

Instituto Politécnico do Porto

Escola Superior de Música e Artes de Espectáculo

O Fagote em Portugal

Descrição das Suas Práticas na Atualidade

Dissertação para a obtenção do grau de
Mestre em Interpretação Artística

Patrícia Costa

Orientado pela Professora Doutora Daniela Coimbra

Porto – 2012

Instituto Politécnico do Porto
Escola Superior de Música e Artes de Espectáculo

O Fagote em Portugal

Descrição das Suas Práticas na Atualidade

Dissertação para a obtenção do grau de
Mestre em Interpretação Artística

Patrícia Costa

Professora Doutora Daniela Coimbra

Agradecimentos

Nunca estas pequenas linhas vão agradecer o suficiente a todos os que contribuíram para a concretização deste projeto. Mas a eles deixo aqui o meu sincero muito obrigado.

À Ana Catarina Matos, ao Daniel Mota, Sandra Ochoa e Sandra Pinto por terem sido fantásticos no apoio com os questionários, nomeadamente na distribuição; A todos que se prestaram a responder e enviar os questionários, sem vocês todos não havia Monografia.

Aos meus colegas da classe de fagote da Esmae e aos meus professores, Hugues Kesteman e Pedro Silva.

À minha orientadora Professora Doutora Daniela Coimbra, por ter sido incansável nesta luta contra o tempo.

Obviamente à Rosa Branca e ao José Torcato, os meus pais, que de todas as maneiras possíveis sempre me apoiaram.

Ao meu namorado, Hugo Queirós, por ter sido paciente e motivador, assim como bom conselheiro.

À Eugénia e ao Ricardo por serem bons amigos e saberem o que dizer na hora certa.

Correndo o risco de não me lembrar de alguém, porque de facto as ajudas foram muitas, a todos os que contribuíram e colaboraram comigo.

Um especial obrigado aos nossos antepassados por nos terem deixado uma história para contar.

Resumo

O objetivo do presente trabalho foi o de analisar o contexto histórico da introdução do fagote em Portugal, o seu desenvolvimento e o estado atual da sua prática. Para tal foi apresentada uma síntese histórica da evolução do instrumento bem como o contexto histórico da prática do fagote em Portugal e a sua evolução até à atualidade. Em relação a este aspeto, foi possível reconhecer que a história do fagote em Portugal tem pelo menos 250 anos, mas que a sua implementação efetiva foi dificultada pela introdução do saxofone em Portugal, a qual provocou uma introdução tardia do fagote nas Bandas filarmónicas, e sobretudo pela sua tardia implementação no ensino.

Seguidamente foi desenhado e distribuído um questionário que visava descrever os atores intervenientes na prática do fagote na atualidade nacional, bem como as características dessa prática. O questionário foi distribuído a fagotistas de orquestras profissionais e semiprofissionais portuguesas, professores de fagote do ensino secundário e/ou superior, e alunos de fagote que frequentam o ensino superior em Portugal.

Os resultados indicaram que a *Escola de Interpretação* mais proeminente em Portugal é a *Escola alemã*, talvez pela influência significativa do músico Belga radicado em Portugal Hugues Kesteman, que nela se enquadra e que foi professor da maioria dos professores de fagote da atualidade em Portugal. Nas gerações mais novas, no entanto, é notório um esbatimento da ascendência de uma escola interpretativa, devido a uma maior mobilidade entre os diversos centros musicais por parte dos jovens intérpretes Portugueses.

Abstract

The aim of this work was to analyze the historical context that led to the introduction of the bassoon in Portugal, its development and its current state of practice. To this end, a historical overview of the evolution of the instrument was presented as well as the historical context of the practice of bassoon in Portugal and the way it evolved to the present day. Regarding this aspect, it was possible to recognize that the history of the bassoon in Portugal has at least 250 years, but its effective implementation has been hampered by the introduction of the saxophone in Portugal, which caused a late introduction of the bassoon in the philharmonic bands, and especially for its late implementation in the educational system.

Next, a questionnaire was designed and distributed, which aimed to describe who are the actors involved in the practice of bassoon nowadays in Portugal, as well as the characteristics of this practice. The questionnaire was distributed to bassoon players of professional and semi-professional Portuguese orchestras, bassoon teachers of secondary schools and /or music colleges and bassoon students attending higher education in Portugal.

The results indicated that the most prominent *Interpretation School* in Portugal is the *German School*, perhaps due to the significant influence of the Belgian musician who lives in Portugal Hugues Kesteman, who was the teacher of the majority of the Portuguese bassoon teachers of today in Portugal. In the younger generation, however, it is notorious a vanishing of the ascendancy of a *School of Interpretation*, perhaps due to the greater mobility between different musical centers by young Portuguese interpreters.

Índice

Introdução	10
Capítulo 1	12
1. O Fagote e as Suas Características	13
1.1. História do Fagote	13
Capítulo 2	20
2. A Introdução do Fagote em Potugal	21
2.1. Séc. XVIII	21
2.2. Séc. XIX	24
2.3. Século XX	29
2.3.1.A Música no Período do Estado Novo (1933-1974)	30
2.4. Finais Séc. XX inicio séc. XXI	32
2.4.2.Associação Portuguesa de Palhetas Duplas	37
Capítulo 3	39
3. Interpretação	40
3.1. <i>Escolas de fagote: Alemanha, França e Itália</i>	40
Capítulo 4	44
4. Trabalho Empírico	45
4.1. Objetivo	45
4.2. População Amostral	45
4.3. Questionário	47
4.4. Resultados e Discussão	47
4.4.1. Nacionalidade	47
4.4.2. Nacionalidade dos professores anteriores e atuais professores	48
4.4.3. Qual a marca do seu fagote?	49
4.4.4. Qual a marca das suas palhetas?	50
4.4.5. Considera que ainda se pode falar em <i>escolas de fagote</i> ?	51
4.4.6. Qual a escola que se insere como fagotísta?	55
Conclusão	56
Bibliografia	59

Anexos

Anexo I - Listas das Instituições

Escolas de Ensino Superior/Universidades

Instituições com classe de fagote a partir do 6º grau até ao 8º grau

Orquestras profissionais e semi-profissionais

Anexo II – Questionário Intérpretes

Anexo III – Questionário Alunos

Anexo IV – Questionários Professores

Anexo V – Questionários Mistos

Índice de Figuras

Figura 1 Elementos constitutivos do Fagote (Imagem da autoria de Patrícia Costa, 2012)	13
Figura 2 - Bombarda / http://www.haryschweizer.com.br/Galeria/historia/bombarda.htm / Acedido em 15/06/2012	14
Figura 3 Fagote de três Chaves. (Waterhouse, 2003).....	15
Figura 4 - Fagote de sistema Boehm, com 30 chaves. Construído por Triébert, Marzoli e Boehm, em paris em 1855. (Waterhouse, Bassoon,2001, p. 177).....	17
Figura 5 - de Sistema Francês (Waterhouse, Bassoon,2001, p. 177)	17

Índice de Tabelas

Tabela 1- Organizações Musicais Criadas nos Finais do Séc.XIX Início Séc.XX 28

Tabela 2- Motivos apresentados pelos quais já não se poder falar em *escolas de fagote*53

Índice de Gráficos

Gráfico 1 - Distribuição da população amostral.....	46
Gráfico 2 - Gráfico demonstrativo das nacionalidades dos professores dos fagotistas inquiridos	49
Gráfico 3 - Gráfico demonstrativo das marcas de fagote utilizadas pelos fagotistas em análise	50
Gráfico 4 - Gráfico demonstrativo da marca de palhetas mais utilizadas pelos fagotistas em análise	51
Gráfico 5 - Gráfico demonstrativo das respostas Sim/Não à pergunta: Considera que ainda se pode falar em <i>escolas de fagote</i> ?	52
Gráfico 6 – Resposta dos participantes por idade	52
Gráfico 7 - Gráfico demonstrativo do número de vezes que cada escola foi mencionada.....	54

Introdução

Ao longo da minha atividade como fagotista encontrei através do contacto com professores e intérpretes várias formas de tocar fagote, várias formas de abordar o instrumento. Enquanto estudante e intérprete, penso enquadrar-me na *escola alemã*. Os meus professores referiam pertencer à *escola alemã*, o tipo de material que utilizo, nomeadamente o instrumento, a forma de fazer as palhetas são de origem Alma, e conseqüentemente a sonoridade enquadra-se mais, naquilo a que se denomina na prática de fagote de *Escola alemã*. Contudo, há determinadas características da *escola italiana* como por exemplo conseguir tocar a intensidade de piano com maior facilidade, que gostaria de adquirir. Apesar de ser uma realidade que no Mundo atual as diferenças entre escolas de interpretação não serem já tão evidentes no geral, sobretudo nos intérpretes mais novos, ao ouvir muitos dos fagotistas mais proeminentes a nível internacional elas são ainda claras.

Assim, como objetivo inicial definiu-se abordar as diferentes conceções técnicas e visões artísticas do fagote no mundo atual, tendo o objetivo adicional o de analisar o panorama fagotístico em Portugal, de forma a demonstrar de que forma se desenvolveu.

Contudo, no decorrer da pesquisa de informação e material para esta monografia, foi decidido tratar apenas o panorama fagotístico Português. A razão dessa limitação do tema deveu-se principalmente à escassez de informação sobre o fagote em Portugal. Concluiu-se também que abranger na mesma monografia o fagote em Portugal e no Estrangeiro seria um trabalho demasiado abrangente e pouco detalhado e conseqüentemente menos informativo. Desta forma, ao focar o a descrição e o desenvolvimento da prática fagotística apenas em Portugal, mais pormenores e assuntos podem ser abordados e discutidos, tornando-se um monografia mais interessante, do ponto de vista de aprendizagem, não só para a autora, como também para os possíveis futuros leitores.

Outra das razões da escolha deste tema, é o facto de no ano letivo 2005/2006 a autora desta tese ter realizado uma prova de aptidão profissional (PAP) subordinada ao tema: *O Ensino do Fagote: Breve abordagem comparativa entre os modelos dos países mais representativos da história da música ocidental*. Neste contexto foram efetuadas entrevistas a cinco intérpretes representativos da cena fagotística mundial e esperou-se analisar até que ponto houve ou não desenvolvimentos acerca do panorama traçado na altura. Por todas estas razões, e também

pelo facto de esta monografia se enquadrar no previsto pelo Mestrado em Interpretação Artística, o tema aqui desenvolvido será: “O Fagote em Portugal: Descrição das Suas Práticas na Atualidade”.

Desta forma, a presente proposta contém quatro Capítulos. No Capítulo 1 é apresentada a revisão bibliográfica que nos permite realizar uma síntese histórica da evolução do instrumento. No Capítulo 2 enquadra-se o contexto histórico da prática do fagote em Portugal e a sua evolução até à atualidade. Para este efeito foi efetuado um levantamento da bibliografia existente. No Capítulo 3 será descrito o trabalho empírico realizado, o qual consistiu na aplicação de um questionário que visava descrever as características da prática do fagote na atualidade nacional. O questionário foi distribuído à seguinte população amostral: Fagotistas de todas orquestras profissionais e semiprofissionais portuguesas; Professores de fagote com alunos do ensino complementar e/ou do ensino Superior; Alunos de fagote que frequentam o ensino superior em Portugal. No Capítulo 4 serão apresentadas a análise e a discussão dos resultados e finalmente serão apresentadas as conclusões e as referências bibliográficas analisadas.

Capítulo 1

1. O Fagote e as Suas Características

O fagote é um instrumento de sopro, palheta dupla e tubo cónico, normalmente apelidado na acústica como aerofone de palheta dupla.

É composto por cinco partes: túdei, grande ramo, pequeno ramo, culatra e campânula ou pavilhão. A palheta que encaixa no túdei é um utensílio importantíssimo no manuseamento do instrumento. Ainda de realçar o descanso de mão na culatra do fagote (a utilização deste é facultativa e a sua configuração pode variar). (Henrique L. , 2004)



Figura 1 Elementos constitutivos do Fagote (Imagem da autoria de Patrícia Costa, 2012)

1.1. História do Fagote

Pensa-se que o fagote deriva de um instrumento grave, de palheta dupla: a bombardinha ou baixão (Waterhouse, 2003). Uma vez que na época Renascentista existiam vários instrumentos de palheta dupla com vários registos, é difícil determinar ao certo qual o instrumento que terá originado o fagote. Segundo Waterhouse por esta mesma razão a história do fagote é algo obscura devido à falta de documentação comprovativa ou credível. Contudo segundo o autor serão a bombardinha ou baixão que estarão na origem do fagote.

A figura abaixo ilustra uma bombardarda ou baixão.



Figura 2 - Bombarda / <http://www.haryschweizer.com.br/Galeria/historia/bombarda.htm> /
Acedido em 15/06/2012

Como se pode ver, a Bombarda tinha um tamanho colossal, entre 2m e 2,5m, necessitando por vezes de ser tocada por duas pessoas, uma para segurar no instrumento e outra para o tocar. Este instrumento era também de difícil interpretação, pois tinha uma grande dimensão, os orifícios estavam muito afastados o que complicava bastante a sua execução e era também de difícil transporte. Assim, a solução encontrada foi a de dobrar o instrumento ao meio, de forma que o tubo ficou com o mesmo tamanho, mas muito mais fácil de tocar e transportar. Este procedimento alterou o instrumento, não só no seu tamanho mas também na sua sonoridade. A Bombarda, que antes tinha um som áspero e agressivo, passou a ter uma sonoridade mais suave e doce, principalmente porque a parte superior do instrumento era perfurada, designada habitualmente de pimenteiro, conferia ao instrumento uma sonoridade aveludada. (Henrique, 2002) Devido a esta alteração de sonoridade o instrumento passou a ser chamado de “dulciana”, sendo esta constituída por uma só peça de madeira (Waterhouse, 2003).

Para que se tornasse possível os dedos chegarem aos orifícios mais distantes, foram acrescentadas à dulciana algumas chaves e desenvolvidas também algumas alterações de perfuração e dimensões. Assim a dulciana evoluiu passando a ser chamada de fagote barroco.

Não há certeza em relação ao surgimento do nome Fagote pensando-se contudo que vem do Italiano “*Il Fagotto*” que significa “um amontoado de coisas”, como por exemplo um feixe de lenha, em alusão ao formato que o instrumento assumiu com a sua dobra ao meio. Em francês o fagote tem o nome de *basson*, que deriva do seu antepassado, o *baixão*. Em Inglês é *basoon* e em Alemão é *Fagott*. (Waterhouse, 2003)



Figura 3 Fagote de três Chaves. (Waterhouse, 2003)

O século XIX foi uma época importante para o fagote. Foi um século acentuadamente progressista, foram feitas várias pesquisas baseadas na acústica. Ressaltou a preocupação pela afinação e sonoridade do instrumento, fazendo o fagote passar por uma série de inovações e melhoramentos. É a partir de então que as diferenças entre os sistemas Alemão e Francês se tornam mais acentuadas.

A estrutura inicial do fagote tinha apenas 3 chaves, em 1827 Carl Almenröder¹ eleva o seu número para 15 chaves. Em 1830 a extensão do fagote era já de quase quatro oitavas.

Charles Joseph Sax², carpinteiro que fabricava instrumentos de sopro, também contribuiu para o desenvolvimento do fagote. Em 1842, em conjunto com o seu filho Adolphe Sax³ exibem um fagote feito em metal. Em 1851 Adolphe Sax apresenta em Paris um novo fagote metálico mas agora com 23 chaves. Theobald Boehm⁴ examinou este modelo e concebeu um fagote com sistema Boehm⁵, construído por Triébert, de Paris, mas não obteve sucesso devido ao complicado sistema de chaves.

No século XIX surgem os denominados sistemas Francês e Alemão, desenvolvidos respetivamente pelas firmas Buffet-Crampon em Paris, França e pela Heckel em Briebrich – am – Rhein, na Alemanha.

Na Alemanha, Carl Almenröder alia-se a Johann Adam Heckel, construtor de instrumentos e dotaram o fagote de um novo mecanismo, alterando-lhe também as dimensões de perfuração. Este novo instrumento é a base do fagote moderno de sistema Alemão, que atualmente é também conhecido como “sistema Heckel”.

O fagote Alemão é mais usado do que o fagote Francês, sendo que este último praticamente só é utilizado em França. A grande aceitação deste sistema deve-se aos aperfeiçoamentos feitos por Wilhelm Heckel.⁶ (Waterhouse, Bassoon, 2001)

¹ Carl Almenröder nasceu em 1786 e morreu em 1843, foi um excelente fagotista e construtor de fagotes Alemão.

² Construtor de instrumentos.

³ Filho de C. J. Sax. 1814 – 1894.

⁴ Theobald Boehm (1794 – 1881), alemão, nascido na Bavária, compositor e flautista, a ele se deve a criação de um sistema (chamado sistema Boehm) aplicado primeiramente à flauta, e que revolucionou a técnica e a mecânica das madeiras.

⁵ “O sistema Boehm, aplicado inicialmente à flauta, veio revolucionar a técnica e a mecânica das Madeiras. Theobald Boehm (1794-1881) partiu do princípio que era necessário um orifício para cada nota da escala cromática. Estes orifícios deveriam ter dimensões suficientes para que houvesse um contacto perfeito com o ar exterior. A sua localização foi determinada por cálculos matemáticos. Os orifícios eram excessivamente grandes para poderem ser tapados diretamente pelos dedos. Para resolver este problema, Boehm concebeu peças metálicas em forma de anel, e para atuar sobre elas inventou um complexo sistema mecânico, comandado por chaves. O sistema Boehm teve tanto êxito que inspirou os sistemas aplicados ao clarinete, oboé e saxofone.”, (Henrique L. , 2004, p.244).

⁶ Wilhelm Heckel (1856-1909), filho de Johann Adam Heckel, construtor de instrumentos, a ele se devem os melhoramentos feitos no século XIX no fagote de sistema Alemão.



Figura 4 - Fagote de sistema Boehm, com 30 chaves. Construído por Triébert, Marzoli e Boehm, em Paris em 1855. (Waterhouse, Bassoon, 2001, p. 177)



Figura 5 - de Sistema Francês (Waterhouse, Bassoon, 2001, p. 177)



Figura 6 - Fagote de Sistema Alemão (Waterhouse, Bassoon, 2001, p. 177)

Na passagem para o século XIX, os instrumentos como a flauta, oboé, clarinete e fagote, tinham apenas um número reduzido de chaves, apenas duas ou três. Desta forma os melhoramentos realizados num instrumento em particular eram adaptados e aplicados igualmente aos outros segundo o mesmo sistema.

A técnica utilizada para se tocar um meio-tom, por exemplo, era a partir de “meios buracos”⁷ e “forquilha”⁸, estas posições dificultavam a técnica do instrumento e a afinação tornava-se difícil, mas já existiam instrumentos que em vez de complicadas dedilhações para fazer os meios-tons tinham já um maior número de chaves, desta forma os músicos preferiam estes instrumentos, pois não só a dedilhação era mais simples como também a sonoridade era mais definida do que a dos instrumentos menos desenvolvidos. Estes melhoramentos do sistema de chaves foram alterados e desenvolvidos até que se tornassem definitivos. (Waterhouse, 2003)

⁷ “Meios buracos” é o termo utilizado para designar uma dedilhação que consiste em tapar com o dedo apenas metade do orifício.

⁸ Dedilhações “forquilha” são posições em que fica um orifício aberto entre dois fechados.

No início do século XIX começam a surgir as primeiras pesquisas baseadas na acústica, como por exemplo o livro “Acústica” (1802), de Ernst Florens Friedrich Chladni (1759-1827)⁹, onde o autor dedica vários capítulos aos instrumentos de sopro. Os problemas acústicos dos instrumentos eram discutidos por especialistas e construtores sendo estes publicados em literatura especializada.

Os músicos nem sempre estavam dispostos a aceitar as novidades e os recentes sistemas, pois estavam habituados aos instrumentos da forma mais conservadora. Tromlitz¹⁰, que pertencera a uma geração de músicos que dominava a execução do instrumento e também era hábil na construção de instrumentos, podia defender as suas novidades perante o mundo musical crítico e conservador.

Carl Almenröder (1786-1843), um excelente fagotista e construtor de instrumentos, durante a sua estadia em Colónia (1820-1822) dedicou-se à construção de instrumentos de sopro tendo em 1820 escrito um tratado sobre os melhoramentos no fagote. G. Weber (1779-1839)¹¹, grande amigo de Almenröder, também se destacou nesta época por publicações relacionadas com este tema, como por exemplo: *Ensaio sobre uma acústica prática dos instrumentos de sopro*. Na revista “Caecilia”, onde G. Weber era editor, foi dedicado por este um capítulo alargado sobre o tema “Importantes melhoramentos do fagote”, desta forma divulgou as ideias de Almenröder. Este propôs-se a fazer uma reformulação geral do instrumento, ao contrário do que aconteceu com os Franceses, que conservaram o fagote antigo e acrescentaram-lhe apenas um maior número de chaves.

Almenröder, músico da corte de Biebrich, tinha à sua responsabilidade a supervisão da produção de instrumentos de sopro da Editora B. Schott’s Söhne, fundada em Mainz no ano de 1770 por Bernhard Schott, que nessa época ainda produzia instrumentos musicais. Nesta firma, em 1829, ingressou um jovem de 17 anos, Johann Adam Heckel (1812 – 1877), cujo talento chamou a atenção de Almenröder.

A 11 de Março de 1831, os dois formam uma única empresa que tinha por objetivo aplicar no fagote os melhoramentos sugeridos por Almenröder. Este não era um empreendimento fácil, uma vez que nesta época existiam várias firmas famosas que produziam fagotes, como por exemplo: a Oficina Grenser em Dresden, a Firma Haseneier em Koblenz e a Oficina Uhlmann

⁹ Físico alemão, foi conotado como o pai da acústica.

¹⁰ Johann George Tromlitz (1725-1805). Fagotista e construtor de instrumentos.

¹¹ Jacob Gottfried Weber, compositor e teórico Alemão.

em Viena. Na França os fagotes Savary tinham grande reputação e a firma Triebért, fabricantes de oboés, também produziam fagotes.

No início a fábrica Heckel produzia fagotes para a Schott e por vezes até produzia os mesmos instrumentos com a marca Schott, até se conseguir afirmar. O sucesso desta firma ficou a dever-se à fama de Carl Almenröder. Nesta empresa produziam-se todos os instrumentos de sopro, mas foi no fagote onde mais se empenharam, demorando assim um longo tempo até que conseguissem um protótipo de modelo que considerassem exequível.

Depois da morte de Almenröder, a firma foi dirigida por Johann Heckel e pelo seu filho Wilhelm Heckel (1856-1909) que se dedicou ao mesmo objetivo dos criadores da empresa. Em 1889 exibe um dos mais importantes melhoramentos do fagote, o revestimento interno na perfuração do pequeno ramo e da culatra em ebonite. Também feita nesta altura a reformulação da junção dos dois tubos da culatra, aplicando-lhes uma válvula fixada por dois parafusos, tal como atualmente, em vez da peça de encaixe usada até então. Até ao final do século XIX Heckel produziu cerca de 4000 fagotes e cerca de 3000 outros instrumentos de sopros. Poucas alterações foram acrescentadas até à atualidade nos fagotes Heckel, para além de pequenas modificações referentes à perfuração e às chaves. Assim se compararmos um fagote dos primórdios do século XX com um instrumento moderno poucas modificações serão notadas no seu mecanismo.

Esta tradição de muitos anos levou a que se desenvolvesse um fagote de sistema Heckel. Muitas firmas concorrentes divulgavam fabricarem fagotes no sistema Heckel, e não tinham problemas em admitir que os copiavam quase exatamente.

Pelo contrário, na França desde o início do século XIX não ocorreram reformulações essenciais no fagote, principalmente no que diz respeito à perfuração e à sonoridade. (Waterhouse,2003)

Capítulo 2

2. A Introdução do Fagote em Portugal

Para “contar” a história do fagote em Portugal é necessário enquadrar o presente nos seus antepassados, enquadrando o fagote e o seu desenvolvimento ao longo desse percurso.

Contudo, devido à falta de documentação, e nomeadamente documentação credível, sobre o aparecimento e desenvolvimento do fagote em Portugal, é difícil particularizar a história do fagote em Portugal. Assim sendo será feita uma pequena resenha da história da música em Portugal que possa enquadrar o desenvolvimento do fagote nesse percurso.

2.1. Séc. XVIII

O início séc. XVIII marca uma viragem na história política, social e cultural do nosso país. Para tal contribuíram o findar das guerras com Espanha e a descoberta do Ouro no Brasil e ainda a subida ao trono em 1707 do Rei D. João V e conseqüentemente com o retorno ao regime absolutista. O período de prosperidade financeira que o país atravessava, devido à exploração do ouro do Brasil, proporcionou estabilidade económica dando à cultura um lugar de maior destaque¹².

O género musical mais praticado era a ópera séria Italiana¹³ à semelhança de toda a Europa. Contudo, enquanto pela Europa tratava-se de teatralizações laicas do poder absoluto, em Portugal investia-se em obras e instituições artísticas que representavam também o poder absoluto, mas, devido ao grande poder que a igreja tinha, estas representações eram religiosas, as chamadas “ópera ao Divino”. Dá-se uma renovação das instituições e da vida musical portuguesa, de onde surgem também a reforma da Capela Real¹⁴, elevada a Sé Patriarcal em 1716, e a criação do seminário Patriarcal, o qual viria a ser a principal escola de música em Portugal.

¹² As riquezas provenientes do Brasil fizeram com que a corte portuguesa fosse uma das mais ricas da Europa. Parte dessa riqueza foi investida em espetáculos públicos como as touradas, no Terreiro do Paço e a ópera, assim como em monumentos e edifícios em estilo Barroco, como é o caso do Palácio Nacional ou Convento de Mafra.

¹³ Ópera-séria, em italiano: ópera seria, também conhecida como *dramma per musica* ou *melodramma serio*, é um termo musical que se refere a um estilo “nobre” e “sério” de ópera italiana que predominou na Europa da década de 1710 até por volta de 1770. Visto em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%93pera-s%C3%A9ria>.

¹⁴ A Capela Real portuguesa foi fundada entre 1128/1185 por D. Afonso Henriques. Funcionou até ao séc. XV de forma itinerante, acompanhando as cortes feudais pelas diversas igrejas, até fixar-se em Lisboa. As primeiras referências a práticas musicais na Capela Real terão acontecidos no Reinado de D. Dinis (1279/1325) (Latino, 1993)

À Capela Real pertenciam na sua maioria cantores Italianos. Por esta altura, várias figuras ilustres na senda internacional passaram por Portugal, como é o caso de Domenico Scarlatti¹⁵, que em 1719 veio para Portugal para dirigir a Capela Real, tendo como vice mestre da capela o organista português Carlos Seixas¹⁶. À orquestra pertenciam, na sua maioria músicos estrangeiros. Segundo (Brito M. C., 1989) Em 1719 incorporavam a orquestra 6 Italianos, três Catalães, dois Boémios¹⁷, um Francês e um Português de origem Alemã.

Em 1750, com a subida ao trono de D. José I, assiste-se a uma nova fase da história da ópera; Este processo de mudança deveu-se principalmente ao afastamento da religião da vida política e cultural. Várias foram as iniciativas operáticas levadas a cabo por D. José I que, desde logo, começou por contratar cantores e compositores Italianos, transformando a vida na corte num estabelecimento operático.

Apesar de toda esta vida musical ter sido interrompida pelo terramoto, oito anos depois deste, continuou-se a contratar cantores de Itália. Estes passaram a servir em simultâneo os Teatros e a Capela Real. As vozes femininas eram substituídas por *castrati*, tradição que descendia do Reinado de D. João V. Para além dos cantores, também os bailarinos, instrumentistas, partituras, guarda-roupa, adereços e instrumentos vinham de Itália. (Cymbron, 1992)

Nesta fase, à orquestra da Capela Real pertenciam cinquenta e um instrumentistas, facto que para a época era um número elevado, fazendo com que fosse uma das maiores da Europa (Brito D. , 1991). Contudo era pouco frequente tocarem todos em simultâneo, sendo que normalmente seriam nunca mais de trinta músicos a tocar em conjunto. Os músicos pertencentes à orquestra eram Italianos, ou de origem Italiana, alguns Portugueses e ainda alguns de origem Espanhola ou Germânica. A orquestra manteve esta mescla internacional durante todo o século. Pertenciam à orquestra dois fagotistas espanhóis: Nicolao Heredia e Joze Francisco Sabater.¹⁸ (História da Música Portuguesa, 1992)

Com o reinado de D. Maria I (1777 – 1816), o regime absolutista confronta-se com as novas tendências e ideais da época, o Iluminismo ou teoria do despotismo iluminado¹⁹. Com a

¹⁵ Domenico Scarlatti (1685-1757), foi um importante cravista, organista e compositor da época. Foi autor de quinze melodramas, um *Stabat Mater*, e quinhentas e cinquenta e cinco sonatas para cravo, sendo que estas são o ponto mais alto da sua produção. Foi Mestre de capela da corte portuguesa de 1719 a 1733, ano em que seguiu a Princesa Maria Bárbara de Bragança, sua aprendiz, para Madrid. (Boffi, 1999)

¹⁶ Carlos Seixas (1704/1742) Organista e cravista português. Foi organista da Sé Patriarcal e da Casa Real. Foi autor de numerosas obras para órgão, cravo e clavicórdio. (Boffi, 1999)

¹⁷ Habitantes da Boémia. A Boémia é limitada pela Alemanha a oeste, a Polónia a nordeste, a província checa da Morávia a leste e a Áustria ao sul.

¹⁹ Iluminismo designa uma forma de governar característica da Europa continental da segunda metade do século XVIII, que embora partilhasse com o absolutismo a exaltação do Estado e do poder do soberano, era influenciada pelos ideais de progresso, reforma e filantropia

política centrada na economia, herança de D. José I e do seu ministro o Marquês de Pombal, vê-se assim um retrocesso dos Teatros e de todo o estabelecimento musical.

Em 1793 é inaugurado o Teatro de S. Carlos para substituir o Teatro Ópera do Tejo, que foi destruído no Terramoto de 1755. Com este teatro termina o ciclo de ópera de corte que durou sessenta anos. Nenhum dos teatros reais sobreviveu até aos dias de hoje.

A abertura do *Teatro de S. Carlos* em 1793 e do *Teatro de S. João* em 1798 marca o aparecimento de casas de espetáculo públicas que se mantiveram até ao final do século XVIII, com o sistema produtivo Italiano, em vigor em quase toda a Europa, mantendo-se assim a ópera como género de eleição, seguindo-se o teatro declamado e o teatro musicado.

À música instrumental destinavam-se os concertos públicos, onde se faziam ouvir concertos para solista e orquestra, árias e duetos de ópera e sinfonias. Para além destes concertos públicos, havia também a prática de concertos domésticos nas casas da nobreza e da burguesia na segunda metade do séc. XVIII.

No que diz respeito à música instrumental, segundo (Cymbron, 1992), a música para orquestra ou para conjuntos instrumentais, não chegou aos nossos dias, principalmente e provavelmente porque essa música ficou na posse dos próprios instrumentistas.

No Porto a principal casa de espetáculos é o Teatro S. João. Ao contrário da capital, este Teatro dedica-se ao teatro lírico e ao teatro declamado, enquanto em Lisboa havia um teatro para cada género.

No fim do séc. XVIII as classes sociais altas sentem a necessidade de criar espaços onde se pudessem encontrar para ouvir música instrumental, assim surgem a música nos salões privados da aristocracia e da burguesia e as sociedades de concertos. Começa também a aparecer nesta época a imprensa escrita e a imprensa especializada na qual são publicadas crónicas do que se passava dentro e fora do teatro de ópera.

Nos concertos privados tocavam músicos profissionais e amadores, aristocratas e burgueses reuniam-se geralmente em grupos de câmara como quartetos e quintetos de cordas, com ou sem piano e por vezes com instrumentos de sopro, principalmente a flauta; era menos frequente conseguir-se reunir formações orquestrais. Eram executadas obras orquestrais em

do Iluminismo. Ou seja, havia, por um lado, uma rotura parcial com a tradição Medieval, mas, por outro, não eram acolhidas todas as ideias do Iluminismo

reduções para formações de câmara de compositores como Mozart e Beethoven. Estes concertos privados eram muitos influenciados pela comunidade estrangeira, sobretudo a comunidade alemã, o que fazia com que não existisse influência da ópera italiana na música. Estes concertos privados eram culturalmente muito importantes porque era um vertente de música que estava livre da influência italiana. Era graças a eles que a música instrumental chegava a Portugal, caso que de outra forma nunca seria ouvida. A música instrumental não tinha um palco público, sendo apenas tocada nestes concertos privados e em salões da nobreza e aristocracia.

É escassa a informação sobre a existência do fagote em Portugal nos séculos passados, contudo sabe-se da existência de intérpretes estrangeiros, ao serviço da corte portuguesa durante o reinado de D. Maria I. Como por exemplo a presença de João Batista Weltin (1798-1824) (Silva, 2010). Este músico alemão veio para Portugal em 1791 para tocar fagote na orquestra do Teatro da Rua dos Condes e na Real Câmara. João Batista Weltin era fundador de um armazém de instrumentos, e terá realizado um concerto em seu benefício, onde interpretou tocatas para fagote, oboé e flauta. Colaborou também em concertos públicos entre 1766-1800, no Teatro da Rua dos Condes e S. Carlos. (Brito, 1989)

2.2. Séc. XIX

Com a Revolução Francesa (1807-1810)²⁰ deram-se profundas transformações a todos os níveis: social, literário, artístico, entre outras.

Durante as Invasões francesas, o Teatro S. Carlos esteve fechado ao público, tendo reaberto as suas portas em 1815. Nesta altura são as óperas de Rossini que dominam as apresentações públicas até 1824. O Teatro é de novo encerrado durante os anos da guerra civil, reabrindo após a vitória Liberal. É o repertório de Rossini, Donizetti e Bellini o mais ouvido nesta fase do Teatro. Atingiu o seu apogeu sob a administração do Conde de Farrobo, a partir de 1838.

Durante o 1º quartel do século XIX o teatro musicado em português era cultivado em Lisboa nos teatros da Rua dos Condes, do Salitre e do Bairro Alto (1814). Na 2ª metade do século, juntaram-se os teatros Ginásio (1846), Dom Fernando (1849) e o Trindade (1867). Havia também intercâmbios entre os teatros portugueses e brasileiros. Entre outros, destacam-se os

²⁰ As Invasões Francesas ocorreram no início do século XIX, entre 1807 e 1814, na Península Ibérica, e insere-se nas chamadas Guerras Napoleónicas. A princípio, envolveu Espanha e França, de um lado, Portugal e Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda, do outro. Porém, a guerra teve repercussões além da Europa, influenciando na independência das colónias da América Latina.

géneros *farsas*, *entremezes*, *comédias*, *ópera burlesca*, *opereta* e *zarzuelas*²¹ dos compositores: António Luís Miró e João Guilherme Daddi.

Na primeira metade do século XIX deu-se uma tentativa de criar uma ópera nacional. Esta ópera, com temas de cariz nacionalistas eram inspiradas e baseadas na ópera Italiana. Contribuíram para esta ópera Nacional os compositores Francisco Sá de Noronha e Miguel Ângelo Pereira, e mais para o final do século o compositor Alfredo Keil.

Ainda na primeira metade do mesmo século, em Lisboa, a música era ouvida em três espaços distintos: a ópera no Teatro de S. Carlos, em concertos e espetáculos públicos e em espaços privados e elitistas.

A *Sociedade Filarmónica* (1822-1828) é um exemplo das sociedades de concertos frequentados pelas principais famílias da alta nobreza e burguesia de Lisboa. Fundada por João Domingos Bomtempo, depois de quatro concertos é encerrada devido a um golpe de estado que ficou conhecido pela *Vila Francada*. Em 1824, devido a influências dos membros da alta burguesia e nobreza volta a retomar as suas funções, mas em Abril de 1824 volta a encerrar devido a outro golpe de estado conhecido como a *Abrilada*. Com uma vida tão agitada a *Sociedade Filarmónica* entra em decadência, terminando definitivamente em 1928. Aqui eram executadas obras de câmara de Bomtempo, Boccherini, Hummel e Pleyel e sinfonias de Mozart, Haydn, Cherubini e Beethoven – aqui foi ouvida pela primeira vez a 5ª sinfonia de Beethoven.

A música instrumental deste período é dominada pela figura do já mencionado pianista e compositor: João Domingos Bomtempo. Ao contrário da música operática, que era o género mais apreciado, a música instrumental, como já referido, tinha um papel menor na vida musical portuguesa. Este compositor tentou alterar essa circunstância introduzindo em Portugal música instrumental de raiz germânica, boémia e francesa. Contudo este processo não teve continuidade após a sua morte.

Essa mudança de paradigma vê-se na década de 70 (Séc. XIX), com a ligação ferroviária à Europa além dos Pirenéus, Portugal fica mais acessível ao estrangeiro. A música lírica deixa de ser a mais importante, dando lugar à música instrumental. O número de associações de concertos aumenta e os músicos aproximam-se da música germânica.

²¹ Géneros de teatro musical.

Nasce neste século (XIX), à imagem do Conservatório de Paris, o Conservatório Geral de Arte Dramática, hoje conhecido como Conservatório Nacional, fundado por Almeida Garret em 1836. Foi a única instituição do ensino da música do século XIX em Portugal.

Uma lacuna existente na burguesia portuguesa de então e que tornava Portugal uma país cultural débil era a quase inexistência de edição musical e fabrico de instrumentos. A ausência de tradição deste tipo de comércio fez com que as casas que abriam para comercializar instrumentos ou partituras eram geralmente fundadas por músicos estrangeiros em Portugal ou por descendentes de estrangeiros que continuavam a tradição da família.

Um dos mais importantes estabelecimentos sediados em Lisboa foi fundado por Lence e Canongia, que ao longo dos tempos viria a mudar o nome para Casa Sassetti.

Sassetti abriu em 1848 um armazém de planos de música e daí iniciou a sua atividade como editor. Canongia estabeleceu a sua própria loja na Rua Nova do Almada, associando-se depois durante o ano de 1851 ao editor de música João Cyriaco Lence, na firma Canongia e C^a. (Luísa Cymbron, 2001)

Outro exemplo deste comércio era o Salão Neuparth que viria a chamar-se Valentim de Carvalho²².

No Porto existia a Casa Moreira de Sá que se dedicava principalmente à edição de música para canto e piano ou piano solo e também à edição de métodos de vários instrumentos e de canto.

Depois da revolução liberal²³ (1820) verifica-se em Portugal um enorme desenvolvimento da imprensa periódica. Devido à inexistência de uma mercado cultural em Portugal que garantisse o sucesso de publicações mais dispendiosas, com os periódicos musicais era muitas vezes publicadas pequenas peças para piano, normalmente *potpourris* sobre temas de ópera, valsas, mazurkas, entre outras.

²² “O Salão Neupart, nasceu em pleno Chiado, no dia 14 de Fevereiro de 1824. Fundada por Eduard Neupart, musicólogo de nacionalidade alemã, começou por vender instrumentos musicais e música impressa. (...) Em plenos anos 20, o senhor Valentim de Carvalho, compra a empresa e altera-lhe a designação social para Valentim de Carvalho/Salão Neupart”. Em: <http://www.valentim.pt/INSTITUCIONAL/default.asp?idcat=INSTITUCIONAL&idContent=3A43FA34-531F-403A-BF32-ECAF6D084046>

²³ Devido ao descontentamento da situação em que o país se encontrava (a corte real estava no Brasil desde as invasões Francesas e o país estava sobre o governo dos Ingleses) em 24 de Agosto de 1820 inicia-se no Porto a revolução liberal que rapidamente se estende a Lisboa e ao resto do país. Os ingleses foram afastados do governo e os revolucionários criaram um governo provisório.

Em 1840 é fundada a Sociedade Philharmonia Portuense cujo objetivo era a instrução e o recreio musical. A ela pertenciam músicos amadores e profissionais do Porto. Assim como cantores da companhia lírica do Teatro São João.

Outra importante organização deste século (XIX) é a Assembleia Portuense (1834) e mais tarde, agregado à assembleia, o Club Portuense. Organizavam bailes, bailes estes a onde a família Real participava quando estava no Porto, *Soirées* musicais e reuniões de família onde o canto, a Música e a dança serviam de divertimento aos sócios e suas famílias.

Na segunda metade do século XIX dá-se uma renovação da vida cultural Portuguesa na qual também a música está inserida. Com as infraestruturas ferroviárias que traziam novidades dos países do centro da Europa, como França e Alemanha, novas ideias e tendências chegam a Portugal. São estas novidades que juntam um grupo de intelectuais estudantes da Universidade de Coimbra, para discutir as novas tendências que veio a revolucionar a cultura portuguesa, a política e a literatura, principalmente com a introdução de um novo movimento, o realismo, mais tarde este grupo ficou conhecido como Geração 70.

Já no final do século XIX passagem para o século XX surge uma corrente académica Alemã à qual pertenceram: José Vianna da Motta (1868-1948), Alexandre Rey Colaço (1854-1928), Bernardo Moreira de Sá (1853-1924), Joaquim de Vasconcelos (1849-1936), Guilhermina Suggia (1885-1950).

A atividade musical da segunda metade do século XIX e início do século XX demarca-se pela criação de numerosas organizações, associações e fundações musicais nas cidades de Lisboa e Porto. Na tabela que se segue, pode-se ver uma lista por ano de fundação das mais importantes instituições criadas neste período.

Tabela 1- Organizações Musicais Criadas nos Finais do Séc.XIX Início Séc.XX

Data de Fundação	Organização Musical
Porto	
1864	Orquestra portuense
1870	Club de Cadouços e Club da Foz
1874 a 1881	Sociedade de Quartetos
1877	Orquestra formada pelos 54 dos melhores professores de música da cidade do Porto
1881	Concertos Sinfónicos promovidos por Círiaco Cardoso
1884	Concertos Sinfónicos promovidos por Círiaco Cardoso
1891 a 1897	Orquestra de Amadores do Orpheon Portuense
1900	Associação Musical de Concertos Populares
1910	Sociedade de Concertos Sinfónicos
Lisboa	
1860	Sociedade de Concertos Populares
1870	Orquestra 24 de Junho
1875	Sociedade de Concertos de Lisboa
1876	Sociedade de Quartetos
1884	Real Academia dos Amadores de Música
1911	Orquestra Sinfónica de Lisboa
1913	Orquestra Sinfónica Portuguesa
1917	Sociedade de Concertos de Lisboa
1919	Sociedade Nacional de Música de Camâra
1923	Orquestra Filarmónica de Lisboa

Neste século destaca-se a presença de João António Ribas que em 1835 se estabelece como diretor do Teatro S. João (Porto), este músico chegou a Portugal como executante não só de fagote mas também de violoncelo, flauta, oboé e clarinete (Silva, 2010).

As figuras de maior destaque do séc. XIX são Francisco António Norberto dos Santos Pinto e Augusto Neuparth. Enquanto Francisco António Norberto dos Santos Pinto foi um importante

compositor deste século, com um vasto repertório de onde constam inúmeros bailados, peças para instrumentos, aberturas para orquestra, dramas, peças concertantes, modinhas e temas variados, há registo de duas obras para fagote: “Rêverie para Fagote” (1846) e “Fantasia para fagote sobre motivos de Roberto Devereux” (1847) (Silva, 2010)

A Augusto Neuparth (1830-1887)²⁴, é atribuída a posição de primeiro fagote na orquestra de S. Carlos e é nomeado músico da Capela Real, em 1848. Este fagotista conviveu com vários intérpretes estrangeiros, entre eles ingleses, alemães e franceses. Essa oportunidade permitiu-lhe contactar com as técnicas e escolas europeias, principalmente porque contactou com alguns dos principais mestres da época, entre eles: Weissenborn, Schmitzbach, Goernig, Hauptmann, entre outros.

Neuparth contribui também para o repertório do instrumento, uma vez que compôs duas obras para fagote, “Fantasie sur Robert le Diable de Giacomo Meyerbeer, pour basson, avec acc. de piano” e “Fantasie pour basson”, além destas duas obras editadas, Pedro Silva defende a existência de uma fantasia original por editar, datada de 1847. (Silva, 2010)

É difícil saber ao certo quem eram os fagotistas desta época, uma vez que nesta altura os instrumentistas tocavam mais do que um instrumento, era comum serem designados de *instrumentistas de vento*, sendo assim pouco preciso determinar quem tocava o quê. Como é o caso de Augusto Neuparth, que ao contactar com Adolfo Sax em Paris, desperta o seu gosto pelo saxofone. Neuparth é o responsável pela introdução do saxofone em Portugal, e com o aparecimento deste novo instrumento, que por ser mais “evoluído” em vários aspetos do que o fagote da altura, contribui para uma diminuição do uso e do interesse pelo fagote em Portugal.

2.3. Século XX

Uma das principais mudanças do início do século XX dá-se com José Vianna da Motta. Quer a nível do ensino da música como do gosto do público, Vianna da Motta, através da sua atividade de pianista, compositor, pedagogo e musicógrafo, inicia uma ação reformadora que se opõe à hegemonia da ópera italiana, que dominava toda a música portuguesa dos séculos XVIII e XIX, em prol do repertório instrumental de raiz germânica.

²⁴ Filho de Erdmann Neuparth. Este, alemão, veio para Portugal em 1814, tendo fundado a Editora Musical Neuparth & Carneiro. (Borba & Lopes-Graça, 1996)

A segunda metade do século (a partir de 1945) tem como principal corrente o modernismo²⁵.

De entre os vários nomes que se destacam como inovadores do séc. XX, constam Luís de Freitas Branco, com o seu carácter impressionista, Frederico de Freitas, pelo estilo modernista, Lopes Graça, pelas suas obras inspiradas na música tradicional portuguesa, Armando Fernandes, Rui Coelho, cuja criação operática se destaca por ser inteiramente portuguesa, Joly Braga Santos, premiado pela UNESCO, Álvaro Cassuto, Filipe Pires, que teve obras também reconhecidas internacionalmente, e Jorge Peixinho, na linha do pós-modernismo.²⁶

O início do século XX é marcado em Portugal pela influência Russa, a Italiana e a Francesa. Era para França que os músicos portugueses iam estudar e trabalhar.

A música popular e tradicional em Portugal teve sempre um papel de destaque em Portugal. No século XX, é o fado que se destaca na senda musical, por ser um género completamente nacionalista, uma vez que é unicamente Português, tem neste século o seu período de maior exploração.

A música popular inspira músicos e compositores como Lopes Graça, Francisco Lacerda e Joly Braga Santos. Também Afonso Lopes Vieira, Viana da Mota, Luís de Freitas Branco e Alexandre Rey Colaço aderiram a esta vertente nacionalista.

2.3.1. A Música no Período do Estado Novo (1933-1974)

Durante o período de política autoritária do Estado Novo ou regime Salazarista, a cultura foi substituída pelo conceito de propaganda, ou seja a cultura estava ao serviço do Estado e para enaltecer o mesmo.

Assim sendo todas as áreas culturais sofreram “cortes” na produção e invenção cultural.

No campo da música Erudita apenas se mantem em funções as instituições musicais públicas consideradas suficientes para assegurar a continuidade da formação pedagógica, neste caso, os Conservatórios do Porto e Lisboa e no caso da produção musical a nível nacional, o Teatro de São Carlos e as Orquestras da Emissora Nacional.

²⁵ A música moderna caracteriza-se pelo cruzamento de várias correntes musicais diferentes e de sistemas de composição muito diversos

²⁶ *Música em Portugal no Século XX*. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2012. [Consult. 2012-08-07].

Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$musica-em-portugal-no-seculo-xx](http://www.infopedia.pt/$musica-em-portugal-no-seculo-xx)>.

A música privada sofre um decaimento à exceção das sessões de “divulgação musical” (1920) patrocinadas por Ema Romero dos Reis; Série de Recitais organizados em 1931 no cinema Royal em Lisboa pelo pianista Lourenço Varela Cid (1937-1981); e a criação do Circulo de Cultura Musical em 1934 por Elisa de Sousa Pedroso (1881-1958)

Em relação à música Sinfónica foram criadas três orquestras:

- Em 1937 a Orquestra Filarmónica de Lisboa pelo Maestro Ivo Cruz (1901-1985);
- Em 1947 a Orquestra Sinfónica do Conservatório do Porto, depois integrada na Emissora Nacional;
- Em 1954 a Orquestra Sinfónica de Lisboa, criada por iniciativa Municipal.

Outra importante iniciativa desta fase foi a recuperação do Teatro São Carlos e a sua abertura em 1940. Em 1946 passou a ser administrado por José Figueiredo (pessoa de confiança de Salazar).

Outras iniciativas, como a criação de sociedades ou agrupamentos musicais e a organização de concertos são levados a cabo por personalidades como Fernando Lopes-Graça, Ivo Cruz entre outros.

Durante o Estado Novo destacam-se os seguintes compositores:

- Armando José Fernandes (1906-1983)
- Jorge Croner de Vasconcelos (1910-1974)
- Cláudio Carneiro (1895-1963)
- Frederico de Freitas (1902-1980)
- Joly Braga Santos (1924-1998)
- Fernando Lopes-Graça (1906-1994)

Nos anos 60, Michel Giacometti²⁷, fez uma recolha de música popular portuguesa, que constitui um dos maiores repertórios da cultura nacional.

²⁷ Michel Giacometti (1929 - 1990) foi um etnomusicólogo que fez importantes recolhas etnomusicais em Portugal.

2.4. Finais Séc. XX início séc. XXI

Com a proliferação das entidades promotoras de espetáculos, aumentam os festivais de música, bem como outros apoios à música, promovendo a criação, divulgação e consumo de música por todo o país.

Dos vários promotores de apoio à música portuguesa, de destacar a Fundação Calouste Gulbenkian, criada em 1956, que promove não só a criação e divulgação de música, como também tem vários apoios e bolsas, quer para investigação, criação ou até para que jovens estudantes possam prosseguir estudos no estrangeiro.

Em relação à criação artística, esta enfrenta um período de maior abertura a correntes estéticas novas. De destacar a criação em 1970 do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, criado por Jorge Peixinho; em 1977 o Ensemble de Música Contemporânea pela Fundação Gulbenkian; em 1978 Álvaro Salazar cria no Porto a “Oficina Musical” que se dedica a criação e divulgação de música contemporânea; em 1985 Constança Capdeville cria o grupo “Colecva”, Grupo Experimental de Teatro Musical Contemporâneo; em 2000 é criado o Remix Ensemble que se dedica à interpretação e encomenda de obras de compositores atuais; entre outros.

Também os cursos universitários e superiores, com docentes estrangeiros e intercâmbios internacionais permitem essa nova abertura, repleta de novas visões, influências e ideias, quer para os criadores como para os intérpretes, permitindo que um país na ponta da Europa esteja no centro do Mundo globalizado.

No caso do fagote é difícil tratar o desenvolvimento do fagote em Portugal, devido à escassez de fontes ou bibliografia que possa comprovar a forma como o fagote se desenvolveu nas duas últimas décadas (1990-2010) no país. Foi realizada uma entrevista a uma das personalidades que mais contribuiu para o desenvolvimento da prática do fagote em Portugal, o fagotista belga Hugues Kesteman, aqui radicado desde 1989, a fim de registar a análise que fez do ensino e da prática de fagote em Portugal. Esta entrevista foi realizada no âmbito no âmbito da Prova de Aptidão Profissional da autora. (Costa, 2006) Adicionalmente foram realizadas quatro entrevistas, três por correio eletrónico aos fagotistas: Pierre O. Martens, Giorgio Mandolesi e Gustavo Nuñez e uma outra pessoalmente a Pascal Gallois.

Hugues Kesteman, deslocou-se para Portugal em 1989, para integrar a orquestra Régie Sinfonia do Porto, atual Orquestra Sinfónica do Porto – Casa da Música. Quando chegou a

Portugal, ao constatar o pouco desenvolvimento do fagote neste país, decidiu criar uma classe de fagote que desenvolvesse o instrumento no Norte do país de uma forma gradual. Hugues Kesteman abriu a classe de fagote no Conservatório de Música do Porto, na Escola Profissional Artística do Vale do Ave (Artave), na Escola Profissional de Música de Viana do Castelo (EPMVC) e na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto (ESMAE). Atualmente leciona as unidades curriculares de Instrumento (fagote), Música de Câmara, Música Antiga e Música Contemporânea na ESMAE.

O ensino de fagote em Portugal desenvolveu-se lento e tardiamente. Em 1989 existiam apenas duas instituições no sul do país onde se podia aprender fagote, eram elas o Conservatório Nacional e a Escola Superior de Música de Lisboa. O professor destas duas instituições era, e ainda continua a ser, o professor Arlindo Santos²⁸,

“ (...) que trouxe alguns problemas no desenvolvimento do fagote, porque era o mesmo professor que ensinava no ensino secundário e no superior. Em vez de várias pessoas a trabalhar para os mesmos fins com diferentes métodos, tínhamos apenas uma pessoa que tinha a seu cargo o aspeto da formação. Esse foi um problema para a evolução do fagote, ainda hoje Lisboa continua apenas com esta base criadora de novos instrumentistas e nesta altura a quase totalidade dos alunos que frequentam as escolas superiores do sul do país são oriundos do norte de Portugal” (Costa, 2006, Anexo E).

Ou seja, os conservatórios públicos do Porto, Braga, Coimbra e Aveiro não possuíam classe deste instrumento.

“ (...) Além disso o instrumento não tinha qualquer implantação nas bandas civis, tinha apenas uma pequena participação quase sempre autodidata nas bandas militares.” (Costa, 2006, Anexo E) Assim sendo era difícil falar de uma classe de fagote em Portugal, uma vez que existiam apenas três ou quatro pessoas portuguesas que tocavam fagote como ocupação profissional.

“Existiam também alguns alunos interessados em aprender o instrumento que apenas não o faziam porque não tinham professor, ou porque não havia instrumento ou ainda porque sendo um instrumento ‘novo’ no meio, alguns pais continuavam a ter relutância em que os filhos aprendessem esse instrumento.” (Costa, 2006, Anexo E)

²⁸ Atual professor do Conservatório Nacional e da Escola Superior de Música de Lisboa.

É então que em 1989 Hugues Kesteman, chega a Portugal para integrar a orquestra Régie Sinfonia, e deparado com a situação do fagote em Portugal decide desenvolver o fagote, principalmente no Norte do País, criando uma classe de fagote. (Faria, 2011) Desta forma foi o primeiro professor de fagote na (ARTAVE)²⁹, em 1992, no Conservatório do Porto em 1992, na (EPMVC)³⁰ em 1993 e na (ESMAE) em 1994.

Até aos dias de hoje, especialmente no norte de Portugal, o fagote desenvolveu-se de uma forma acelerada, visível no facto de praticamente todas as academias, conservatórios públicos e escolas profissionais possuírem já a sua classe de fagote. Segundo uma contagem realizada pelo Professor Hugues Kesteman e os seus alunos, em 2005 existiam 250 fagotistas até Coimbra, no Sul do país a realidade, nesse ano, não era ainda tão promissora como a do Norte do país. (Costa, 2006, p. Anexo E) Segundo este mesmo professor: “... hoje em dia há fagotistas suficientes. Há fagotistas portugueses que são muito bem recebidos no estrangeiro e podem estudar fora do país sem qualquer problema. (...)” (Costa, 2006, Anexo E)

Também em (Costa, 2006) se pode verificar que esta visão está de acordo com a do professor Belga Pierre Olivier Martens, o qual há já vários anos orienta Masterclass em Portugal, os portugueses têm uma grande tendência para subestimarem o nível de desenvolvimento do fagote em Portugal. Segundo este mesmo professor:

*“Tenho que dizer que o nível de Portugal é muito alto e que muitas vezes os portugueses têm tendência para subestimar a sua escola. Quando os alunos portugueses vêm ter comigo, através do programa Erasmus, e eu os apresento na Bélgica e na Alemanha, só recebo elogios. Por isso não se subestimem.”*³¹ (Costa, 2006, Anexo B)

Também Giorgio Mandolesi parece partilhar desta opinião, em relação á classe de fagote em Portugal é que o nível artístico do fagote em Portugal estava a evoluir muito, afirmando conhecer fagotistas Portugueses que tocavam muito bem. (Costa, 2006, p. Anexo C)

Contudo, segundo o Professor Hugues Kesteman, ainda existem alguns problemas que dificultam o ensino do fagote, em termos de desenvolvimento dos estudos e da qualidade das vias de ensino para a música em Portugal. Um deles seria o facto de as escolas profissionais, os conservatórios e as bandas de música, não terem os mesmos objetivos.

²⁹ Escola Profissional Artística do Vale do Ave

³⁰ Escola Profissional de Música de Viana do Castelo

³¹ Resposta à entrevista feita pela autora desta Monografia, no âmbito da Prova de Aptidão Profissional, a Pierre O. Martens, por correio eletrónico, recebida a 23 de Novembro de 2005.

“Enquanto nos conservatórios os alunos têm mais tempo para desenvolver a musicalidade, nas escolas profissionais, onde os objetivos são a curto prazo, em primeiro lugar o aluno tem que render, tem que desenvolver a técnica e a musicalidade, o que devido ao curto espaço de tempo que o aluno tem acaba por desenvolver mais a técnica do que a musicalidade, porque esta necessita de tempo, pois está inteiramente ligada com o crescimento, com a maturidade e com o nível de cultura que o aluno tem.” (Costa, 2006, Anexo E)

Embora estes fatores sejam transversais a todos os instrumentos, no fagote torna-se mais problemático uma vez que no início a evolução de aprendizagem é mais lenta do que num instrumento como a flauta ou o clarinete. Não que seja um instrumento mais difícil, mas sim porque necessita de especial atenção e tempo redobrado devido à sua técnica pouco natural.

A falta de enraizamento do instrumento nas Bandas, e o facto de estas não possuírem fagotes é um dos fatores que mais contribui para a não-aceitação deste instrumento em Portugal, pois a falta de conhecimento acerca do instrumento inviabiliza uma mais fácil assimilação pelos jovens e pelos seus encarregados de educação. Também o preço do instrumento, com modelos de estudante a custar cerca de 5 mil euros, o torna de mais difícil acesso. Acresce ainda o facto de o fagote ter uma forma incaracterística, quando comparado por exemplo com o oboé ou o clarinete, os quais têm posições mais ergonómicas bem como de mais fácil manuseamento e transporte por uma criança. Finalmente, é de realçar ainda o timbre invulgar e por vezes inaudível dos seus sons mais graves os quais realçam e fomentam a parte harmónica da orquestra.

Estes são alguns dos aspetos que tornam a aceitação e a assimilação do instrumento complicada, quer por parte dos jovens quer por parte dos seus encarregados de educação.

Contudo, nos últimos anos, esta tendência está a mudar. O número de alunos de fagote está a aumentar. Este facto pode ser comprovado pelo aumento das classes de fagote no ensino superior. Por exemplo, à classe de fagote da Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo do Porto, pertenciam em 2006 cinco alunos, em 2012 pertencem dez alunos.

Este fenómeno deve-se também a um maior enraizamento do instrumento. Mais fagotistas significam mais pessoas a contactar com o instrumento. Também o período de mudança que o ensino especializado, e os regimes articulado e integrado têm vivido desde 2007, vieram a permitir que alunos do 2º e 3º ciclo de ensino possam aprender música de forma com custos

muito baixos ou até de forma gratuita. Este facto levou a um enorme incremento do número de alunos a aprender um instrumento, e a um conseqüente aumento dos alunos que enveredam posteriormente numa carreira profissional. (Educação, 2010)

De realçar ainda o trabalho realizado pelo Ensemble de Palhetas Duplas que dá visibilidade aos jovens instrumentistas portugueses, e ao mesmo tempo ao oboé e ao fagote e toda a família destes instrumentos.

2.4.1. Ensemble de Palhetas Duplas

O Ensemble Palhetas Duplas é uma importante organização no que à divulgação da música diz respeito, e nomeadamente à divulgação dos instrumentos de palheta dupla (oboé e fagote), sendo uma das poucas criações portuguesas que se dedica a estes instrumentos de forma prática e performativa, ou seja, não é uma instituição de ensino, mas sim uma organização de intérpretes oboístas e fagotistas que se dedicam à performance musical.

O Ensemble de Palhetas Duplas de foi criado em finais de 2004. O seu principal fundador foi Francisco Luís Vieira³².

Fez a sua primeira apresentação em público em Março de 2005.

É constituído por oboístas e fagotistas diplomados em várias escolas, que no ensemble executam todos os instrumentos pertencentes a esta família: oboé, corne inglês, fagote e, por vezes, oboé de amor e contrafagote.

Do repertório que o ensemble interpreta, (original ou transcrito) constam obras tanto de música antiga como contemporânea, obras do período clássico, ligeiro e até próximo do jazz.

Este grupo além da originalidade da formação, está ligado a um ideal didático, tendo por objetivo a participação em atividades pelas várias instituições de ensino musical. Para além das prestações em concertos por todo o país, organiza intercâmbios e encontros com outros agrupamentos.

Desde a sua fundação já envolveu mais de duas dezenas de oboístas e fagotistas. Nos seus

³² Francisco Luís Viera, oboísta português, é solista da Banda Sinfónica da Guarda Nacional Republicana. Em 2004 fundou o Ensemble Palhetas Duplas, do qual é diretor artístico. É sócio fundador da Associação Portuguesa de Palhetas Duplas criada em 2008.

inúmeros concertos apresentou solistas convidados conhecidos do meio musical português. Também apresentou obras em primeira audição absoluta, nomeadamente uma obra para cinco oboés intitulada *Caprice for five oboes*, do compositor Christopher Bochmann.

Outra importante organização é a Associação Portuguesa de Palhetas Duplas que se dedica à divulgação e organização de eventos relacionados com os instrumentos já referidos.

2.4.2 Associação Portuguesa de Palhetas Duplas

A Associação Portuguesa de Palhetas Duplas (APPD), criada em 2008, é uma associação cultural a nível nacional, sem fins lucrativos.

Representa os oboístas e fagotistas portugueses, quer amadores quer profissionais, que estejam interessados em integrar as atividades e eventos que esta associação organiza para os respetivos instrumentos.

Tendo por principal objetivo a promoção e divulgação da família do Oboé e do Fagote, compete à associação representar, em Portugal, os oboístas e fagotistas que sejam seus associados.

Também a elaboração de trabalhos sobre o oboé e fagote, prestar assistência no âmbito artístico e pedagógico aos seus associados, promover encontros, cursos, seminários, master-classes, concursos, e outras atividades de interesse para a comunidade oboístas e fagotistas, são alguns dos objetivos da APPD.

A APPD é constituída por sócios fundadores e ordinários. São associados fundadores os outorgantes na escritura de constituição da Associação Portuguesa de Palhetas Duplas. Podem ser associados ordinários as pessoas singulares ou coletivas, interessadas nos princípios e objetivos da APPD aceites por deliberação da Direção.

A presidência da APPD está ao cargo do professor Hugues Kesteman³³, sendo que é também ele que representa a comunidade fagotística da associação. O vice-presidência da associação é o professor Francisco Luís Vieira, sendo assim também ele o representante dos oboístas desta associação.

Desde a sua fundação, em 2008, a associação organizou vários eventos importantes para a divulgação destes instrumentos em Portugal. Entre os vários Masterclasses, workshops e “posts” de divulgação, que a APPD organiza, destaca-se, talvez o mais importante evento realizado para estes dois instrumentos, o encontro nacional de palhetas duplas, que decorreu no dia 28 de Fevereiro de 2009, na Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo do

³³ Hugues Kesteman - Professor de Fagote na Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo do Porto

Porto, tendo contado com a participação de mais de uma centena de fagotistas e oboístas provenientes de todo o país.

Capítulo 3

3. Interpretação

Ao longo deste trabalho, várias vezes é utilizado o termo *escolas de fagote*, pelo que se torna necessário clarificar o significado do conceito. *Escola de Fagote* é um conceito que descreve diferentes conceções técnicas e artísticas de interpretar o instrumento. Ou seja, descreve características diferentes de interpretar o mesmo instrumento. Por exemplo, tipo de palhetas utilizadas, os métodos de ensino abordados, as características próprias adotadas no desenvolvimento da técnica do instrumento (dedilhações), ou as diferenças na gama dinâmica, entre outras. Tal como, por exemplo é visível nas “escolas de piano”. (Lourenço, 2007)

3.1. *Escolas de fagote: Alemanha, França e Itália*

Na passagem do século XIX para o XX os métodos utilizados para ensinar fagote e consequentemente a forma como se tocava fagote diferiam de país para país. Tomando o contexto Europeu como exemplo, na Alemanha tocava-se de forma diferente do que na Itália ou em França, já para não mencionar as diferenças existentes entre países mais longínquos dentro da Europa, como a Rússia ou até diferenças entre continentes, como entre a Europa e a América.

Este fenómeno explica-se devido a dois fatores principais: a falta de acessibilidade de circulação que se vivia na altura e à falta de informação e conhecimento acerca das práticas performativas de cada país.

Em relação a falta de acessibilidade de informação os caminhos-de-ferro só começaram a ser uma realidade comum depois da primeira metade do séc. XIX, e o avião no século XX, pelo que facilmente se compreende porque não era tão comum aceder à cultura de outros países. O mesmo acontece com as gravações. Hoje em dia é perfeitamente normal ouvir um CD com um concerto gravado ao vivo no outro canto do mundo, mas a primeira gravação áudio foi feita quase no final do séc. XIX³⁴. Tendo estes fatores em consideração, e apesar da ausência de bibliografia que comprove que de facto havia *escolas de fagote* nesta época, é provável que a forma de tocar o mesmo instrumento variasse de país para país, ou pelo menos de zona para zona do mundo.

³⁴ A primeira gravação de som registrada foi feita por Thomas Edison em 1877.

Das mais proeminentes da Europa contava-se a *escola alemã*, a *escola italiana* e a *escola francesa*. Esta proeminência é visível através do número de intérpretes que estes países produziram.

O próprio instrumento era diferente de país para país e teve o apogeu do seu desenvolvimento no século XIX, quando surgem os sistemas: francês e alemão. Este último viria a ser o sistema mais utilizado na atualidade (como se pode verificar capítulo 2 desta Monografia).

A partir do século XIX e talvez até à atualidade, a Alemanha teve a escola mais forte de fagote da Europa (Waterhouse W. , 2003). Por um lado, o seu ensino era mais exigente e gerador de mais fagotistas. Por outro lado, cada vez mais alunos estrangeiros começavam a ir estudar para este país, voltando posteriormente a ensinar para os seus países de origem, disseminando o método. No entanto, talvez um dos fatores determinantes tenha sido a referida evolução acústica e organológica do instrumento que ocorreu neste período (Henrique, 2004; Waterhouse, 2003).

Durante o século XX, a situação política e social da Europa sofreu grandes transformações, bem como os recursos tecnológicos à disposição dos músicos e dos seus professores, desde o início das gravações até aos CD's, DVD's, Internet, entre outros. Tal expansão de informação poderá ter contribuído para um maior diálogo entre as escolas e uma conseqüente aproximação das várias formas de interpretação.

Alia-se a este facto uma maior facilidade em viajar e um maior contacto entre os cidadãos dos vários países. Ao nível do ensino superior, a mobilidade entre os alunos dos vários países do contexto europeu foi largamente incrementada com o estabelecimento do programa ERASMUS, em 1987. Assim, com o passar dos anos, existe uma maior facilidade em aceder às várias escolas de interpretação sem se ter necessariamente de estar nesse país ou pertencer à sua cultura.

Um exemplo paradigmático desta troca de culturas e influências artísticas na atualidade é o do fagotista Italiano Sérgio Azzolini (n.1967), com uma significativa carreira internacional, o qual estudou em Hannover com o fagotista Alemão Klaus Thuneman (*escola alemã*), e atualmente ensina na Suíça a alunos de vários países do mundo ³⁵.

De modo que a questão que se começa a colocar é a de se as várias escolas se mantiveram, ou por outro lado existe agora uma “nova” forma de tocar fagote, praticamente comum a quase

³⁵ In – <http://en.naive.fr/#/artist/sergio-azzolini>, acedido a 30 de Maio de 2012.

todos os países da Europa, cujas diferenças não são tão relevantes e que engloba várias características das antigas *escolas de fagote*? Mais especificamente terá a Alemanha perdido o estatuto da escola mais forte da Europa ou terá sido ultrapassado, ou pelo menos igualado, por outros países?

Giorgio Mandolesi, Pierre Olivier Martens e Pascal Gallois não têm dúvidas em afirmar que o conceito de globalização já poderá ser aplicado no ensino de uma maneira generalizada (Costa, 2006). Segundo estes intérpretes é necessário adquirir um conceito generalizado de sonoridade e de interpretação para que se possa estar ao mais alto nível no mercado de trabalho internacional. Os intérpretes referem ainda que a diluição das escolas se verificou devido aos atuais meios de comunicação que permitem difundir os vários tipos de técnicas presentes no ensino de diversos países bem como a maior facilidade que os alunos têm em se deslocarem a outro país para terem aulas com um professor estrangeiro, assim como o grande número de *Masterclasses* que atualmente se realizam. Consequentemente a forma de tocar fagote nos nossos dias, em Portugal ou em qualquer parte da Europa, possa ser muito mais semelhante do que o que foi em meados e até finais do século XX.

Pascal Gallois, por exemplo, mencionou que o termo escola ou modelos de aprendizagem é já um termo ultrapassado e que o mais correto será falar em interpretação da música dos vários países, referindo nomeadamente a música Francesa, Inglesa ou Alemã. Segundo Gallois hoje já não existem diferenças relevantes em relação ao que se trabalha na Alemanha, França, na Suíça ou em Portugal (Costa, 2006).

Por outro lado Hugues Kesteman e Gustavo Nuñez continuam a acreditar que o termo escolas ainda se aplica na realidade atual. Com efeito, estes professores são da opinião que cada país ainda continua a conservar traços de identificação bastante vincados na sua relação com outros. (Costa, 2006)

A questão que se coloca quotidianamente no entender de Pascal Gallois tem a ver unicamente com o nível com que o instrumento é interpretado. Para ele hoje em dia é perfeitamente usual encontrar um fagotista que toque com um bom som “Alemão”³⁶ tanto em Portugal, como na Alemanha ou no Japão. Depois de analisadas as entrevistas a estas cinco personalidades, concluiu-se que as diferenças em termos de escola entre estes cinco países da Europa (Portugal, Bélgica, Alemanha, Itália e França) eram poucas e pouco relevantes, contudo

³⁶ Normalmente apelidado por ser um som de grande amplitude e vigor, também assim denominado depois do sistema Heckel ter vingado com a sua contínua evolução na manufatura do instrumento.

continuava a poder-se dizer que determinado fagotista tinha características de uma determinada escola, embora essa “escola” agora não estivesse limitada pela fronteira territorial. Tenha-se em consideração, que estas conclusões foram tiradas no ano 2006, talvez hoje, volvidos seis anos, a realidade seja diferente ou ainda seja a mesma. O esperado, seria, segundo a opinião unanime dos cinco entrevistados, que com o passar dos anos a globalização no meio musical fosse cada vez mais uma realidade.

Capítulo 4

4. Trabalho Empírico

4.1. Objetivo

Tendo em conta a escassez de fontes acerca do desenvolvimento artístico do fagote em Portugal nas duas últimas décadas, o objetivo do presente trabalho empírico foi o de descrever o estado atual do fagote em Portugal. Para tal, decidiu-se proceder a um inquérito por questionário junto da população de fagotistas portugueses que integrem orquestras profissionais e semi-profissionais, ou instituições de ensino superior, quer como docentes, quer como discentes. A razão desta escolha é a dos instrumentistas de orquestras e de escolas serem aqueles que contribuem de forma decisiva para o panorama da prática de fagote. Os procedimentos levados a cabo a fim de concretizar o objetivo proposto serão descritos mais pormenorizadamente nas secções seguintes.

4.2. População Amostral

A população amostral pretendia incluir a totalidade de fagotistas portugueses que integrem orquestras profissionais e semi-profissionais, ou que integrem instituições de ensino secundário e superior, quer como docentes, quer como discentes. A razão desta escolha é a dos instrumentistas de orquestras e de escolas serem mais facilmente contactáveis, tornando mais eficaz o processo de recolha de dados. Os fagotistas *free lance* e das bandas filarmónicas, apesar do seu importante papel, não foram assim considerados no presente estudo.

Primeiramente, foi feita uma investigação que permitiu enumerar todos os fagotistas presentes no ano de 2010, em todas as orquestras profissionais e semiprofissionais e instituições de ensino secundário e superior.³⁷

Depois do primeiro contacto, foram consideradas para o presente estudo as respostas positivas ao pedido de participação. Este foi um processo extremamente lento e complexo, pois a taxa de resposta foi muito baixa e foi necessário um esforço grande de reforço de pedido de colaboração, quer pessoalmente quer via correio eletrónico. O mesmo na recolha dos

³⁷ Ver Anexo I

questionários. Desta forma o processo entre o pedido de colaboração e o início da análise demorou cerca de seis meses.

Depois de todos os indivíduos serem contactados (dependendo do caso, por mail, telefone ou pessoalmente) e convidados a responder ao questionário, obtiveram-se quarenta e um respostas. Não foi possível contactar alguns dos participantes selecionados, outros decidiram não colaborar no estudo e ainda de outros não se obteve resposta ao pedido. Ou seja, a população amostral do presente estudo é constituída por quarenta e um participantes, sendo que representa 71% da população fagotística inicialmente aferida. Foi explicado aos participantes o contexto e o objetivo do presente trabalho e garantido o anonimato.

A distribuição dos participantes dividiu-se então nas seguintes categorias:

- Fagotistas das orquestras profissionais e semiprofissionais portuguesas;
- Professores de fagote (no ensino secundário e/ou no ensino Superior).
- Alunos de fagote que frequentam o ensino superior em Portugal.
- Mistos (Professores ou alunos que são simultaneamente instrumentistas de orquestra e alunos que são simultaneamente professores)

A distribuição dos participantes segundo as quatro categorias aferidas estão ilustradas no Gráfico 1.

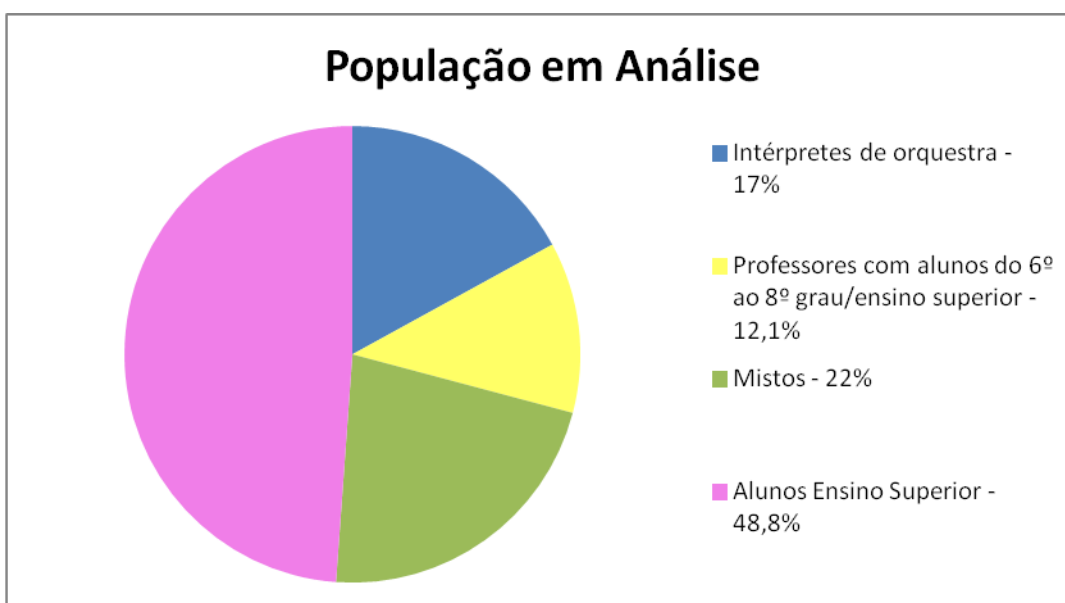


Gráfico 1 - Distribuição da população amostral

O gráfico representa um total de quarenta e um inquiridos, sendo que sete são intérpretes de orquestra (17%), cinco são professores com alunos do 6º ao 8º grau/ensino superior (12.1%), nove são professores que também acumulam o lugar de músico de orquestra ou professores que são em simultâneo professores do ensino superior e do ensino secundário ou oficial, ou seja, com alunos do 6º ao 8º grau (22%), aqui ira-se chamar a esta categoria Mistos, e finalmente, a parte maior, vinte alunos do ensino superior (48.8 %).

A idade dos participantes está compreendida entre os 19 anos e os 64.

4.3. Questionário

O questionário desenhado para o efeito desta investigação, continha quatro partes, das quais as duas primeiras eram comuns a todos os participantes.

A primeira contendo apenas os dados pessoais e a segunda pedia os dados referentes à formação do inquirido. As outras duas partes, referentes às *escolas de fagote*, sendo que cada individuo só responderia a uma parte, dependendo das respostas anteriores.

Pode ser consultado nos Anexos II, II e IV.

4.4. Resultados e Discussão

4.4.1. Nacionalidade

A primeira questão apurada, foi relativamente às nacionalidades dos fagotistas em Portugal. Os resultados indicaram que trinta e um são de nacionalidade portuguesa, e dez dos participantes são estrangeiros. Ou seja, 75.6% dos participantes são portugueses, e apenas 24.3% são estrangeiros.

Este facto parece demonstrar que nos últimos anos há um maior desenvolvimento da classe de fagotistas, ou uma maior aceitação, por parte das orquestras e das escolas, de fagotistas/professores que possa ter permitido um aumento do número de fagotistas portugueses.

De entre os 24.3% participantes estrangeiros, encontram-se nacionalidades bastante variadas, nomeadamente: Americana, Argentina, Belga, Brasileira, Húngara, Inglesa, Italiana, Polaca e Russa.

4.4.2. Nacionalidade dos professores anteriores e atuais professores

Ao apurar as nacionalidades dos professores (anteriores ou atuais), conclui-se que o ensino em Portugal está a ser maioritariamente ministrado por professores de nacionalidade portuguesa, ao contrário do que o que se via no passado. Realça-se o facto de quando criadas as classes de fagote no Norte do país³⁸ apenas se realçavam dois nomes em Portugal: no sul o Professor Arlindo Santos, de nacionalidade portuguesa, e no Norte o Professor Hugues Kesteman, de nacionalidade Belga, A estes mais se lhes juntaram nos anos seguintes, principalmente de nacionalidade espanhola. Ou seja, o ensino era maioritariamente ministrado por professores de nacionalidade estrangeira.

Apesar de no momento o ensino ser maioritariamente ministrado por professores portugueses, o facto de se contar em dezassete as nacionalidades dos professores estrangeiros, demonstra uma certa globalização da prática de fagote, bem, como uma grande variedade de influências em termos fagotísticos no nosso país.

O gráfico abaixo representa as nacionalidades dos professores dos fagotistas inquiridos, bem como número de vezes que a nacionalidade foi referida.

³⁸ A classe de fagote do conservatório do Porto foi criada em 1992 pelo professor Hugues Kesteman, (Faria, *Duas Vidas um Destino* Hugues Kesteman, 2011)

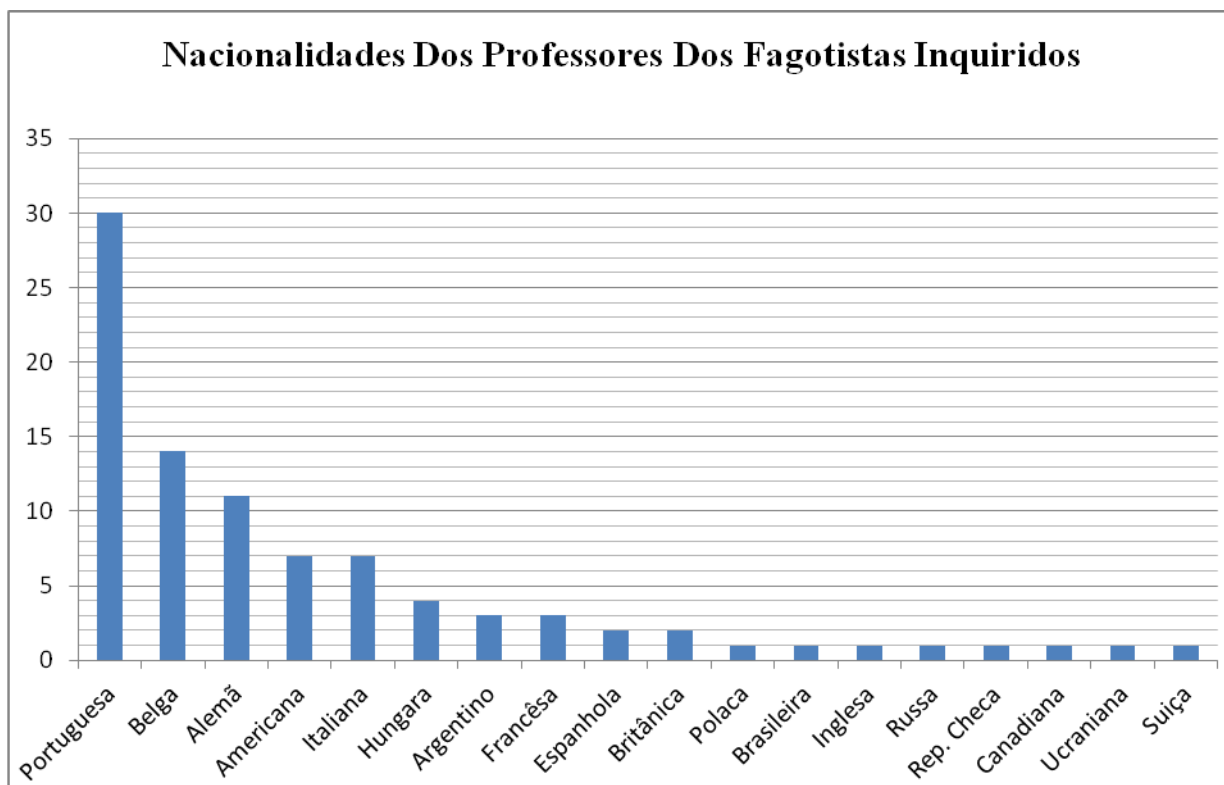


Gráfico 2 - Gráfico demonstrativo das nacionalidades dos professores dos fagotistas inquiridos

Como se pode verificar, a nacionalidade do maior número de professores é Portuguesa, seguindo-se a Belga. A explicação deste fenómeno deve-se ao facto de a maior parte dos alunos ou atuais professores terem estudado com o professor Kesteman. Relativamente a professores de nacionalidade Alemã, terão sido talvez alunos que estudaram no estrangeiro que a mencionaram, ou atuais intérpretes que vieram do estrangeiro para Portugal, uma vez não haver nenhum professor de fagote de nacionalidade Alemã em Portugal até à data.

4.4.3. Qual a marca do seu fagote?

A marca do instrumento é também uma característica importante num músico, uma vez que tem muita influência na sua interpretação. Como abordado em capítulos anteriores, quando se fala em fagote de sistema alemão a marca mais representativa deste sistema é o fagote Heckel. Mas devido ao seu preço elevado não está ao alcance de todos adquirirem um instrumento tão dispendioso financeiramente. Existe então uma tendência para que outras marcas alemãs e não só tentem “imitar” as medidas e características desta marca.

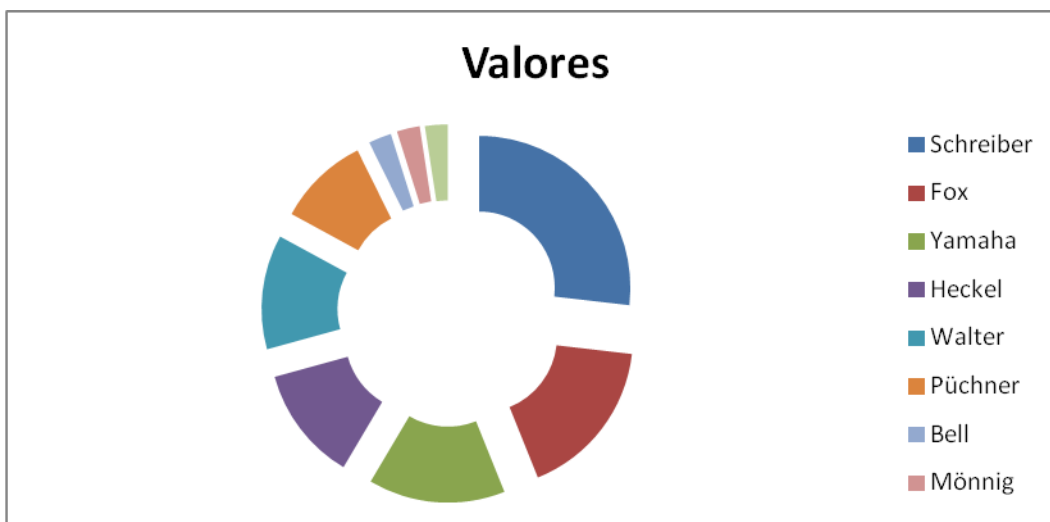


Gráfico 3 - Gráfico demonstrativo das marcas de fagote utilizadas pelos fagotistas em análise

Como podemos ver pelo gráfico acima as marcas utilizadas em Portugal são na sua maioria alemãs. Este facto sugere mais uma vez a hegemonia da *escola alemã*, com as principais marcas utilizadas pelos fagotistas em Portugal as de Schreiber, Heckel, Walter, Püchner, Mönnig e Moosman.

4.4.4. Qual a marca das suas palhetas?

As palhetas são o fator mais influenciador da interpretação e qualidade do fagotista, uma vez que mesmo com um bom fagote e sendo um bom instrumentista, se a palheta for má é praticamente impossível obter bons resultados.³⁹ O gráfico que se segue ilustra a distribuição das principais marcas de palhetas utilizadas pelos participantes.

³⁹ Este argumento é defendido por fagotistas e interpretes por todo o mundo. Assim como também por outros instrumentistas que também usam palhetas, como oboístas e clarinetistas.

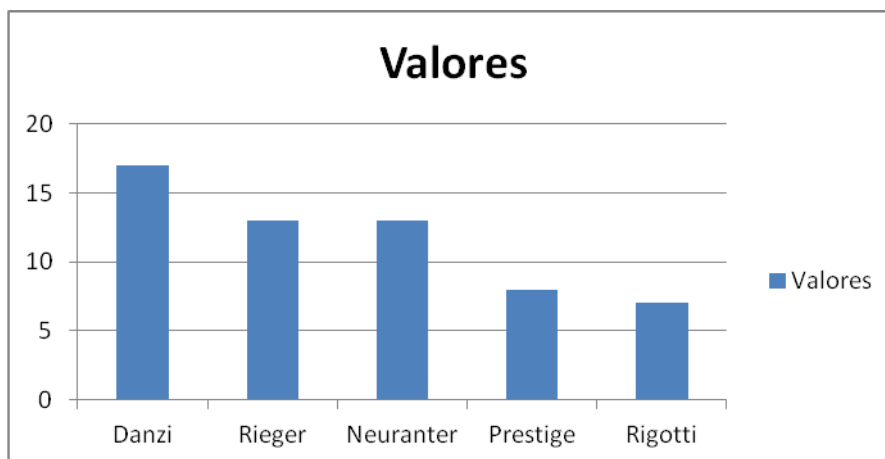


Gráfico 4 - Gráfico demonstrativo da marca de palhetas mais utilizadas pelos fagotistas em análise

Como se pode verificar no gráfico em cima representado, a maior parte dos fagotistas utilizam canas *Danzi* para as suas palhetas. Esta marca de cana é Italiana, e é uma das características da *escola italiana*, devido às características sonoras que imprime ao instrumento.

A segunda marca mais utilizada em Portugal são as canas *Neuranter*, Francesas e as canas *Rieger*, Alemãs. Outras marcas foram também referenciadas, tais como *Glottin*, *Medir*, *Bonazza*, *V.S. bassoon reeds*, *Silva Cane*.

Estes resultados parecem também reforçar a crescente globalização da prática musical, a globalização trouxe ao meio musical, bem como a facilidade de comprar e vender materiais entre os vários países. Embora o tipo de material utilizado seja apenas um detalhe na interpretação também este assunto influencia o estudo aqui apresentado. Ao existir uma grande variedade de marcas de cana, com características diferentes, os resultados artísticos são também diferentes.

4.4.5. Considera que ainda se pode falar em *escolas de fagote*?

A opinião dos participantes relativamente a esta questão parece não ser consensual, pois obtiveram-se as seguintes respostas: vinte indivíduos responderam ainda se pode falar em *escolas de fagote*, enquanto dezasseis responderam que não.

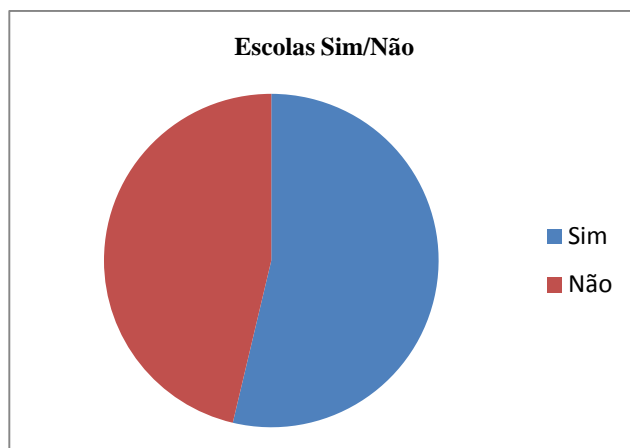


Gráfico 5 - Gráfico demonstrativo das respostas Sim/Não à pergunta: Considera que ainda se pode falar em *escolas de fagote*?

Seguidamente tentou aferir-se se as respostas a esta questão variam em função da idade dos participantes. Os resultados indicam que é a população mais jovem (até aos vinte e cinco anos de idade) que mais considera que já não existem *escolas de fagote*, como ilustrado no gráfico 6.

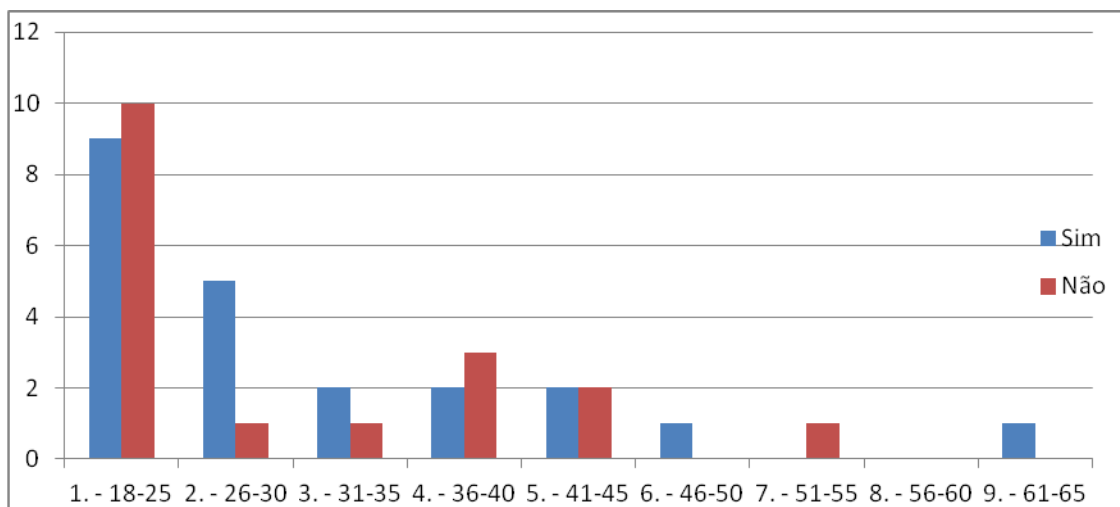


Gráfico 6 – Resposta dos participantes por idade

Uma explicação provável para este resultado é o facto de serem precisamente os jovens quem mais contacto tem com jovens de outros países, têm aulas com mais professores, viajam mais. Ou seja, têm um maior contacto com a “globalização” do que um professor ou intérprete mais experiente que já não procure outros professores ou outras “escolas”.

Foram apresentadas aos candidatos no questionário cinco motivos pelos quais já não se poder falar em *escolas de fagote*, como ilustrado na tabela 2.

Tabela 2- Motivos apresentados pelos quais já não se poder falar em *escolas de fagote*

Motivos apresentados	Frequência com que o motivo foi referido
Maior mobilidade entre professores e intérpretes	13
Facilidade de acesso a gravações e vídeos	8
Tendência Global para seguir um padrão determinado (globalização da interpretação)	8
Programa Erasmus	7
Necessidade de obedecer a um padrão determinado exigido em provas de orquestra	5
Outras	3

Como comprovado pela tabela acima representada, a razão que mais indivíduos indicaram como sendo a principal causa da extinção das *escolas de fagote* é a maior mobilidade entre professores e intérpretes. Esta questão vem de encontro aos resultados da questão anteriormente colocada, referente às nacionalidades dos professores inquiridos, que só em Portugal como exemplo inclui dezassete nacionalidades diferentes de professores. É ainda de salientar, relativamente a este aspeto que não estão incluídos masterclasses ou aulas particulares, pois nesse caso o número de nacionalidades que ministram o ensino iria aumentar.

Também a facilidade de acesso a gravações e vídeos foi outra das razões mais apresentadas. Este era um resultado de alguma forma esperado, sobretudo devido às potencialidades do uso generalizado da internet. Por exemplo, é possível assistir a um concerto que aconteceu na outra parte do mundo, ouvir um determinado intérprete, ou até assistir a aulas de um conceituado professor, a custos muito baixos. Enquanto até há bem pouco tempo era difícil ter acesso às melhores gravações, quer em disco quer em CD, esta dificuldade foi praticamente ultrapassada no momento em que todos têm acesso ao *youtube* ou *amazon*, entre outros tantos meios de divulgação e venda de discos, gravações ou vídeos.

A tendência global para seguir um padrão determinado, aqui apresentada como globalização da interpretação, é mais uma das causas apresentadas como determinante na extinção das *escolas de fagote*. Com isto quer dizer-se que certos padrões são tidos como exemplo e cabe, *à posteriori*, aos intérpretes seguir esses padrões de interpretação/ artísticos para que possam ser aceites no panorama musical. Tome-se por exemplo a Orquestra Filarmónica de Berlim, cuja prática é considerada como um exemplo de qualidade musical. Qualquer jovem aspirante a músico de orquestra vai trabalhar para que possa tocar como os músicos desta orquestra, pois espera que ao tocar daquela forma, terá maior probabilidade de passar em futuras provas de orquestra. Claro que esta é apenas uma possibilidade, mas a realidade é que há uma tendência para “imitar” aqueles que são tidos como exemplos e, conseqüentemente, uma tendência para que haja cada vez mais semelhanças entre os intérpretes, perdendo-se assim as características até então demarcadas de cada escola.

Relativamente aos participantes que responderam que ainda se pode falar em escolas de interpretação, indicaram na sua maioria que as escolas mais importantes/significativas da atualidade são: Alemã, Francesa e Italiana. Uma minoria indicou também as escolas: Americana e Britânica. Alguns inquiridos afirmam que já só se pode falar em escola Europeia, Americana e dos Países de Leste.

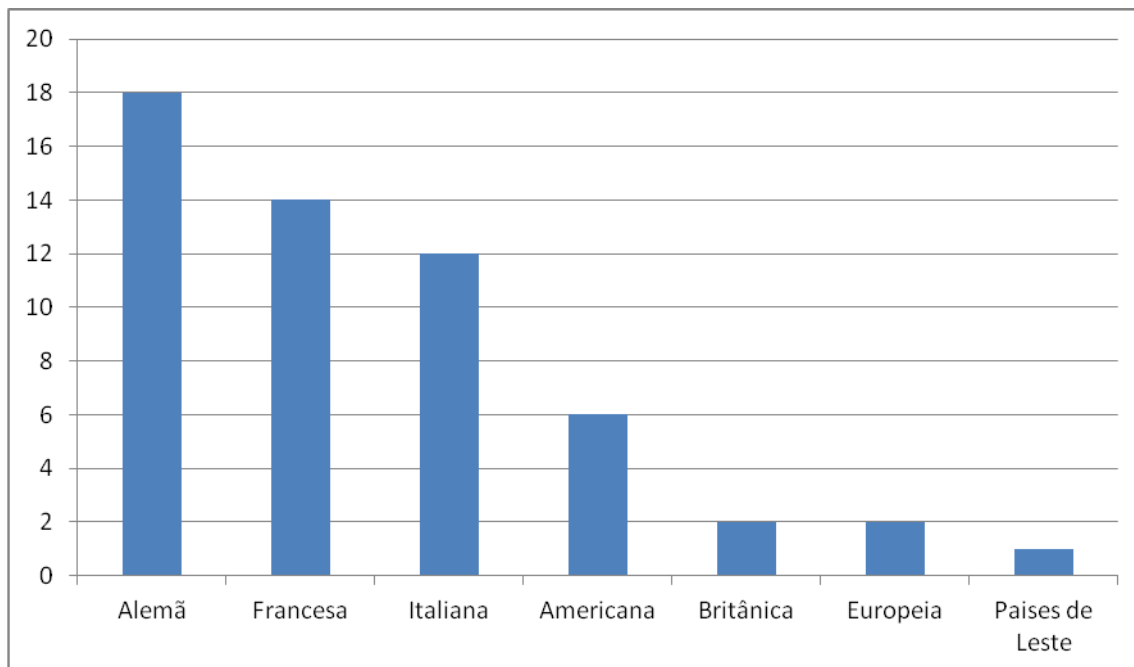


Gráfico 7 - Gráfico demonstrativo do número de vezes que cada escola foi mencionada

A *escola alemã* foi a mais mencionada, com dezoito votos, seguindo-se a Francesa com catorze e a Italiana com doze.

Quanto à questão se haverá alguma mais proeminente, a mais votada com maioria absoluta, foi a *escola alemã*. As razões apresentadas são várias, sendo que a mais recorrente é a versatilidade da *escola alemã*, o seu som e a qualidade da técnica que utiliza, a qualidade dos professores e o nível cultural do país.

Falando de Portugal, e partindo do princípio que em Portugal ainda se pode falar em *escolas de fagote*, dezassete dos vinte e dois inquiridos que responderam SIM à questão das escolas, indicaram a *escola alemã* como sendo a que mais se pratica em Portugal.

4.4.6. Qual a escola que se insere como fagotista?

Dos quarenta e um participantes, vinte e quatro afirmam que se inserem na *escola alemã*, quatro na Italiana e dois na Francesa. Em alguns casos foram indicadas mais do que uma resposta nesta pergunta, principalmente associando as escolas Alemã e Italiana. Nestes casos, no entanto, começa a ser difícil referir a existência de *escolas de fagote*. Pode-se assim concluir que a interpretação em Portugal, apesar de caminhar para a globalização, como foi demonstrado anteriormente, assenta nos alicerces da *escola alemã*, ou pelo menos é essa a opinião dos fagotistas portugueses.

Ao tentar associar a marca de palhetas com a escola em que o indivíduo se insere, não foi encontrado nenhum padrão, ou seja determinada marca não é apenas usada por indivíduos de uma determinada escola.

Finalmente, quando questionados sobre qual será para si o país de referência na interpretação do fagote, o país mais referido pelos participantes foi também a Alemanha, seguindo da Suíça. O nível cultural destes países, as oportunidades musicais que oferecem, a qualidade dos intérpretes e dos professores foram algumas das razões apresentadas pelos participantes para este estatuto de referência.

Conclusão

O Presente trabalho de investigação pretendia numa primeira parte organizar de forma sistemática o conhecimento sobre o enquadramento histórico da introdução do fagote em Portugal e o posterior desenvolvimento da sua prática. Em relação a este aspeto, foi possível reconhecer que a história do fagote em Portugal tem pelo menos 250 anos. Já no séc. XVIII, no Reinado de D. José I (1750-1777) havia dois fagotistas ao serviço da Orquestra da Capela Real. Ou seja, não só a história não é assim tão recente, como se pode concluir que houve até um significativo número de fagotistas em Portugal. Este aspeto é reforçado pelo facto de no final do séc. XIX e início do século XX, mais concretamente entre 1864 e 1923, ter havido em Portugal cerca de dez orquestras as quais incluíam no mínimo um ou dois fagotes a fim de tornar viável a interpretação do repertório sinfónico que praticavam.

A razão pela qual aos olhos dos fagotistas de hoje a história do fagote em Portugal ser comumente referida como recente parece dever-se à ação de Augusto Neuparth. Ao contactar com o saxofone e ao trocar o fagote por este novo e evoluído instrumento, contribuiu para que houvesse um maior desinteresse pelo fagote e um maior interesse pelo saxofone. Embora este acontecimento tenha tido um impacto no meio fagotístico da época, a longo prazo o impacto foi ainda mais significativo. Embora não tenha sido possível analisar a história da introdução do fagote nas Bandas filarmónicas e militares, no que diz respeito às bandas filarmónicas amadoras, a introdução do saxofone em Portugal atrasou pelo menos um século a introdução do fagote. O facto de o fagote não se inserir naquela que é o melhor meio de difusão popular, as Bandas amadoras, retardou o seu processo de enraizamento no meio comum. Junte-se a estes fatores, a implementação tardia do fagote no ensino em Portugal. Consequentemente, ainda hoje, e apesar de o fagote ter pelo menos 250 anos no nosso país, há muitas pessoas que o desconhecem por completo.

Porém a tendência atual é para um crescimento significativo da população de fagotistas. Embora certamente esse crescimento também seja visível também nas outras classes, uma vez que alguns dos fatores impulsionadores desse crescimento abrangem todos os instrumentos, no que ao fagote diz respeito, pode concluir-se que a percentagem de alunos e/ou profissionais de fagote tem vindo a aumentar. Esse aumento é visível não só pelo aumento de número de alunos nas classes de fagote, como pelo aumento de recém-formados e pelo aumento de fagotistas portugueses nas orquestras nacionais, bem como pela “substituição” de professores de fagote estrangeiros por portugueses nas escolas profissionais e conservatórios de música.

Uma vez que esta “comunidade” está a aumentar, coloca-se a questão sobre se em Portugal se desenvolveu uma escola própria de tocar fagote ou se há uma escola de fagote mais influente na prática musical do fagote a nível nacional. Os resultados do trabalho empírico realizado, que consistiu na aplicação de um inquérito desenhado para o efeito acerca da prática do fagote em Portugal, indicaram que a maioria dos participantes responderam que faz sentido falar ainda em *Escolas de fagote* e que a *escola de interpretação* mais praticada em Portugal será a Alemã. Emergiu como uma possível explicação desta influência alemã o facto de a nacionalidade da maioria dos professores da atualidade ser Portuguesa e a Belga. Este facto é determinante pois a *escola de interpretação* adotada depende da escola de interpretação adotada pelo professor. O único professor de fagote Belga radicado em Portugal é o professor Hugues Kesteman, e muitos dos professores de nacionalidade portuguesa indicados pela população do estudo foram seus alunos. Tendo em conta que em Hugues Kesteman afirmou em 2006 que se insere na *escola alemã*, pode inferir-se que em Portugal a grande maioria da classe de fagote se insere na *escola alemã* devido ao trabalho que este professor fez, o que também atesta o seu significativo papel na prática fagotística nacional.

Pode afirmar-se, que apesar de a tendência geral ser a da globalização das *escolas de interpretação*, devido a crescente mobilidade dos músicos e à crescente acessibilidade de informação acerca das suas práticas, foi possível concluir que embora comecem a emergir vários caminhos de interpretação em Portugal, o que mais se pratica atualmente é o da *Escola alemã*.

Espera-se com esta Monografia contribuir para a bibliografia do fagote em Portugal. Uma vez que nela se encontram vários aspetos do desenvolvimento deste instrumento no nosso país, ela pode ser útil para qualquer estudante que queira conhecer a história do seu instrumento; que queira saber em que meio se insere e que caminho percorreu o fagote até chegar aos nossos dias.

Este trabalho apresenta algumas limitações. Seria interessante explorar em mais detalhe a evolução histórica da prática fagotística em Portugal e até enquadrá-la de forma mais aprofundada na evolução da prática de orquestra de bandas e de outros grupos de música de câmara que incluíssem o fagote. Seria ainda interessante fazer um paralelo entre a evolução das escolas de interpretação a nível europeu e americano (centros principais da atividade fagotística) com o panorama nacional. Seria também interessante alargar a população

amostral selecionada, incluindo nomeadamente fagotistas de bandas militares, amadoras e músicos *freelance*. Tal seria uma natural continuação do presente trabalho.

Na pesquisa realizada, uma das maiores dificuldades foi a escassez de fontes verificada. Não porque não haja nada para dizer ou ser relatado, mas porque o tema não despertou interesse e assim foi escassamente pesquisado. Desta forma, espera-se ter contribuído para uma maior compreensão acerca do contexto histórico da introdução do fagote em Portugal, do seu desenvolvimento e do estado atual da sua prática. Neste sentido, a aplicação do questionário revelou-se uma forma eficaz de recolha de dados, pois permitiu uma descrição mais clara e detalhada acerca da prática do fagote pelos seus principais intervenientes na atualidade nacional.

Espera-se também ter contribuído para que as novas gerações de fagotistas portugueses possam entender de onde vêm, quem são os seus antepassados diretos e que heranças lhes deixaram. E finalmente, espera-se que essas novas gerações possam entender as tendências atuais de interpretação para que possam fazer uma escolha mais consciente dos caminhos a seguir e poderem preencher os requisitos que a prática atual lhes impõe.

Bibliografia

- Boffi, G. (1999). *História da Música Clássica*. Novara: Edições 70.
- Borba, T., e Lopes-Graça, F. (1996). *Dicionário de Música Vol.II*. Portugal: Mário Figueirinhas Editor.
- Branco, J. d. (1995). *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Publicações Europa America.
- Branco, J. d., & Almeida, J. D. (1956). *O Teatro de S. Carlos 1793-1956: a história de um grande teatro lírico*. Lisboa: Lisboa Castor.
- Brito, D. (1991). Os Estrangeiros e a Música no Quotidiano Lisboaeta em Finais do Séc. XVIII. *Revista Portuguesa de Musicologia Vol. 1*, p. 78.
- Brito, D. (1991). Os estrangeiros e a música no quotidiano Lisboaeta em finais do séc.XVIII. *Revista Portuguesa de Musicologia Vol.1*, 75-79.
- Brito, M. C. (1989). *Estudos da História da Música em Portugal*. Lisboa: Estampa.
- Brito, M. C. (1989). Opera in Portugal in the Eighteenth Century. *Cambridge University Press*, 8.
- Costa, P. (2006). *O Ensino do Fagote: Breve abordagem comparativa entre os modelos de ensino dos países mais representativos da história da música ocidental*. Prova de Aptidão Profissional. Não Publicada. Escola Profissional de Música de Viana do Castelo
- Cymbron, M. C. (1992). A vida musical nos reinados de D. José e D. Maria I. In M. C. Cymbron, *História da Música Portuguesa* (p. 113). Lisboa: Universidade Aberta.
- Educação, M. d. (Abril de 2010). Ensino Artístico Especializado da Música. *Boletim dos Professores*.p.3-5
- Faria, F. C. (2011). *Duas Vidas Um Destino - Biografia Hugues Kesteman*. Santa Maria da Feira: Cardoso&Conceição.
- Henrique, L. (2004). *Instrumentos musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- Henrique, L. L. (2002). *Acústica Musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- (1992). História da Música Portuguesa. In M. C. Cymbron, *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Latino, A. (1993). Os músicos da Capela Real de Lisboa C.1600. *Revista Portuguesa de Musicologia Vol.3*, 5-11.
- Latino, A. (1993). Os Músicos da Capela Real de Lisboa C.1600. *Revista Portuguesa de Musicologia Vol. 3*, p. 6.
- Lourenço, S. (2007). Tendencies of piano interpretation in the twentieth century: Concept and different types of “piano interpretation schools”. *International Symposium on Performance Science*. The Author 2007, Published by the AEC.
- Luísa Cymbron, C. L. (2001). *Verdi em Portugal*. Lisboa: Bibliotéca Nacional: Teatro Nacional São Carlos.
- Silva, P. (2010). *Da criação musical á prática interpretativa. um diálogo ao encontro da inovação estética e artística do fagote em Portugal*. Porto.
- Waterhouse, W. (2001). Bassoon. In S. Sadie, *The New Grove Dictrionary of Music and Musicians Vol.2* (pp. 177-190). Oxford: Oxford University Press.
- Waterhouse, W. (2003). *The Bassoon*. London, U.K.: Kahn & Averill.

Anexos

Anexo I - Listas das Instituições

Escolas de Ensino Superior/Universidades

Academia Superior de Orquestra

Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco

Escola Superior de Música de Lisboa

Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo

Instituto Piaget - Viseu

Instituto Piaget – Almada

Universidade de Aveiro

Universidade de Évora

Universidade do Minho (Braga)

Instituições com classe de fagote a partir do 6º grau até ao 8º grau

Conservatório de Música de Coimbra

Conservatório de Música de Vila Real

Conservatório do Porto

Conservatório Regional de Aveiro Calouste Gulbenkian

Escola de Música do Conservatório Nacional

Escola Profissional Artística do Vale do Ave

Escola Profissional da Jobra

Escola Profissional de Arte de Mirandela

Escola Profissional de Artes da Beira Interior

Escola Profissional de Música de Espinho

Escola Profissional de Música de Viana do Castelo

Escola Profissional Metropolitana

Orquestras profissionais e semi-profissionais

Fundação Orquestra Estúdio (Guimarães 2012)

Orquestra Clássica da Madeira

Orquestra clássica do Centro

Orquestra de Câmara Portuguesa

Orquestra do Algarve

Orquestra do Norte

Orquestra Gulbenkian

Orquestra Metropolitana de Lisboa

Orquestra Sinfónica do Porto

Orquestra sinfónica Portuguesa

Anexo II – Questionário Intérpretes

Este questionário faz parte de um estudo empírico no âmbito de uma monografia de mestrado em Interpretação Artística realizado na ESMAE e tem por objetivo averiguar as diferentes conceções técnicas e visões artísticas sobre o fagote numa população de intérpretes, alunos e professores do ensino superior artístico em Portugal.

Agradecemos desde já o seu preenchimento, o qual demorará cerca de 6 minutos e cuja informação é extremamente valiosa para o nosso trabalho.

Questionário

Dados Pessoais⁴⁰

Nome	
Idade	Nacionalidade

1. Instituição onde trabalha:	2. Posição ocupada dentro da instituição:
3. Nacionalidade(s) do(s) seu(s) professor(es):	
4. Qual a marca do seu fagote:	5. Qual a marca das suas palhetas:

⁴⁰ Os dados pessoais (nome e idade) serão mantidos anónimos.

6. Considera que ainda podemos falar em *escolas de fagote*?

SIM NÃO

Nota: Se respondeu SIM à questão anterior, avance para a questão 8.

7. Assinale, de entre os motivos apresentados, aqueles que poderão ter contribuído para a extinção das *escolas de fagote*?

- Facilidade de acesso a gravações e vídeos
- Maior mobilidade entre professores e intérpretes de vários países;
- Programa *ERASMUS*;
- Tendência global para seguir um padrão determinado (globalização da interpretação).
- Necessidade de obedecer a um padrão determinado exigido em provas de orquestra;
- Outra. Qual _____

Por favor avança para a questão 12.

8. Quais são, na sua opinião as *escolas de fagote* da atualidade?

9. Há alguma que considere mais proeminente? Se sim, qual?

10. Qual pensa ser a razão dessa proeminência?

11. Qual pensa ser a escola de fagote mais praticada em Portugal?

12. Qual/quais a(s) escola(s) em que considera que se insere como fagotista?

13. Tem algum país de referência na interpretação de fagote?

14. Porquê?

Muito Obrigada!

Anexo III – Questionário Alunos

Este questionário faz parte de um estudo empírico no âmbito de uma monografia de mestrado em Interpretação Artística realizado na ESMAE e tem por objetivo averiguar as diferentes concepções técnicas e visões artísticas sobre o fagote numa população de alunos do ensino superior artístico em Portugal.

Agradecemos desde já o seu preenchimento, o qual demorará cerca de 6 minutos e cuja informação é extremamente valiosa para o nosso trabalho.

Questionário

Dados Pessoais⁴¹

Nome	
Idade	Nacionalidade

1.Instituição de ensino:	2.Nacionalidade do actual professor:
3.Nacionalidade (s) do (s) professor(es) anterior(es):	
4.Qual a marca do seu fagote:	5.Qual a marca das suas palhetas:

⁴¹ Os dados pessoais (nome e idade) serão mantidos anónimos.

6. Ainda podemos falar em *escolas de fagote*?

SIM NÃO

Nota: Se respondeu SIM à questão anterior, avance para a questão 8.

7. Assinale, de entre os motivos apresentados, aqueles que poderão ter contribuído para a extinção das *escolas de fagote*?

Facilidade de acesso a gravações e vídeos

Maior mobilidade entre professores e intérpretes de vários países;

Programa *ERASMUS*;

Tendência global para seguir um padrão determinado (globalização da interpretação).

Necessidade de obedecer a um padrão determinado exigido em provas de orquestra;

Outra. Qual _____

Por favor avança para a questão 12.

8. Quais são, na sua opinião as *escolas de fagote* da atualidade?

9. Há alguma que considere mais proeminente? Se sim, qual?

10. Qual pensa ser a razão dessa proeminência?

11. Qual pensa ser a escola de fagote mais praticada em Portugal?

12. Qual/quais a(s) escola(s) em que considera que se insere como fagotista?

13. Se tivesse que escolher um país estrangeiro para estudar fagote, qual escolheria?

14. Porquê?

Muito Obrigada!

Anexo IV – Questionários Professores

Este questionário faz parte de um estudo empírico no âmbito de uma monografia de mestrado em Interpretação Artística realizado na ESMAE e tem por objetivo averiguar as diferentes conceções técnicas e visões artísticas sobre o fagote numa população de intérpretes, professores e alunos do ensino superior artístico em Portugal.

Agradecemos desde já o seu preenchimento, o qual demorará cerca de 6 minutos e cuja informação é extremamente valiosa para o nosso trabalho.

Questionário

Dados Pessoais⁴²

Nome	
Idade	Nacionalidade

1.Instituição de ensino onde lecciona:	
3.Nacionalidade(s) do(s) professor(es) anterior(es):	
4.Qual a marca do seu fagote:	5.Qual a marca das suas palhetas:

⁴² Os dados pessoais (nome e idade) serão mantidos anónimos.

6. Considera que ainda podemos falar em *escolas de fagote*?

SIM NÃO

Nota: Se respondeu SIM à questão anterior, avance para a questão 8.

7. Assinale, de entre os motivos apresentados, aqueles que poderão ter contribuído para a extinção das *escolas de fagote*?

- Facilidade de acesso a gravações e vídeos
- Maior mobilidade entre professores e intérpretes de vários países;
- Programa *ERASMUS*;
- Tendência global para seguir um padrão determinado (globalização da interpretação).
- Necessidade de obedecer a um padrão determinado exigido em provas de orquestra;
- Outra. Qual _____

Por favor avance para a questão 12.

8. Quais são, na sua opinião as *escolas de fagote* da atualidade?

9. Há alguma que considere mais proeminente? Se sim, qual?

10. Qual pensa ser a razão dessa proeminência?

11. Qual pensa ser a escola de fagote mais praticada em Portugal?

12. Qual/quais a(s) escola(s) em que considera que se insere como fagotista?

13. Tem algum país de referência na interpretação de fagote?

14. Porquê?

Muito Obrigada!

Anexo V – Questionários Mistos

Este questionário faz parte de um estudo empírico no âmbito de uma monografia de mestrado em Interpretação Artística realizado na ESMAE e tem por objetivo averiguar as diferentes conceções técnicas e visões artísticas sobre o fagote numa população de intérpretes e alunos e professores do ensino superior artístico em Portugal.

Agradecemos desde já o seu preenchimento, o qual demorará cerca de 6 minutos e cuja informação é extremamente valiosa para o nosso trabalho.

Questionário

Dados Pessoais⁴³

Nome	
Idade	Nacionalidade

1. Instituição/instituições de ensino onde leciona/estuda:	
1.1 Instituição onde trabalha como fagotista (orquestra, ensemble, etc):	
1.1.2 Posição ocupada dentro da instituição:	
3. Nacionalidade(s) do(s) professor(es) anterior(es):	
4. Qual a marca do seu fagote:	5. Qual a marca das suas palhetas:

⁴³ Os dados pessoais (nome e idade) serão mantidos anónimos.

6. Considera que ainda podemos falar em *escolas de fagote*?

SIM NÃO

Nota: Se respondeu SIM à questão anterior, avance para a questão 8.

7. Assinale, de entre os motivos apresentados, aqueles que poderão ter contribuído para a extinção das *escolas de fagote*?

- Facilidade de acesso a gravações e vídeos
- Maior mobilidade entre professores e intérpretes de vários países;
- Programa *ERASMUS*;
- Tendência global para seguir um padrão determinado (globalização da interpretação).
- Necessidade de obedecer a um padrão determinado exigido em provas de orquestra;
- Outra. Qual _____

Por favor avance para a questão 12.

8. Quais são, na sua opinião as *escolas de fagote* da atualidade?

9. Há alguma que considere mais proeminente? Se sim, qual?

10. Qual pensa ser a razão dessa proeminência?

11. Qual pensa ser a escola de fagote mais praticada em Portugal?

12. Qual/quais a(s) escola(s) em que considera que se insere como fagotista?

13. Tem algum país de referência na interpretação de fagote?

14. Porquê?

Muito Obrigada!