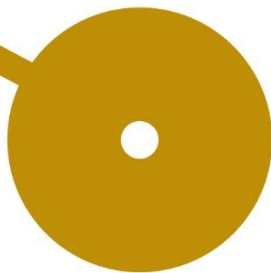


# O Concerto para Fagote de W. A Mozart – uma análise comparativa da obra enquanto Performance Solista e Prova de entrada em Orquestra

Marta Teixeira Cardoso

10/2025







MESTRADO  
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA  
Sopros - Fagote

# O Concerto para Fagote de W. A Mozart – uma análise comparativa da obra enquanto Performance Solista e Prova de entrada em Orquestra

Marta Teixeira Cardoso

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes  
do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de  
Mestre em Música – Interpretação Artística, especialização  
Sopros, *Fagote*

Professor Orientador  
Prof. Pedro Faria Silva



## **Agradecimentos**

Aos meus pais e ao meu irmão, pelo apoio incondicional, pela paciência e por acreditarem desde sempre em mim. Espero fazer justiça aos valores que me transmitiram.

Ao professor Pedro Silva, por todo o conhecimento e inspiração transmitidos ao longo destes anos. Pelo valioso contributo para o meu percurso artístico e profissional.

Ao professor José Pedro Figueiredo, pela orientação essencial. A sua confiança e apoio foram determinantes para o meu percurso.

À professora Cláudia Torres, pelo companheirismo desde sempre e por me mostrar que este era um caminho possível.



## **Resumo**

O objetivo da presente dissertação assenta na leitura do Concerto para Fagote em Si bemol Maior, KV. 191/186<sup>e</sup> de W. A. Mozart, abordando-o enquanto obra solista e enquanto requisito em provas de entrada em Orquestra.

Através de uma revisão bibliográfica centrada em tratados históricos do século XVIII e em reflexões contemporâneas sobre práticas interpretativas, procurou-se compreender de que forma a mesma obra deve ser adaptada de acordo com as expectativas associadas ao contexto em que se apresenta.

A proposta de interpretação desenvolvida demonstra que estas duas abordagens podem coexistir, defendendo-se a interpretação consciente e adaptável capaz de equilibrar o rigor histórico com a identidade artística individual.

Verificou-se que, no contexto da performance solista, o intérprete dispõe de maior liberdade expressiva, podendo explorar a ornamentação, a flexibilidade agógica e a construção narrativa; em contraste, no contexto das audições de orquestra, privilegia-se a clareza técnica, a consistência e a adequação estilística a um modelo mais normativo.

Assim, esta dissertação contribui para a construção de critérios interpretativos informados e aplicáveis ao percurso do fagotista contemporâneo.

## **Palavras-chave**

Concerto; performance solista; audições de orquestra; diretrizes de interpretação; interpretação historicamente informada; tendências atuais



## **Abstract**

The goal of this dissertation lies in the examination of W. A. Mozart's Bassoon Concerto in B-flat Major, KV. 191/186<sup>e</sup>, approached both as a solo concert work and as a required piece in orchestral auditions.

Through a literature review grounded in eighteenth-century historical treatises and contemporary reflections on performance practices, this study seeks to understand how the same work should be adapted according to the expectations associated with each performance context.

The interpretative proposal developed demonstrates that these two approaches can coexist, advocating for a conscious and adaptable performance style, capable of balancing historical accuracy with individual artistic identity.

It was observed that, within the solo performance context, the performer is granted greater expressive freedom, allowing for the exploration of ornamentation, agogic flexibility and narrative construction; in contrast, within orchestral audition settings, technical clarity, consistency and stylistic conformity to a more standardized model are prioritized.

This dissertation contributes to the establishment of informed interpretative criteria which can be used in the artistic development of the modern bassoonist.

## **Keywords**

Concert; solo performance; orchestral auditions; interpretative guidelines; historically informed interpretation; modern tendencies



## Índice

Agradecimentos .....	iii
Resumo .....	v
Abstract.....	vii
Índice de figuras .....	3
Introdução.....	5
CAPÍTULO I - Revisão Bibliográfica.....	8
1.1. Metodologia.....	8
1.1.1. Introdução dos Entrevistados.....	10
1.2. Revisão da Literatura.....	11
CAPÍTULO II – O Solo e a Orquestra: a tradição do concerto e das práticas das Audições de Orquestra .....	14
2.1. A gênese do Concerto a Solo: a evolução de um gênero musical .....	14
2.2. A gênese das Audições de Orquestra: contexto histórico e estrutural.....	17
CAPÍTULO III – Uma abordagem contextual ao concerto de Mozart: fundamentos históricos e orientações interpretativas .....	19
3.1. Diretrizes de execução da obra de Mozart: uma abordagem contextual e histórica	20
3.1.1. Rigor histórico e práticas contemporâneas: entre o rigor histórico e a expressividade performativa .....	22
3.1.2. Práticas de Ornamentação: entre o rigor histórico e a expressividade performativa	25
3.1.2.1. <i>Appoggiatura</i> .....	28
3.1.2.1.1. <i>Vorschlag</i> .....	29
3.1.2.2. <i>Trilo</i> .....	31
3.1.3. Práticas de Tempo: entre o rigor histórico e a expressividade performativa.....	33
3.1.3.1. Primeiro Andamento – <i>Allegro</i> .....	35
3.1.3.2. Segundo Andamento - <i>Andante ma Adagio</i> .....	35
3.1.4. Práticas de Articulação: entre o rigor histórico e a expressividade performativa	36
2.1.5. Práticas de Sonoridade e Dinâmica: entre o rigor histórico e a expressividade performativa.....	39
3.1.6. Práticas de Retórica: entre o rigor histórico e a expressividade performativa .....	40

CAPÍTULO IV - O fagote em discurso: Construção prática de uma proposta de interpretação do concerto de Mozart .....	45
4.1. A performance como discurso: atitude performativa na interpretação.....	45
4.2. O Concerto KV. 191/186 <sup>e</sup> nas Audições de Orquestra: características Estéticas e Técnicas para o sucesso .....	46
4.3. Proposta de leitura à luz das práticas das audições .....	50
4.3.1. Primeiro andamento.....	51
4.3.2. Segundo Andamento .....	59
CAPÍTULO V - A dualidade do Concerto para Fagote de W. A. Mozart – uma análise comparativa da Peça Solo e Prova Orquestral.....	63
5.1. Liberdade artística .....	63
5.2. Rigor Histórico e práticas contemporâneas .....	65
5.3. Ornamentação .....	65
5.4. Tempo.....	66
5.5. Dinâmicas .....	67
5.6. Afinação.....	67
Conclusão .....	68
Bibliografia.....	70
Anexos.....	73
Anexo I – Entrevista André Rocha .....	73
Anexo II – Entrevista Carlo Colombo .....	84
Anexo III – Entrevista Gavin Hill.....	94
Anexo IV- Valores metronómicos de indicações de Tempo .....	103
Anexo V - Padrões de articulação.....	106

## Índice de figuras

Figura 1 - Mozart, A Treatise on the Fundamental Principals of Violin Playing, p.169 .....	28
Figura 2 - Mozart, A Treatise on the Fundamental Principals of Violin Playing, p.169 .....	28
Figura 3 - KV. 191, compassos 55 a 63 do primeiro andamento.....	30
Figura 4- KV. 191, compasso 64 do primeiro andamento.....	30
Figura 5 - Quantz, (1966) "On Playing the Flute", p. 103.....	32
Figura 6 - Mozart, (1951) "A Treatise on the Fundamental Principals of Violin Playing", p. 188.....	33
Figura 7 - KV. 191, compassos 34 a 44, primeiro andamento.....	51
Figura 8 - KV. 191, compassos 35 e 36, partitura geral.....	52
Figura 9 - KV. 191, compasso 38, proposta de leitura rítmica.....	52
Figura 10 - KV. 191, compasso 39 do primeiro andamento.....	53
Figura 11 - KV. 191, compasso 39, proposta de leitura rítmica.....	53
Figura 12 - KV. 191, compasso 40 do primeiro andamento.....	53
Figura 13 - KV. 191, compassos 49 a 54 do primeiro andamento.....	54
Figura 14 - KV. 191, compasso 55, proposta de leitura por Turkovic.....	55
Figura 15 - KV. 191, compasso 55 do primeiro andamento.....	55
Figura 16 - KV. 191, compasso 64, proposta de leitura por Turkovic.....	56
Figura 17 - KV. 191, compasso 64, proposta de leitura por Turkovic.....	56
Figura 18 - KV. 191, compasso 64, proposta de leitura por Turkovic.....	56
Figura 19 - KV. 191, compasso 66, partitura geral.....	57
Figura 20 - KV. 191, compassos 77 a 85 do primeiro andamento.....	58

Figura 21 - Proposta de leitura dos compassos 126 – 131.....	59
Figura 22- KV. 191, compasso 7 e 8 do segundo andamento.....	59
Figura 23 - KV. 191, compassos 7 e 8, partitura geral.....	60
Figura 24- KV. 191, compasso 66, partitura geral.....	61
Figura 25 - KV. 191, compasso 12 do segundo andamento.....	61
Figura 26 - KV. 191, compasso 13 do segundo andamento.....	61
Figura 27 - KV. 191, compasso 23 e 24 do segundo andamento, partitura geral.....	62
Figura 28 – Classificações de indicações de tempo segundo Quantz, Veilhan, 1979, p. 61.....	104
Figura 29 - Marcações Metronómicas para o Septeto de Beethoven op. 20, Brown, 2002, p. 285.....	105
Figura 30 - Escala metronómica segundo os parâmetros contemporâneos, Brown, 2002, p. 307.....	105
Figura 31 - Marcações Metronómicas de acordo com Hummel, Brown, 2002, p. 308.....	106
Figura 32 - Exemplo de articulações extraído da obra de Van der Hagen, LOPES, 2013, P. 89.....	107

## Introdução

De acordo com a minha experiência enquanto estudante e fagotista em Portugal, considero que existe uma grande preocupação por parte das instituições de ensino em orientar os estudantes para adquirirem uma boa preparação técnica, musical e artística para uma audição de orquestra. No entanto, a procura por uma interpretação direcionada a este contexto parece não ser tão explorado, orientando-se simplesmente pela vertente solista e pelo género de interpretação indicada neste âmbito. O nível dos músicos no meio da música erudita tem vindo a aumentar, levando a padrões cada vez mais elevados e consequentemente uma maior competitividade em conseguir lugares fixos em orquestras profissionais (Colombo, 2025). Por isto, considero essencial que a interpretação num contexto de prova de entrada em orquestra seja estudada de forma mais aprofundada e orientada para a obtenção de sucesso neste contexto.

A presente dissertação tem como principal propósito sintetizar orientações claras para uma interpretação justificada e esclarecedora do concerto de Mozart, que sirva como fio orientador num contexto que várias vezes nos fornece perspetivas diferentes (audições de orquestra), resultando num questionamento perpétuo sobre a forma como a nossa abordagem está a ser recebida. Assumindo-se como uma análise comparativa, apresenta as diferenças encontradas entre as duas vertentes de interpretação, apresentando uma proposta de interpretação sustentada nas diretrizes de execução da época. Outra das questões que procuramos responder são as características de maior relevância para um painel de júri que avalia estas provas, especificamente no caso de uma prova para fagote: o que procuram ouvir num fagotista que se candidata ao lugar bem como parâmetros com maior importância no momento da avaliação. A sustentação através das diretrizes deixadas nos tratados da época servem para responder ao problema da fidelidade estilística e fornecer indicações específicas relacionadas com a correta leitura do texto de Mozart; que caracteriza outra questão a responder nesta dissertação.

A sugestão aqui apresentada resulta de uma síntese destas referências: os testemunhos e orientações recolhidos junto de fagotistas com percursos diferenciados e valor estabelecido no panorama do instrumento, os tratados históricos e técnicos consultados, e ainda as observações acumuladas ao longo da minha experiência individual como intérprete e candidata a estas audições. O objetivo não é limitar a expressividade, mas orientar a construção de uma identidade musical no sentido de uma comunicação eficaz — onde a sobriedade se torna estratégia de interpretação. Não pretendo, contudo, correr o risco de me basear apenas no que o júri pretende ouvir, ciente de que este é um parâmetro importante. Assim, procuro uma

proposta que conjugue estas expectativas com espaço para a personalidade individual do fagotista. Esta maneira de pensar torna-se produtiva no sentido em que, independentemente do nível do candidato, a realidade é que por vezes esse não é o fator único determinante para a certeza de obtenção de um lugar em orquestra.

A escolha deste tema assenta na necessidade pessoal de esclarecer a vertente a apresentar em ambos os contextos: pensar o Concerto de Mozart não apenas como obra solística, mas como peça recorrente no contexto das provas para orquestra, onde a liberdade artística se encontra inevitavelmente condicionada por expectativas estilísticas mais normativas. Ao contrário da performance a solo, em que a individualidade do intérprete pode evidenciar-se com maior liberdade expressiva, a audição para orquestra exige compreensão estilística e aderência a códigos de execução tacitamente partilhados e pelo consenso coletivo (que lhe confere legitimação).

Por se tratar de uma dissertação para obtenção do grau de Mestrado em Interpretação Artística considera-se pertinente que esta análise uma obra constantemente requerida para a entrada no mercado de trabalho em orquestras profissionais: o objetivo principal da maioria dos alunos que frequentam este curso.

O objeto de estudo desta dissertação é precisamente o Concerto para fagote em Si bemol maior KV. 191/186<sup>e</sup>, de W. A. Mozart e os dois contextos de interpretação nos quais é geralmente apresentado.

Relativamente à problemática associada à procura de referências concretas que estudem esta dualidade verifica-se que, ainda que seja um assunto reconhecido pelos fagotistas, este não é regulamentado de forma concreta, observando-se um grande nível de especulação em torno do mesmo (Rocha, 2025). No seguimento desta ideia, a capacidade interpretativa dos músicos é gravemente reduzida pela limitação a uma leitura interpretativa da obra, não procurando as exigências concretas associadas ao contexto de apresentação.

Dada a subjetividade e pessoalidade associada ao processo interpretativo, este estudo não ambiciona oferecer um dogma para a leitura da obra de Mozart. O verdadeiro interesse deste trabalho reside na compreensão pessoal sobre as diferentes nuances que a interpretação pode tomar, almejando deixar para a comunidade académica um documento que ajude na construção de uma carreira enquanto músico / fagotista.

De salientar o foco deste estudo no primeiro e segundo andamentos desta obra: dado tratar-se de uma análise comparativa e considerando que, num dos contextos, apenas são requeridos os dois primeiros andamentos, torna-se evidente que o foco do presente trabalho académico deverá incidir maioritariamente sobre esses andamentos.

Relativamente à estrutura formal desta dissertação, esta encontra-se dividida em cinco capítulos. O primeiro capítulo trata as questões relacionadas com a revisão bibliográfica utilizada durante o processo de investigação: a metodologia aplicada neste trabalho académico e o tratamento das obras de maior importância estudadas para o mesmo. O capítulo que se segue fornece uma contextualização histórica da evolução do género Concerto e os seus contornos atuais, bem como uma contextualização das práticas das audições de orquestra. O terceiro capítulo engloba os fundamentos históricos e orientações interpretativas, bem como os problemas associados à interpretação histórica, ornamentação, andamento, articulação, som, dinâmica e retórica. Segue-se o capítulo da construção de uma proposta de interpretação orientada para a prova orquestra, uma vez que esta representa o momento com convenções mais estabelecidas e onde a interpretação deve ser mais orientada segundo as mesmas. Por fim o capítulo que responde à principal questão desta dissertação: as diferenças entre a performance solista e a prova de entrada em orquestra.

## **CAPÍTULO I - Revisão Bibliográfica**

### **1.1. Metodologia**

Relativamente à metodologia que se aplicou na presente dissertação considerou-se pertinente proceder a um estudo com suporte bibliográfico, métodos não documentais (entrevistas) e a apresentação da obra trabalhada e outras que carecem de conhecimento dos assuntos estudados.

Foi feita uma pesquisa relacionada com as características biográficas de W. A. Mozart que nos permitiram posicionar o compositor no contexto europeu durante a sua vida, os músicos com que privou e para quem escreveu (especificamente os fagotistas) e ainda entender o contexto social e pessoal deste concerto na obra e Mozart. Neste sentido foram essenciais as obras de Jan Swafford (2020).

Posteriormente foi realizada uma investigação acerca dos dois contextos que nos propomos a comparar: concerto a solo e audição para orquestra. Para tal, foram consultados autores que se debruçaram sobre a evolução destas práticas e que nos deixam um retrato da sua evolução ao longo dos anos.

Para a primeira vertente estudaram-se as obras de Philip G. Downs (1998), Francisco Monteiro e Ângelo Martingo (2007), Michael Thomas Roeder (1994) e Marilina Tzelepi (2002). Estas obras contribuíram para a construção de uma ideia global da evolução do género Concerto e do estilo e escrita característica da época.

Consideram-se pertinentes para o contexto das provas de orquestra os seguintes: Malcom Gladwell (2005), Donal Henahan (1974) e Boléo (2017).

De modo a contextualizar o tema da presente dissertação, considerou-se pertinente realizar uma pesquisa bibliográfica referente a questões técnicas relacionadas com o conceito de estética musical do século XVIII, incluindo as práticas interpretativas da época e as diretrizes de interpretação de parâmetros como: ornamentação, tempo, articulação, sonoridade, dinâmica e retórica. Para tal, foram consultadas várias fontes, nomeadamente dos autores Joachim Quantz (1966) e Leopold Mozart (1951) – fontes primárias; Jean-Claude Veilhan (1979) e Clive Brown (2002) – fontes secundárias.

O estudo sobre a análise deste concerto de Mozart em específico basearam-se na obra de Alec Hyatt King (1978) e Norbert Elias (1993).

De forma a estudar devidamente as diferentes interpretações possíveis nestas duas vertentes da obra dirigi a minha investigação para intérpretes. Neste caso, fagotistas de renome

nacional e internacional, com provas dadas neste campo performativo: indivíduos cuja carreira passa pela interpretação a solo deste e de outros concertos; pedagogos do instrumento cujo trabalho na preparação de alunos e fagotistas para provas de orquestra é visivelmente produtivo e frutífero; entidades que tenham experiência em painéis de seleção para Orquestras e que já tenham avaliado provas de obtenção de lugar para fagote.

Para compreender os requisitos necessários ao sucesso de uma audição de orquestra foi realizada uma pesquisa que estuda as partilhas eixadas por fagotistas em primeira mão: as suas dificuldades com a interpretação desta obra e as abordagens estéticas que consideram para construir a sua interpretação. Esta pesquisa inseriu uma leitura dos artigos partilhados no jornal “Double Reed Society”, dos quais se destacaram os textos de Milan Turković e William Waterhouse.

Para complementar a lacuna de informação sobre as perspetivas em primeira mão de um tema que se caracteriza pelo gosto individual e para permitir a recolha de informação original procedeu-se à realização de entrevistas aos fagotistas que de seguida apresentamos (ver capítulo 1.1.1). Para além disto, este método de recolha de dados facilita o estabelecimento de um fio de comunicação entre o entrevistador e o entrevistado, favorecendo um ambiente propício à troca de conhecimentos e experiências. De modo a garantir a recolha das informações necessárias e facilitar a comparação das respostas às questões obtidas, foi elaborado um guião de entrevista. Ressalva-se que, no decorrer das entrevistas, este não foi seguido de modo inflexível, tendo sido dada aos entrevistados a liberdade para expressarem as suas opiniões e conhecimentos livremente.

Após a obtenção de uma proposta de interpretação, sustentada pelas diretrizes recolhidas, foram realizadas provas para orquestra e recitais a solo, com o intuito de observar de forma direta as distinções entre ambos os contextos – quer ao nível da receção do público e dos painéis de júri, quer na adaptação da minha interpretação a cada circunstância.

Por fim, e por considerar de extrema importância a capacidade de aplicar os conhecimentos adquiridos acerca da interpretação histórica em composições de períodos anteriores e em obras mais recentes, este trabalho culmina com uma apresentação em recital onde se interpretarão (entre outras) obras de Telemann e Saint-Saëns, onde o pretendido será o superior entendimento da linguagem musical, assim como a compreensão do papel do intérprete enquanto solista.

### 1.1.1. Introdução dos Entrevistados

#### André Rocha<sup>1</sup>

André Rocha nasceu em 1997, em Viana do Castelo (Portugal). Iniciou os seus estudos musicais aos 6 anos, optando pelo fagote em 2009 na Escola Profissional Artística do Alto Minho, na classe do professor Pedro Silva. Prosseguiu os seus estudos na ESMAE – Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, com o mesmo professor, e posteriormente na *Haute École de Musique de Lausanne* com o professor Carlo Colombo. Durante o seu percurso académico participou em vários Masterclasses com músicos de renome, dos quais se destacam Giorgio Mandolesi e Marco Postinghel. Ganhou diversos prémios, nomeadamente o 3º lugar nos Prémios Jovens Músicos 2021. Foi membro da *Bayerische Staatsorchester's Hermann Levi Academy*, da *Schleswig-Holstein Festivalorchester* e ainda da *Swiss Youth Symphony Orchestra*. Colaborou com várias orquestras como: *Orchestre de Chambre de Lausanne*, a *Sinfonietta de Lausanne* e a Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música. Em 2022 entrou para a *Frankfurter Opern- und Museumsorchester*, onde trabalha atualmente.

#### Carlo Colombo<sup>2</sup>

Carlo Colombo nasceu em Pádua (Itália). Iniciou os seus estudos de fagote no Conservatório de Milão, com o professor Evandro Dall'Oca, seguido do Conservatório de Genebra onde integrou a classe do Professor Roger Birnstingl. Entre 1978 e 1981 foi fagotista no ensemble *I Solisti Veneti* e desde 1983 (data da sua criação) integra a Orquestra da Ópera Nacional de Lyon. Desde 2002 leciona no Conservatório Superior de Música de Lyon e também, a partir de 2005, na *Haute École de Musique de Lausanne*. Durante a sua carreira integrou diversas das principais orquestras europeias, tais como: *Orquestra do Teatro alla Scala*, *Orquestra Filarmónica della Scala*, Orquestra de Câmara de Lausanne, *NDR Orchestra Hamburg*, Ensemble Instrumental de Lausanne, Orquestra de Paris, *Bayerische Staatsoper* e a Orquestra Nacional de Lyon. O seu interesse por instrumentos originais levaram-no a tocar com a *Orchestre Révolutionnaire et Romantique*, sob a batuta do Maestro Sir John Eliot Gardiner e ainda a colecionar diversas obras originais esquecidas para fagote, publicadas por Billaudot e Accolade.

---

<sup>1</sup> Informações biográficas retiradas do website: *Members of the Orchestra*. (2025). Oper Frankfurt. <https://oper-frankfurt.de/en/the-orchestra/members-of-the-orchestra/?detail=1293>

<sup>2</sup> Informações biográficas retiradas do website: *Carlo Colombo*. (s.d.). Opéra de Lyon. <https://www.opera-lyon.com/en/artists/carlo-colombo>

### **Gavin Hill<sup>3</sup>**

Gavin Hill nasceu em 1965, numa família de músicos em *Macclesfield* (Reino Unido). Iniciou os seus estudos de Fagote aos 12 anos, ingressando na *Royal Scottish Academy of Music and Drama* para estudar com o professor Edgar Williams e seguidamente na *Staatliche Hochschule für Musik* de Colónia para a classe do professor Claus Boden. O seu primeiro emprego foi na *Orchestre Symphonique d'Europe* em Paris que, após declarar falência, forçou o músico a trabalhar com *freelancer* um pouco por toda a Europa. Em 1994 estabeleceu-se na cidade do Porto como Fagotista Principal da Orquestra Clássica do Porto, hoje a Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música. Hill apresenta-se regularmente no contexto de concertos sinfónicos e de Música de Câmara, interpretando compositores menos valorizados. Começou recentemente a dedicar-se à escrita, ao *jazz* e à análise de diferentes artefactos culturais.

## **1.2.Revisão da Literatura**

Sobre a obra de Mozart há um extenso leque de bibliografia que poderia usar aquando da redação da minha dissertação, por se tratar de um compositor prolífico e deveras influente na história da Música. A respeito de bibliografia mais recente, *Mozart: The Reign of Love* (Swafford, 2020) apresenta uma cronologia completa e detalhada da Vida e Obra de Mozart. Para o fim de realização desta investigação, sublinho o Capítulo 8 “*Inertia*”, que trata o período de março de 1773, quando este regressa de Itália para Salzburgo, e nos dá um entendimento aprofundado sobre os costumes e rotinas do compositor na época bem como os trabalhos anteriores à composição do Concerto para Fagote, o que permite uma contextualização técnica e estilística das práticas de composição de Mozart neste período.

Numa perspetiva cronológica Philip G. Downs (1998), em *La música clásica*, oferece uma análise abrangente do desenvolvimento da música ocidental entre os meados do século XVIII e o início do século XIX – período em que se consolidaram os fundamentos do estilo clássico (*Empfindsamkeit*, . Numa abordagem histórica e crítica, o autor contextualiza a evolução estilística da música clássica dentro das transformações sociais, políticas e filosóficas da época, destacando figuras centrais como Haydn, Mozart e Beethoven. Downs destaca não só as estruturas formais (como o concerto), mas também as intenções estéticas e os ambientes culturais em que foram produzidas – numa obra caracterizada pelo rigor musicológico. Esta

---

<sup>3</sup> Informações biográficas retiradas do website: *Gavin Hill*. (2023). Casa da Música. <https://casadamusica.com/artist/gavin-hill/>

leitura contribui significativamente para a compreensão do movimento Clássico e das roturas de tradições que moldaram a identidade musical europeia.

*Interpretação Musical - Teoria e Prática* (Monteiro e Martingo, 2007) tem como objetivo reunir resultados de investigações de diversas áreas musicológicas em torno da performance musical. Para este estudo destaca-se o capítulo de Jorge Salgado Correia: um modelo teórico para a compreensão e estudo da performance musical. Neste, o autor almeja a compreensão e o estudo da performance como momento efêmero.

Michael Thomas Roeder (1994) faz um tratamento compreensivo da forma concerto desde a sua origem no século XVI até ao presente. Explica a ideia geral de dividir o grupo performativo em dois: parte solo e parte orquestral; e as mutações que as relações entre estes sofreram ao longo dos anos. A obra encontra-se dividida em quatro capítulos, correspondentes às principais épocas da história da música desde então, destacando-se para este trabalho o capítulo que estuda o período clássico (capítulo VIII) e o que trata W. A. Mozart (capítulo IX). Por se focar nos trabalhos e compositores cuja contribuição são de maior significado no trajeto geral deste género, não se propõe a comentários exaustivos de todos os concertos ou de todos os concertos que os escreveram.

Marilina Tzelepi (2002) estuda também a evolução do género concertante. Neste caso mais sucinto, a autora aborda o início do concerto barroco, do concerto-grosso, do concerto clássico, do concerto do século XIX e das proporções que tomou nos dias de hoje, destacando para cada caso um compositor que se destaca. Para o assunto que tratamos destaca W. A. Mozart, o compositor que aborda em maior extensão, analisando a sua contribuição para este género, as evoluções que provocou na forma e as suas composições em estilo concertante.

O compositor e flautista alemão Joachim Quantz deixa-nos o tratado *On playing the flute*, considerado uma fonte primária para a compreensão das convenções musicais do século XVIII (ainda que não seja contemporâneo do compositor analisado, confere relevância para este estudo) e permanece uma base valiosa de diretrizes de interpretação para o músico contemporâneo. Por se tratar de um tratado direcionado a instrumentistas de sopro, este ganha outra camada de relevância ao tratar assuntos como utilização do ar, respirações e articulação. Para esta investigação destacam-se os capítulos VIII a X que tratam o parâmetro da ornamentação; XI a XV que enumera diretrizes de interpretação à luz das convenções da época; e os capítulos XVI a XVIII que estudam a arte do acompanhamento e da apresentação pública.

No que toca a fontes primárias acerca deste tema, o Tratado de Leopold Mozart *Versuch einer gründlichen Violinschule (A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing)* é uma obra incontornável. Ainda que se refira essencialmente à música e técnica para Violino, o

compositor apresenta ideias chave para a interpretação da música da época para qualquer instrumentista. Saliento, no entanto, quatro capítulos que considero de maior importância para o trabalho a desenvolver: *Chapter IX - Of the Appoggiature, and some Embellishments belonging thereto; Chapter X - On the Trill; Chapter XI - Of the Tremolo, Mordent, and some other improvised Embellishments e Chapter XII - Of Reading Music correctly, and in particular, of Good Execution* (Mozart, 1985).

A obra de Jean- Claude Veilhan é inserida nesta obra de modo a contribuir para a contextualização das práticas anteriores à época em que este concerto para fagote foi escrito. Por ser direcionado a todos os instrumentos, também este apresenta diretrizes de execução técnica que ajudam a compreender as práticas da época. Como o nome (*The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era*) indica, este direciona-se à componente estilística da interpretação ao invés da técnica, debruçando-se sobre temas essenciais para esta como: *Phrasing* (capítulo II), *Embellishment* (capítulo III) e na abordagem correta a um *The various types of Adagio and Allegro* (capítulo IV).

Brown junta as práticas de instrumentos de sopros (Joachim Quantz - flauta), cordas (Leopold Mozart - violino), teclas (C.P.E. Bach), voz e muitos outros teóricos desde o início do século XVIII até ao final do século XIX. Considerou-se relevante a leitura desta obra uma vez que, para além de clarificar as ideias deixadas nos tratados dos compositores acima referidos, acrescenta ideologias de outros compositores e musicólogos dessa época e modernos, deixando (várias vezes) o leitor com múltiplas interpretações do mesmo motivo musical; evidenciando a liberdade de decisão do intérprete e fornecendo contextualização concreta para a construção de uma identidade interpretativa. *Classical and Romantic Performing Practice 17500-1900* (Brown, 2004) será usado para auxiliar e sustentar uma análise aprofundada de toda a notação (*Accentuation in theory; Accentuation in practice* – capítulo I a II; *The notation of accents and dynamics* – capítulo III; *Articulation and phrasing; Articulation and expression; The notation of articulation and phrasing* – capítulo IV a VI; *Tempo; Alla Breve; Tempo terms; Tempo modifications* – capítulo VIII a XI; *Embellishment, ornamentation and improvisation; Appoggiaturas, trills, turns and related ornaments* – capítulo XII e XIII) presente na partitura e a compreensão do objetivo final da mesma. Com base neste material espero identificar a interpretação que o compositor pretende ao utilizar essa simbologia e obter uma interpretação historicamente informada.

Except in matters of fingering and embouchure, the oboe and bassoon have much in common with the traverse flute. Hence those who apply themselves to one of these

two instruments may profit not only from the instructions given (...) but from the entire method for the flute. (Quantz, 1966, p. 85)

## **CAPÍTULO II – O Solo e a Orquestra: a tradição do concerto e das práticas das Audições de Orquestra**

### **2.1.A gênese do Concerto a Solo: a evolução de um género musical**

“The term *concerto* conjures up an image of a virtuoso instrumental soloist displaying magnificent technical and musical skills to the accompaniment of an orchestra.”<sup>4</sup> (Roeder, 1994, p. 13) Esta ideia, ainda que coerente com a maioria dos concertos apresentados nos programas dos dias de hoje, não engloba todos os concertos. Por exemplo, nos Concertos para Piano de Mozart o público é convidado a ouvir, para além da apresentação de virtuosismo do solista, a igualmente importante parte da orquestra que desempenha, nestes casos, um papel que ultrapassa a função de acompanhamento.

Ao longo dos mais de trezentos anos de existência é natural que o termo Concerto tome diversos significados para os vários compositores que o utilizam, mas podemos observar características invariáveis ao longo dos anos. A principal característica destas composições é o contraste obtido através da divisão entre orquestra e solistas, ou grupo de solistas - obtido através da diferença na dimensão entre os dois grupos ou então a diferença de timbres (no caso dos concertos para Piano). Esta relação sofreu alterações ao longo da história, traduzindo principalmente a diferença entre disputa e colaboração - ambas presentes na origem etimológica da palavra Concerto (ver capítulo III).

Conforme exposto por Michael Thomas Roeder (A History of the Concerto, 1994), o concerto com a configuração que adquire no período clássico foi precedido pelo concerto barroco (capítulo I: “One of the most striking and distinctive features of Baroque music is the principle of strong contrast and opposition of sonorities, often achieved through division of performance in two or more groups. This principle, known as *stile concertato*, originated in the late seventeenth century, culminating in the development of a new instrumental form - the

---

<sup>4</sup> “O termo concerto invoca uma imagem de um instrumentista virtuoso a demonstrar magníficas capacidades técnicas e musicais com o acompanhamento de uma orquestra.”

concerto”<sup>5</sup> (Roeder, 1994, p. 17)) e pelo concerto grosso (Capítulo II: “A small group of solo instruments, commonly consisting of two violins and basso continuo. (...) The term tutti designated performance by the combined solo and orchestra groups”<sup>6</sup> (Roeder, 1994, p. 24)).

Quase paralelamente ao desenvolvimento dos princípios do concerto grosso acontecem as primeiras tentativas de um concerto Solo em Bolonha, no final do século XVII. Ao assumir a função de *maestro di capella*, em 1657, Cazzati começou a inserir músicos mais qualificados no grupo que se apresentava na igreja, causando uma enorme mudança na música para instrumentos a solo (Roeder, 1994, p. 36). Esta mudança permitiu ao compositor explorar a diferença de timbres entre as cordas (partes dobradas ao estilo orquestral) e o instrumento a solo (partes individuais): as limitações do instrumento, tanto de destreza técnica como de necessidade de pausas para respirações, estabeleceram os princípios estruturais que serviram de fundamento ao desenvolvimento do concerto solo (que passariam a tomar em conta as restrições organológicas do instrumento e também as inerentes às capacidades técnicas do solista).

O próximo desenvolvimento deste formato foi o estabelecimento da estrutura em três andamentos (rápido - lento - rápido), que se assemelha à abertura da ópera italiana. Nesta estava inserida a Aria (o equivalente vocal do concerto): um modelo já estabelecido que se mostrava eficiente em contrapor as duas forças: voz e orquestra (Roeder, 1994, p. 38). Outra característica absorvida destas composições foi o *ritornello*: retornos periódicos de material temático separado por episódios contrastantes; alternância entre motivos exclusivamente para orquestra (*ritornello*) e outros que incluem a parte solista com acompanhamento orquestral ou apenas de baixo contínuo. Este resulta num claro destaque da parte solista e confere unidade à obra, através da recorrência dos motivos principais. Permite ainda ao compositor atribuir variedade tonal à obra através das partes solistas mantendo, geralmente, o *ritornello* do *tutti* numa tonalidade estável (Roeder, 1994, p. 49).

A difusão deste género deve-se à procura crescente de entretenimento musical e a vontade das cortes de exibir talentos excepcionais: o concerto para um instrumento a solo evoluiu de uma parte orquestral tocada individualmente para uma configuração semelhante a um palco destinado ao instrumentista virtuoso como protagonista e no final do século XVIII estava já estabelecido e constava do catálogo dos compositores mais proeminentes da época.

---

<sup>5</sup> “Uma das características mais evidentes da música barroca é o princípio de fortes contrastes e oposição de sonoridades, usualmente obtido através da divisão do grupo performativo em dois grupos. Este princípio, conhecido como *stile concertato*, teve origem no final do século XVII e culminou no desenvolvimento de um novo estilo instrumental – o concerto”

<sup>6</sup> “Um pequeno grupo de instrumentos solo, normalmente dois violinos e um baixo contínuo. O termo *tutti* refere-se à performance realizada pelos dois grupos, solo e orquestra.”

Surge, com a aproximação do final do século, a necessidade de levar a música a um público que se mostrava cada vez mais numeroso. Esta função ficou a cargo de instituições e organizações que colocavam a sua estabilidade financeira acima dos interesses dos indivíduos (compositores e intérpretes). Esta discrepância levou a que muitos dos nomes dos compositores das obras interpretadas não chegassem aos programas, fazendo com que estes nunca recebessem o reconhecimento do seu trabalho (Downs, 1998, p.379).

Neste período as obras concertantes (Árias ou peças instrumentais) tomaram o papel de protagonismo nos concertos (apresentações musicais) por toda a Europa. Estes estavam divididos em dois momentos, cada um deles iniciado por uma sinfonia que prosseguia para a obra com solista (Downs, 1998, p. 385).

Com a consolidação do período clássico, características como diversidade, simplicidade e contraste tornaram-se visíveis nos Concertos pelo tratamento harmónico mais claro e direto, pelo aumento da amplitude de dinâmica e pela ideia fundamental de contraste (significativo neste período) (Tzelepi, 2002, p. 9). Também neste período foi estabelecida a ideia de um primeiro andamento em forma sonata, desenvolvido em profundidade por Wolfgang Amadeus Mozart, inclusive no concerto para Fagote.

Este foi ainda o precursor de uma ideologia que atribui significado extramusical às tonalidades das obras. Exemplo desta ideia é a Sinfonia Concertante em Mi bemol maior que, para além da sua instrumentação e estrutura, se torna incomparável pelo uso de três bemóis na armação de clave, o que nesta época estaria associado ao carácter maçónico e místico (Downs, 1998, p. 324).

De forma significativa, graças à influência deste compositor, este género musical conquista o seu lugar nas casas de concerto, afastando-se das igrejas e das cortes. Este acontecimento deve-se ao entusiasmo provocado por estas composições e ao aumento da dificuldade técnica das mesmas, principalmente em casos em que o compositor seria o intérprete. A procura por linhas melódicas melancólicas aproximam este estilo das *serenatas* da época e aumentam a intensidade expressiva das obras (Downs, 1998, p. 323). A necessidade de um domínio técnico excepcional do instrumento solista e a exploração das técnicas particulares do mesmo conferiu a estas obras um estatuto de elevada importância para o instrumento em questão (Downs, 1998, p. 323).

A sociedade que se mostrava tolerante aos rompimentos com as convenções em vigor dá abertura aos artistas para descobertas individuais e liberdade à experiência e à fantasia sobre as formas de fazer arte, resultando num enriquecimento da mesma (Elias, 1993, p. 60). Estas

transformações estão intimamente ligadas aos processos sociais: as relações do criador e comprador de arte são visíveis no cânone da criação artística (Elias, 1993, p. 56).

## 2.2.A gênese das Audições de Orquestra: contexto histórico e estrutural

Na década de 60 do séc. XX, o processo de audição dos músicos para as Orquestras Sinfônicas do mundo Ocidental “was a peculiar experience, generally mysterious and frustrating and sometimes entirely pointless”<sup>7</sup> (Henahan, 1974). As vagas disponíveis nas orquestras eram raramente publicitadas; as mesmas eram preenchidas ainda antes de serem conhecidas pelos potenciais candidatos, como explica Donal Henahan no seu artigo “*Orchestra Auditions: The Old Systems Are Changing*”. Não existia, nesta época, um modelo formal para a contratação de músicos, o que levava a que cada instituição procedesse à mesma conforme a sua conveniência (alunos do chefe de naipe, seleção preferencial por membros da direção das orquestras, favorecimentos por parte de músicos efetivos das orquestras), diz o autor. Estas condutas levaram a um estabelecimento do compadrio e nepotismo.

Ao longo das últimas décadas, assistimos a uma mudança fundamental no mundo da música clássica: a organização política dos músicos e a criação de um sindicato, focado na obtenção de contratos justos, melhores condições de trabalho e justiça no processo de audição (Gladwell, 2005). Através deste corpo político é estabelecido o conceito de um “comitê oficial de audições” – constituído pelos chefes de cada naipe da orquestra, o maestro em funções e todos os membros do naipe envolvido - que vem descentralizar o poder reunido até agora pelo Maestro. (Henahan, 1974) O processo de contratação passa a estar disponível a mais candidatos, adota-se o modelo de prova com três rondas eliminatórias e são implementadas as audições às cegas (*blind auditions*) – usadas pela primeira vez em 1952 pela *Boston Symphony Orchestra*, são consideradas uma das principais mudanças efetuadas com o propósito de maior igualdade, justiça e imparcialidade<sup>8</sup>.(Boléo, 2017 apud Lopes, 2021).

Nos dias de hoje, “the people charged with running orchestral auditions are finding that they themselves are on trial!”<sup>9</sup> (Henahan, 1974); e, talvez por esta razão, este sistema esteja mais

---

<sup>7</sup> “era uma experiência peculiar, geralmente misteriosa e frustrante e, por vezes, inútil.”

<sup>8</sup> Estão omitidos neste texto as estatísticas divulgadas que abordam os temas de discriminação por raça ou género. Deixa-se a nota de que, através da utilização deste modelo de provas às cegas, a percentagem de mulheres em Orquestras Sinfônicas nos estados unidos da América aumentou de 5 % para 50% nos últimos 25 anos. (Gladwell, 2005)

<sup>9</sup> “as pessoas encarregues de organizar as provas para orquestra estão a perceber que são eles próprios a ser avaliados”

uniformizado: as audições realizam-se sempre que surgem vagas disponíveis na orquestra, sendo publicadas em plataformas online como *vioworld.com*, *musicalchairs.com* ou *muvac.com*. Estas são, geralmente, constituídas por várias rondas eliminatórias e precedidas de uma pré-audição (Lopes, 2021).

De acordo com as normas atuais o candidato deve enviar, juntamente com o formulário de inscrição (onde pode já estar discriminado o repertório exigido): o currículo, outros documentos pessoais pedidos pela orquestra e, caso se realize uma pré-audição não presencial, uma gravação (áudio ou vídeo) de acordo com os requisitos específicos solicitados pela entidade. Posteriormente, os candidatos selecionados para as audições presenciais serão notificados, geralmente com quatro a seis semanas de antecedência, e informados acerca do repertório a apresentar (nos casos em que este ainda não tenha sido tornado público). Este requerimento é semelhante nas diversas provas de orquestra, podendo variar dentro da especificidade de cada instrumento, da vaga em questão e ainda se os instrumentos auxiliares (flautim, clarinete-baixo, contrafagote) constituem um elemento de avaliação, ou não. Para a maioria dos instrumentos (com exceção a Percussão) a primeira ronda consiste no primeiro andamento de um concerto clássico com cadência e uma parte do segundo andamento da mesma obra (havendo a possibilidade de ser pedido um andamento de um concerto de período romântico ou do séc. XX). A segunda ronda requer habitualmente uma obra do período romântico e uma série de excertos orquestrais. No caso de haver terceira ronda são pedidos, por norma, mais excertos (Lopes, 2021).

Quando eleito vencedor o músico não é considerado efetivo de imediato, ficando sujeito a um período probatório que pode variar entre meia e duas temporadas. No caso de não ser aprovado (por forma de votação) no final deste período, a vaga é considerada não atribuída, levando a orquestra a anunciar novas audições e repetir o processo.

### **CAPÍTULO III – Uma abordagem contextual ao concerto de Mozart: fundamentos históricos e orientações interpretativas**

“Mozart has been described as the prince of concerto composers”<sup>10</sup> (King, 1978, p. 7) Esta atribuição surge da idade precoce que começou a demonstrar capacidades para estas composições e pelo período de criação deste género de obras (o seu primeiro concerto data de 1767, com onze anos e compôs o seu último concerto, oito meses antes do seu falecimento), tendo a seu nome obras concertantes para praticamente todos os instrumentos da orquestra do seu tempo.

Durante o período da sua adolescência, em Salzburgo, o compositor deparava-se com um grande requisito para concertos que destacavam os instrumentos dos músicos amadores com quem privava. Durante o seu estabelecimento em Viena dedicou a sua energia à Ópera e aprofundou a sua ligação à música de câmara, deixando apenas tempo para explorar as composições concertantes para piano. Ao contrário dos concertos para cordas e sopros, estes foram escritos, em grande parte, para o próprio interpretar e como meio de consolidar a projeção do seu nome no panorama da sociedade Vienense. (King, 1978, p. 7)

“Neste sucinto retrato sociocultural da época, não podemos deixar de ter em mente o grande objetivo do compositor dos finais do séc. XVIII: agradar aos seus patronos e ao seu público, se possível sem perder a integridade artística.” (Lopes, 2013, p. 16) Neste capítulo abordamos com maior profundidade este e outros parâmetros da contextualização histórica deste género e das tradições das suas práticas.

Falemos agora um pouco da história deste concerto, uma obra regularmente classificada como uma das menos conseguidas do compositor. O concerto para Fagote em Si bemol Maior KV. 191/186<sup>e</sup> foi escrito no verão de 1774 (terminado a 4 de junho deste ano), numa das fases que o compositor dedicou à escrita de concertos e cuja obra resultante é descrita como “sublime” (observem-se os concertos para violino, piano e instrumentos de sopro que datam destes anos) (Downs, 1998, p.326). Neste período Mozart vivia em Salzburgo e escrevia maioritariamente música “galante”, caracterizada por Turkovic (1978) como “music that emphasizes more an elegant and friendly solo, than a serious dialogue between solo and tutti”<sup>11</sup>.

É de complexa precisão a inspiração de Mozart para esta composição, mas podemos deduzir que estaria familiarizado com os concertos de compositores anteriores como Vivaldi e J. C. Bach. Ainda assim, o génio do compositor torna plausível que este não tenha necessitado

---

<sup>10</sup> “Mozart é descrito como o príncipe dos compositores de concertos”

<sup>11</sup> “música que enfatiza um solo elegante e amigável, ao invés de um diálogo sério entre solo e tutti.”

de inspiração, apoiando-se apenas nos seus instintos acerca do timbre e expressividade do instrumento (King, 1978, p. 15); resultando numa obra descrita como confiante, assertiva e minuciosamente construída, com o uso experiente da orquestra de cordas, oboés e trompas.

Neste concerto em particular “the orchestra is reactionary, responding to what the soloist brings to the piece”<sup>12</sup> (Harley, 2024), indo de encontro à etimologia da palavra Concerto (em italiano), que representa a colaboração entre as diferentes partes (orquestra - solo) através do adorno da linha do baixo por parte do fagote, da inversão dos papéis das duas partes e a simplificação do acompanhamento para dar espaço à linha solista.

Podemos observar também algumas características da vertente em latim *concertare*; que significa, em oposição, lutar ou disputar. A parte do fagote é composta por intervalos destacados, motivos técnicos de graus conjuntos sucessivos e passagens expressivas que vão de encontro as capacidades expressivas do instrumento (Gower, 2003, p. 7).

### **3.1. Diretrizes de execução da obra de Mozart: uma abordagem contextual e histórica**

O Concerto para Fagote em Si bemol maior, KV. 191/186<sup>e</sup>, de Wolfgang Amadeus Mozart, constitui umas das obras centrais do repertório para fagote, exigindo do intérprete não apenas elevada competência técnica, mas também uma compreensão profunda das práticas interpretativas do período clássico. A obra apresenta desafios interpretativos que vão para além da execução literal do texto, incluindo questões de fraseado, articulação, ornamentação e dinâmica, aspetos fundamentais para a restituição do carácter galante e da expressividade típica da escrita de Mozart.

O fagotista austríaco Milan Turkovic levanta algumas questões a considerar para a interpretação deste concerto: (1) ao interpretar esta obra o fagotista está a tocar música do século XVIII, acompanhado pela orquestra do século XIX, com os princípios orientadores da educação do século XX; (2) apesar de a notação musical atual ser a mesma da vigente no século XVIII, o significado que esta tinha na época não é igual ao praticado nos dias de hoje (“If we read the textbooks of the 18th century, such as those by Leopold Mozart or C.P.E. Bach, we realize that reading the music of that time with our 20th century education is very often like reading a foreign language. Although the words are the same, or, in our case, the musical language, the

---

<sup>12</sup> “a orquestra é reativa, responde ao que o solista traz à peça”

meaning is different.”<sup>13</sup>) (Turkovic, 1978, p.20); (3) enquanto o músico de 1774 interpretava apenas música contemporânea, aos músicos de hoje é exigido que dominem linguagens e estilos de vários séculos; (4) a maioria das escolas de música praticam uma abordagem “Textreue” – leitura rigorosa do texto - descurando que, ainda que a partir do século XX os compositores descrevam cada detalhe nas suas partituras, o mesmo não é verdade para Mozart e os seus contemporâneos (aspetos como articulação e ornamentação eram deixados ao critério do músico); (5) uma vez que o manuscrito não se preservou até à atualidade apoiamo-nos nas edições “Urtext”, versões fiéis ao material do compositor com algumas adições por parte dos editores, que usam o seu conhecimento para compensar a pouca familiaridade com esse estilo por parte dos intérpretes; (6) uma vez que os instrumentos de sopro têm mais problemas técnicos e mecânicos que as cordas e as teclas, o nosso estudo de uma obra deriva maioritariamente em torno destes e na busca por soluções para os mesmos, remetendo as questões musicais para uma posição secundária (Turkovic, 1978, p.21).

Perante estes fatores, torna-se claro que a interpretação do Concerto KV. 191/186<sup>e</sup>, não se pode restringir a uma leitura literal da partitura, sob pena de se perder o significado estilístico intrínseco à linguagem musical de Mozart.

Como refere Milan Turkovic, existe hoje um afastamento inevitável entre o contexto em que a obra foi escrita e a realidade performativa atual, condicionada por instrumentos modernos, convenções pedagógicas e expectativas estéticas. Assim, os desafios do intérprete não residem apenas na superação das dificuldades técnicas, mas também na construção de uma intenção musical historicamente informada, que respeite o carácter galante, a flexibilidade retórica e a liberdade ornamental próprias do estilo de Mozart. Neste sentido, justifica-se uma abordagem sistemática aos elementos essenciais da performance — diretrizes de interpretação histórica, ornamentação, tempo, articulação, sonoridade e dinâmica, fraseado, entre outros — de modo a estabelecer um conjunto de diretrizes fundamentadas que orientem o intérprete na construção de uma leitura informada e estilisticamente consciente. Os subcapítulos seguintes serão, por isso, dedicados à análise individual de cada um destes aspetos, articulando as orientações dos tratados analisados com os testemunhos dos fagotistas entrevistados, com vista à sistematização de diretrizes de execução claras para uma prática interpretativa coerente e esclarecida.

---

<sup>13</sup> “Se lermos os livros do século XVIII, tais como os de L. Mozart ou C. P. E. Bach, percebemos que a leitura da música desse tempo com a educação do século XX é como ler um idioma estrangeiro. Ainda que as palavras sejam as mesmas, o significado é diferente.”

### **3.1.1. Rigor histórico e práticas contemporâneas: entre o rigor histórico e a expressividade performativa**

Ao longo dos mais de 250 anos de existência (1774) e da sua constante interpretação por fagotistas de diferentes épocas e realidades, o Concerto em Si bemol Maior de Mozart para fagote sofreu “thoughtless repetitions of those habits and traditions of phrasing and articulation which over the years had become dubious” (Turkovic, 1978). As diferentes interpretações que ouvimos serem apresentadas variam entre as leituras rigorosas do texto de Mozart e demonstrações de virtuosismo e identidade musical do fagotista em questão. Assim, juntamente com outros problemas que serão analisados posteriormente, surge uma questão comum na literatura estudada e nas entrevistas conduzidas: na interpretação do concerto de Mozart, devemos privilegiar uma abordagem historicamente informada – mais sóbria e próxima do texto do compositor – ou uma interpretação de carácter mais vanguardista, orientada para a receção contemporânea do público?

“How has the performance of Mozart’s music fared in the hands of the early music movement? In answering this question there is a danger of ignoring the differences between many schools of playing and reducing them all into one “historical tendency. By relying on generalities of potentially sweeping vacuousness, I run the serious risk of misrepresentation, (...) in an attempt to formulate a position that will contribute to the debate about the overall directions of Mozart interpretation today”<sup>14</sup> (Dreyfus, 1992).

Dreyfus continua, salientando a importância desta metodologia: (1) ajuda os intérpretes a perceber a realidade em que Mozart se inseria; (2) através do restabelecimento de instrumentos do séc. XVIII, foram introduzidos timbres e um sentido de intimidade que infrequentemente se encontram em performances modernas; (3) os Tempos “acelerados”, usados geralmente nestas interpretações, favorecem o lado mais fraco da produção musical de Mozart, levando a que os Andantes e Minuetos (principalmente das primeiras sinfonias) recuperem o seu vigor.

Por oposição, esta abordagem falha no sentido em que não explora suficientemente o extraordinário de Mozart. Ainda que capazes de produzirem momentos de enorme beleza, as

---

<sup>14</sup> “Como é que a performance da obra de Mozart se preservou nas mãos do movimento de música antiga? Ao responder a esta questão existe o perigo de ignorar as diferenças entre as várias escolas e reduzi-las a uma ideia de tendência histórica. Ao sustentar-me em generalidades corro o risco de ser mal interpretada, numa tentativa de formular uma posição que irá contribuir para o debate sobre a direção da interpretação da música de Mozart atualmente.”

interpretações que pretendem recuperar a ideia de Mozart do séc. XVIII, estão essencialmente a voltar a uma cultura que não o compreendia. A metodologia que se propõe a delimitar as práticas “corretas” (as que se podem comprovar historicamente) acaba por se tornar repressora, no sentido em que declara noções como *legato*, *sostenuto*, *rubato*, *portamento* e variações de Tempo, “later historical developments” (Hoffman, 1810).

No início do séc. XIX surge um movimento artístico que começa a canonizar as grandes obras de arte: “Only a deep Romantic spirit will completely recognize the Romantic depth of Mozart, only one equal to his creative fantasy, inspired by the spirit of his work will, like him, be permitted to express the highest values of art”<sup>15</sup> (Hoffman, 1810). Considerando o exposto, podemos concluir que uma interpretação que reclame um “Mozart Romântico”, é aquela que subjuga a ideia do século XVIII (entretenimento alegre) e assume a estética do séc. XIX (metafísica musical): “The artist – as he comes to be called – ceases to be the craftsman or the performer, dependent upon the approval of the audience. His reference is to himself only, or to some transcendent power which – or who – has decreed his enterprise and alone is worthy to judge it”<sup>16</sup> (Trilling, 1972).

Atendendo às características das duas estéticas, entende-se que uma interpretação apelativa da obra de Mozart não necessita de seguir, de forma intransigente, os padrões contemporâneos nem, por outro lado, os padrões das práticas históricas. Optando por uma ótica “romântica”, como sugerido por Dreyfus, chegamos a uma interpretação afetiva da obra de Mozart: “an attitude that evokes an aura of intimate understanding without prescribing a set of performance conventions”<sup>17</sup> (Dreyfus, 1992).

Algumas das características desta estética defendida por Dreyfus são: “take time to let the music breathe, for whom music is made alternately to speak, dance and think; musicians who risk agogic displacements to effect an air of freshness, who are impatient with any kind of routine, who constantly vary attacks, note lengths and dynamics so as to lend individuality to a musical utterance, and who, above all, subscribe to a pervasive anti-literalism that sees the written text not as sealed vessel of intentions but as an invitation to enunciate, and in doing so ensure the communication of meanings that are the special province of music”(Dreyfus, 1992).

---

<sup>15</sup> “Apenas um verdadeiro Romântico irá reconhecer a profundidade romântica de Mozart, apenas um com igual fantasia criativa, inspirado pelo espírito da sua obra irá, tal como ele, ser permitido a expressar os valores mais altos da arte.”

<sup>16</sup> “O artista – como viriam a ser chamados- abandona o papel de performer, dependente da aprovação do público. A sua referência é apenas para si próprio, ou para um poder transcendente que decretou a sua qualidade e é o único capaz de o julgar.”

<sup>17</sup> “uma atitude que evoca uma aura de compreensão sem indicar um conjunto de convenções performativas.”

Diante do exposto, é possível depreender que: (1) o estudo sobre as práticas do séc. XVIII têm as suas limitações no que toca a questões interpretativas e estilísticas da época; (2) a busca pela estética do séc. XVIII pode inibir a aproximação com a música de Mozart; (3) a inspiração artística pode surgir de outras fontes, além de recursos históricos. “An inspired rethinking of interpretive fundamentals, not a rote imitation of any particular tradition is the kind of agenda I am contemplating”<sup>18</sup> (Dreyfus, 1992), conclui Dreyfus. Outros autores defendem ainda que, à data da composição do concerto para fagote, Mozart interagiu com músicos de um nível técnico consideravelmente inferior ao dos dias de hoje, revelando-se pouco pertinente que estes últimos se orientem pelas normas instituídas nessa época (Turkovic, 1978, p.21).

Privilegiando agora uma abordagem concreta, em detrimento da especulativa conclui-se que a interpretação historicamente informada, orientada pelos tratados e fontes do século XVIII — como o escrito por Leopold Mozart — fornece diretrizes sobre a execução de ornamentos, cadências e articulação, oferecendo ao intérprete parâmetros para uma leitura fiel ao espírito da época. Ao mesmo tempo, a prática moderna sugere abordagens alternativas que podem acentuar a expressividade ou o efeito dramático junto do público, nomeadamente através de escolhas interpretativas em relação à dinâmica e ao rubato. Desta análise decorre que, independentemente do nível técnico dos fagotistas de 1774, conceitos básicos como os de articulação e fraseado estudados por compositores contemporâneos de Mozart têm de ser tomados em conta segundo os critérios dessa época, uma vez que (tal como defende Turkovic, 1978, p.21) estes não têm relação direta com o nível técnico da performance, mas sim com as suas qualidades estilísticas e interpretativas. Ser fiel ao compositor e às suas intenções não se cinge à leitura do texto escrito, mas deve estender-se à compreensão de como o mesmo era lido há 200 anos atrás (Turkovic, 1978, p.21).

À luz dos dados apresentados e das perceções recolhidas nas entrevistas, conclui-se que a interpretação do concerto deve orientar-se no sentido daquela que reúne maior consenso (Colombo, 2025). Atendendo à complexidade inerente à definição teórica destas ideias musicais, indicam-se algumas recomendações a observar: importa integrar determinadas premissas interpretativas atualmente estabelecidas, sem com isso sacrificar o rigor histórico. Não se pretende, com isto, reproduzir integralmente uma interpretação fiel às ideologias da época - pelas desvantagens anteriormente referidas - mas conservar diretrizes práticas do século

---

<sup>18</sup> “Uma reflexão inspirada dos fundamentos interpretativos, não como imitação de uma tradição particular, é a abordagem que proponho.”

XVIII, como as relacionadas com ornamentação, articulação, andamento e dinâmica; conforme será exposto posteriormente.

A diversidade de opiniões recolhidas nas entrevistas com fagotistas de renome, aliada às divergências identificadas nos tratados históricos, demonstra que a escolha de determinadas soluções interpretativas implica um constante equilíbrio entre autenticidade histórica, coerência musical e viabilidade técnica. Assim, a proposta de interpretação que será apresentada abaixo (ver secção 4.3) conjuga a informação histórica com as práticas interpretativas contemporâneas e, embora aplicável ao contexto do concerto a solo, considera primordialmente o âmbito da audição de orquestra.

### **3.1.2. Práticas de Ornamentação: entre o rigor histórico e a expressividade performativa**

“A questão da ornamentação é sem dúvida uma das matérias mais complexas com que nos deparamos na performance historicamente informada. As obras teóricas dos séculos XVII e XVIII dedicam-lhe um enorme espaço, e a profusão de regras e contra-regras é verdadeiramente avassaladora, mas devemos ter em conta que estas se regem por uma lógica determinada, e estão associadas a estilos musicais bem específicos” (Lopes, 2013, p. 99). A dimensão desta matéria ultrapassa o âmbito deste projeto, pelo que se tenta sintetizar alguns princípios básicos dos ornamentos do período clássico com especial destaque para os presentes no objeto de estudo, procedendo posteriormente à análise destas situações.

A matriz de muitas práticas interpretativas contemporâneas encontra-se na experiência e no pensamento da geração do início do século XX. Nesse contexto, figuras como Gustav Mahler defenderam com particular veemência o princípio da *Textreue* — entendido como a absoluta fidelidade ao texto (Turkovic, 1978, p.21). Esta orientação traduziu-se na rejeição de ornamentações improvisadas ou *appoggiaturas*, promovendo a convicção quase dogmática de que, por respeito ao compositor, o intérprete não deveria acrescentar nada que não estivesse inequivocamente indicado na partitura. Embora tenha consolidado uma atitude de rigor e de deferência perante o texto escrito, esta conduta condicionou de forma duradoura a prática performativa, limitando a margem de liberdade criativa e influenciando decisivamente o modo como a música dos séculos precedentes é interpretada na atualidade.

Um elemento descurado por esta ótica é o facto de, pela prática dos compositores do início do século XX (observe-se Gustav Mahler, Claude Debussy, Béla Bartók, Ígor Stravinski), a partitura contempla toda a informação que o intérprete necessita para uma rendição fiel à

idealizada pelo compositor – desde indicações de dinâmica, agógica, articulação e ornamentação, até indicações expressivas, técnicas específicas dos instrumentos e notas textuais que indicam intenções sonoras ou até emocionais. No caso do compositor estudado nesta dissertação, é amplamente reconhecido que este deixava as suas partituras propositadamente incompletas. Se olharmos para as versões alternativas que este escrevia, por exemplo, para a cantora Aloisia Weber percebemos que a prática de escrever versões mais ornamentadas e virtuosas consoante as capacidades técnicas do intérprete era algo regular para Mozart - e ajudam a perceber como o compositor idealizava a ornamentação da sua música. A análise destas obras conduz à conclusão de que, à época, o discurso “florido” e eufemístico era considerado mais gracioso (Dorenfeld, 1968, p.68) devendo o performer “imitate a good singer when playing na instrumental piece”<sup>19</sup> (Rothschild, 1961 apud Dorenfeld, 1968, p.69).

O estudo deste problema leva-nos a perceber que a notação usada na época era pouco rigorosa, segundo Dorenfeld, levando por vezes a incoerências em que a intenção do compositor era apenas indicar movimento e ainda momentos em que Mozart usava o símbolo de *mordent* inclusivamente quando pretendia um ornato ou Trill – competindo ao editor a decisão sobre qual usar. De modo geral estes sinais, mais pequenos em comparação com as notas principais da melodia, significavam apenas que algum tipo de ornamentação deve ser feito e não o movimento ou altura específica da mesma (Dorenfeld, 1968, p.70).

No caso do concerto para fagote não existe qualquer versão alternativa, constituindo um dos numerosos casos em que o compositor opta por dar essa liberdade aos instrumentistas como forma de classificar o seu *gusto*, que o próprio explica como sendo a capacidade de “embelezar” e articular a sua música com identidade pessoal e bom gosto (Turkovic, 1978, p.20). Importa, contudo, salientar que a liberdade concedida ao intérprete no domínio da ornamentação não está isenta de riscos, uma vez que o excesso ornamental pode comprometer a clareza estilística e prejudicar a integridade da interpretação, como defendem Leopold Mozart (1951) e Johann Joachim Quantz (1966).

Let us make no embellishments, or only such as spoil neither the harmony nor melody. And in pieces where more than one play from the same part, take all notes in such manner as the composer has prescribed. Finally, learn to read well before trying to take liberties with embellishments, for many a one can play a half-dozen concertos in a wonderfully neat and finished manner; but when it comes to having to play something straight off, he is unable to perform three bars according to the composer's intention,

---

<sup>19</sup> “imitar um bom cantor quando interpretar uma obra instrumental.”

even if the style of performance be indicated in the most exact manner.<sup>20</sup> (Mozart, 1951, p.180)

Some persons greatly abuse the use of the extempore embellishments as well as the *appoggiaturas* and the other essential graces described here. They allow hardly a single note to be heard without some additions, wherever the time or their fingers permit it. They make the melody either too weak or too variegated. These they frequently introduce upon notes which even an insensitive musical ear recognizes as inappropriate. (...) It is true that the ornaments described above are absolutely necessary for good execution. But they must be used sparingly, or they become too much of a good thing. The rarest and most tasteful delicacies produce nausea if over-indulged.<sup>21</sup> (Quantz, 1966, p.99)

Schulz sintetiza este tema de forma bastante clara: “They give the notes on which they are brought in more accent, or more charm, set them apart from the others and, in general, introduce variety and to some extent light and shade into the melody. They are not to be seen merely as something artificial, for feeling itself often generates them, since even in common speech abundance of feeling very often brings forth a change of tone and a lingering on accented syllables which is similar to ornaments in the Melody.”<sup>22</sup> (Schulz, 1793 apud Brown, 2002).

Para Mozart e os seus contemporâneos esta ferramenta servia principalmente para enfatizar a estrutura de uma frase melódica, como explica Dorenfeld. A autora (Dorenfeld, 1968) destaca os seguintes ornamentos (que no KV. 191/186<sup>e</sup> são escassos e de interpretação relativamente objetiva, salvo exceções mencionadas em seguida (secção 4.3), os quais vemos clarificados nos tratados estudados dos autores já mencionados - cumpre notar que, mesmo

---

<sup>20</sup> “Não façamos ornamentações, ou apenas aquelas que não estraguem nem a harmonia nem a melodia. E, em peças onde mais do que uma pessoa toca a mesma parte, toquemos todas as notas da forma como o compositor escreveu. Por fim, aprendamos a ler bem antes de tentar tomar liberdade com ornamentações, pois muitos são capazes de tocar meia dúzia de concertos de forma maravilhosamente limpa e refinada; mas, quando se trata de improviso, são incapazes de executar três compassos de acordo com a intenção do compositor, mesmo que o estilo de performance esteja indicado da maneira mais exata.”

<sup>21</sup> “Algumas pessoas abusam grandemente do uso das ornamentações, bem como das *appoggiaturas* e das outras ornamentações aqui descritas. Não permitem que uma única nota seja ouvida sem algum acréscimo, sempre que o tempo ou os dedos o permitam. Tornam a melodia demasiado fraca ou excessivamente variada. Frequentemente introduzem-nas em notas que até um ouvido musical insensível reconheceria como inadequadas. (...) É verdade que os ornamentos acima descritos são absolutamente necessários para uma boa execução. Mas devem ser usados com moderação, ou tornam-se em excesso algo prejudicial. As iguarias mais raras e requintadas causam náusea quando consumidas em demasia.”

<sup>22</sup> Elas conferem às notas onde são aplicadas mais acento, ou mais encanto, distinguindo-as das restantes e, de modo geral, introduzindo variedade e, até certo ponto, luz e sombra na melodia. Não devem ser vistas apenas como algo artificial, pois o próprio sentimento muitas vezes as gera, já que mesmo na linguagem comum a abundância de emoção frequentemente dá origem a uma mudança de tom e a uma demora nas sílabas acentuadas, o que é semelhante aos ornamentos na melodia.”

entre os autores analisados, não se verifica sempre consenso, o que ilustra a diversidade e mutabilidade do gosto musical:

### 3.1.2.1. *Appoggiatura*

A *appoggiatura* é indispensável no estilo do século XVIII, enfatiza a nota que ornamenta através da dissonância e conduz a direção da frase melódica; esta pode ser dissonante, uma repetição da nota que a precede ou então uma adição a uma frase “monótona” (Mozart, 1951, p.166). Segundo Leopold Mozart esta deve ser sempre ligada à sua nota principal (a subsequente), pode ser ascendente ou descendente (sendo que a segunda é a mais natural) e deve corresponder a metade do valor da nota a que está associada (figura 1), no caso de valores como mínimas ou mais longos a *appoggiatura* tem a duração de três partes dessa nota;

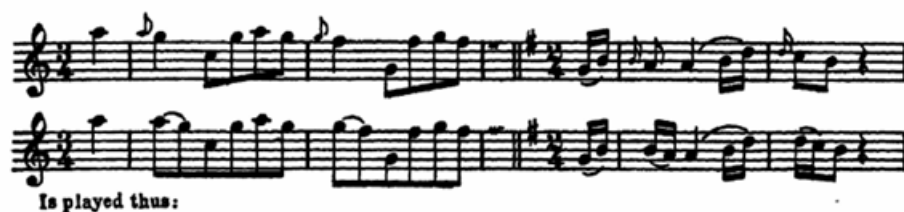


Figura 1 - Mozart, A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing, p.169  
Exemplo prático da duração da *appoggiatura*

Nas notas pontuadas tem a duração da nota escrita e esta passa a ter a duração do ponto (figura 2) (esta regra evolui com a maturidade do compositor em estudo nesta investigação); numa sucessão de mínimas, em passagens de graus conjuntos descendentes em andamentos rápidos ou no caso de a harmonia ficar “ofendida” com a sustentação da nota da *appoggiatura*, esta deve ser feita de forma curta.



Figura 2 - Mozart, A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing, p.169

Uma diferença entre as durações destas notas é que, sempre que se trate de uma *appoggiatura* longa o acento deve ser feito no ornamento e não na nota pertencente á melodia (preparada por uma nota mais “suave”) e no caso curto o oposto deve acontecer. Não obstante o compositor elencar outras exceções, a presente investigação limita-se a considerar apenas as que se revelam pertinentes para a problemática em análise (Mozart, 1951, p.169).

No que diz respeito às *appoggiaturas*, Johann Joachim Quantz acrescenta em “On Playing the Flute” (1966) que estas devem ser articuladas como acentuadas no caso de serem notas do tempo forte e como notas de passagem no caso das anacruses. Mais relevante ainda para os objetivos desta investigação são as regras enumeradas pelo autor sobre a forma correta de adicionar *appoggiaturas* em lugares coerentes e respeitando o estilo da época:

You must also know how to add them at the appropriate places when they are not indicated. To learn this, make the following rule your guide: if a long note follows one or more short notes on the downbeat ou upbeat, and remains in a consonant harmony, an *appoggiatura* may be placed before the long note, in order to constantly maintain the agreeability of the melody. The preceding note will show whether it must be taken from above or below.<sup>23</sup> (Quantz, 1966, p. 97).

Os autores supracitados defendem que as decisões relativas à duração e à articulação das *appoggiaturas* devem ser tomadas em função da harmonia, de modo a não comprometer a sua coerência nem a sensibilidade auditiva do público (Mozart, 1951). Com efeito, as dissonâncias resultantes da interação com a linha do baixo podem modificar de forma significativa o carácter de uma linha melódica (Quantz, 1966).

A investigação levada a cabo sobre este tema produziu abundantes resultados, um deles sendo a ambiguidade destas regras - os autores analisados fazem questão de relembrar que, sempre que o solo e o acompanhamento têm partes em uníssono, era comum para o compositor escrever a ornamentação nesta última e não na primeira; ao analisarmos estes casos reparamos que a ornamentação que tinham em mente não se coaduna com as orientações consignadas (Brown, 2002, p.472).

### 3.1.2.1.1. **Vorschlag**

---

<sup>23</sup> “Devemos também saber como adicioná-las nos lugares apropriados quando não estão indicadas. Para aprenderes isso, toma a seguinte regra como guia: se uma nota longa surge após uma ou mais notas curtas no tempo forte ou no tempo fraco, e permanece dentro de uma harmonia consonante, pode ser colocada uma *appoggiatura* antes da nota longa, de modo a manter a agradabilidade da melodia. A nota precedente indicará se esta deve ser iniciada por cima ou por baixo.”

“*Vorschlag*: é um termo que engloba muito mais do que o seu correspondente italiano de *appoggiatura*. O termo italiano é normalmente aplicado a dissonâncias que são tocadas no tempo, e mais forte do que a sua resolução, enquanto o primeiro pode também referir-se a uma *appoggiatura* não apoiada (o que é uma contradição em termos) e tocada antes do tempo. Assim, temos o *Vorschlag* longo e apoiado, de carácter marcadamente harmónico, o curto e apoiado, e ainda o curto, antes do tempo e desapoiado, ascendente ou descendente, de carácter francamente melódico” (Neumann, 1986, p. 6 apud Lopes, 2023, p. 102).

Um dos formatos mais problemáticos deste ornamento, quando tratamos a obra de Mozart é o representado na figura seguinte (compassos 59 a 61):



Figura 3 - KV. 191, compassos 55 a 63 do primeiro andamento

Neste caso, é praticamente unânime na literatura da época o tratamento da *appoggiatura* apoiada e mais curta do que as notas que se seguem. Existem, contudo, autores como Pleyel<sup>24</sup> que defendem a igualização - norma quase inquestionável nos nossos dias. Interessantes para este trabalho são os comentários de Turk<sup>25</sup>, que reconhecem a sua execução academicamente aceite à época, mas ainda assim admite, no seu método (1802), a igualização como regra geral. (Lopes, 2013, p. 105)

Uma variação deste ornamento que surge no Concerto para Fagote é o seguinte:



Figura 4- KV. 191, compasso 64 do primeiro andamento

<sup>24</sup> Ignaz Joseph Pleyel (1757-1831), célebre pianista, compositor e construtor de pianos, autor de um importante método de piano intitulado *Klavierschule*, publicado em 1797

<sup>25</sup> Aluno de W. A. Mozart

A partir de meados de 1770, Mozart começa a ser muito mais preciso na sua escrita, e quando pretende o ornamento no tempo escreve-o por extenso em ritmo lombardo, e não através do símbolo do ornamento.

### 3.1.2.2. Trilo

O trilo é considerado por muitos a ferramenta de ornamentação mais importante, envolvendo uma nota adicional (usualmente uma segunda Maior ou menor acima ou abaixo da nota escrita, dependendo da tonalidade da obra (Quantz, 1966) (Mozart, 1951, p.186)) que deve ser repetida várias vezes (mais do que o tremolo), usado muitas vezes para assinalar o final de uma cadência ou então como forma de preparar uma mudança harmónica. Durante o século XVIII este era visto não como uma ferramenta para destacar a dissonância da nota auxiliar, mas sim um ornamento durante o qual as propriedades harmónicas e melódicas da nota escrita se mantinham (Brown, 2002, p. 492). Na obra de Mozart podemos observar dois tipos de trilo: (1) os trilos de função conclusiva com um cariz mais harmónico e começados, regra geral, pela nota superior; (2) os trilos de pendor mais melódico que podem começar tanto pela nota escrita como pela superior (trilos curtos, utilizados em andamentos vivos, com um carácter brilhante e jocoso.

Tal como sucede com a *appoggiatura*, a correta execução do trilo suscita questões de significativa pertinência, nomeadamente a nota em que este deve começar. Observando a literatura e as práticas interpretativas da época analisada, conclui-se que este deve, geralmente, iniciar na nota superior à nota escrita e que esta nota acrescentada deva coincidir com o tempo forte (C. P. E. Bach apud Brown, 2002) (Quantz, 1966) (Mozart, 1951).

Relativamente à duração da nota inicial, esta deve ser coerente com a duração da nota escrita: a nota que precede aquela onde o trilo está escrito deve ser apoiada e ter a duração de metade do valor escrito, seguindo-se dos batimentos alternando esta e a nota escrita (Veilhan, 1979, p.44). Ainda que se trate de uma diretriz teórica, esta leva-nos a perceber a importância da nota de preparação neste ornamento. Relativamente aos batimentos durante a duração do trilo, Couperin, Van de Hagen e Quantz afirmam que estes devem iniciar numa velocidade mais lenta e acelerando de forma gradual e impercetível até ao final da duração da nota. Juntamente com este aumento da velocidade, deve ser possível ouvir um aumento da intensidade sonora (Veilhan, 1979, p.45).

A velocidade que este ornamento deve tomar é determinada por três fatores: o tempo da obra, a acústica do local onde decorre a performance e o carácter que é pretendido pelo intérprete.

If the place in which one plays is large and reverberant, a somewhat slow shake will make a better effect than a fast one (...) If, on the other hand, it is a small place or a room hung with tapestries, where the listeners are quite close, a rapid shake will be more suitable than a slow one. Beyond that one must be able to distinguish what kind of piece one is playing (. . .) In sad pieces the shakes are played slowly; but in spirited pieces they must be played faster. In fast, lively pieces the short shakes can be a little faster, and one can then lift the finger once or twice more (hence making two or four more notes) during the time of a pulse.<sup>26</sup>(Quantz, 1966, p. 101)

Partindo de uma abordagem teórica semelhante, Leopold Mozart defende que a velocidade do trilo pode ser dividida em quatro categorias: lento, médio, rápido e acelerando. O primeiro deve ser usado em peças lentas; o médio em obras vivas mas ainda assim com um andamento moderado; o rápido quando se pretende um caráter enérgico e com bastante movimento; o último deve ser reservado para cadências. (Mozart, 1951, p. 189) Uma opinião partilhada por este autor e Trantini é a oposição à prática de trilos demasiado rápidos, por se tornarem ininteligíveis (Dorenfeld, 1968, p.95) (Mozart, 1951, p. 189).

Quantz clarifica posteriormente as terminações dos trilos:

The ending of each shake consists of two little notes which follow the (principal) note of the shake and which are added at the same speed (as the strokes). In German they are given a name meaning 'after-stroke' (ex. 1). Sometimes these two little notes are written out (ex. 1 and 2), but when only the principal note itself is given (ex. 3) one should assume there will be both a port-de-voix and an after-stroke; because otherwise the shake would be neither complete nor brilliant enough.<sup>27</sup> (Quantz, 1966, p. 103)



Figura 5 - Quantz, (1966) "On Playing the Flute", p. 103

<sup>26</sup>Se o local em que se toca é grande e reverberante, um trilo lento terá um efeito melhor do que um rápido (...) Por outro lado, se for um lugar pequeno ou uma sala forrada com tapeçarias, onde os ouvintes estão próximos, um trilo rápido será mais adequado do que um lento. Além disso, deve-se ser capaz de distinguir que tipo de peça estamos a executar (...) Nas peças tristes, os trilos são tocados lentamente; mas nas peças animadas devem ser tocados rapidamente. Em peças rápidas e vivas, os trilos curtos podem ser um pouco mais rápidos, e então pode-se levantar o dedo uma ou duas vezes a mais (produzindo assim duas ou quatro notas a mais) durante um tempo.”

<sup>27</sup> O final de cada trilo consiste em duas pequenas notas que seguem a nota principal do trilo e que são adicionadas na mesma velocidade. Em alemão, estas recebem um nome que significa “nota posterior” (ex. 1). Às vezes, essas duas pequenas notas são escritas (ex. 1 e 2), mas quando apenas a nota principal é indicada (ex. 3), deve-se supor que haverá tanto um port-de-voix quanto a nota posterior; caso contrário, o trilo não seria completo nem suficientemente brilhante.

Segundo este autor, a terminação deve ser sempre rápida, independentemente do andamento da obra em que está inserida: ainda que deva variar de acordo com o caráter da obra, estas notas devem ser rápidas e não se devem aproximar dos valores rítmicos da obra (Quantz, 1966) Leopold Mozart acrescenta “all short trills are played with a quick *appoggiatura* and a turn”<sup>28</sup> (figura 6) (Mozart, 1951, p. 188), o que assume particular relevância para este estudo em função dos compassos 51 a 54, do primeiro andamento.



Figura 6 - Mozart, (1951) "A Treatise on the Fundamental Principals of Violin Playing", p. 188

Particularmente relevante nesta secção da obra é a orientação deixada pelo mesmo: ainda que tenha exposto, durante a maioria do capítulo (Capítulo X: A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing), exemplos que empregam terminações nos trilos, o compositor alemão esclarece que no caso de cadências ascendentes é preferível que se omita a terminação, resolvendo imediatamente para a nota final (“In the long ascending cadences one must enter into the closing note immediately after the trill”<sup>29</sup> (Mozart, 1951, p. 192)). O princípio orientador deixado pelo mesmo é: “do not overload the notes with trills” (Mozart, 1951, p. 193) assim, sempre que a passagem consiste em colcheias ou valores mais curtos estes devem ser executados sem a resolução, para que a comunicação do texto ao público seja mais eficaz.

Para além das qualidades teóricas relacionadas com estes ornamentos, este autor assinala também uma dificuldade relacionada com a execução física dos trilos: “All the fingers must, by means of honest practice of the trill, be made equally strong and dexterous”<sup>30</sup> (Mozart, 1951, p. 190).

### 3.1.3. Práticas de Tempo: entre o rigor histórico e a expressividade performativa

Acerca do Tempo, Leopold Mozart escreve: “Time makes melody; therefore, time is the soul of music. It does not only animate the same but retains all the component parts thereof in

<sup>28</sup> “Todos os trilos curtos devem ser tocados com uma *appoggiatura* e terminação.”

<sup>29</sup> “Nas cadências longas ascendentes devemos começar a terminação imediatamente depois do trilo.”

<sup>30</sup> “Todos os dedos devem ser igualmente fortes e minuciosos.”

their proper order”<sup>31</sup> (Mozart, 1951, p. 30). Relativamente à escolha do tempo adequado para uma peça musical, o autor acrescenta:

It is true that at the beginning of every piece special words are written which are designed to characterize it, such as *Allegro* (merry), *Adagio* (slow), and so on. But both slow and quick have their degrees, and even if the composer endeavours to explain more clearly the speed required by using yet more adjectives and other words, it still remains impossible for him to describe in an exact manner the speed he desires in the performing of the piece. So one has to deduce it from the piece itself, and this is by which the true worth of a musician can be recognized without fail. Every melodious piece has at least one phrase from which one can recognize quite surely what sort of speed the piece demands. Often, if other points be carefully observed, the phrase is forced into its natural speed.<sup>32</sup> (Mozart, 1951, p. 33)

Quando analisamos as indicações deixadas especificamente por W. A. Mozart percebemos que, em grande parte, não se referem ao andamento da obra, mas sim ao carácter pretendido. Assim, e por a sua época de atividade anteceder a invenção da medição através do metrónomo (Maelzel, 1816), não temos um registo metronómico autógrafo do compositor (o que se pretende combater ao sintetizar algumas tabelas que fornecem diretrizes metronómicas correspondentes a cada termo de indicação de tempo (ver anexo IV); temos então que nos sustentar na bibliografia disponível. Contando com esta lacuna nas fontes primárias e a subjetividade da escolha do andamento provocada pela mesma, recorreu-se à análise de gravações de diversos fagotistas para estabelecer um intervalo numérico considerado aceitável e consensual nas práticas interpretativas contemporâneas.

Informação concreta que possa levar à transcrição das indicações de Mozart para valores metronómicos com alguma exatidão é, como podemos verificar em seguida pela diversidade dos dados obtidos, insuficiente; é apenas possível formular hipóteses plausíveis, de forma fundamentada, sobre as relações entre os mesmos (valores cronométricos).

---

<sup>31</sup> “O tempo faz a melodia; assim, o tempo é a alma da música. Este retém todas as partes componentes na sua respetiva ordem.”

<sup>32</sup> “É verdade que, no início de cada peça, são escritas palavras especiais que têm o objetivo de caracterizá-la, como *Allegro* (alegre), *Adagio* (lento) e assim por diante. Mas tanto o lento quanto o rápido possuem níveis, e mesmo que o compositor se esforce para explicar claramente a velocidade pretendida, usando adjetivos e outras palavras, ainda assim permanece impossível descrever de maneira exata a velocidade que deseja para a execução da obra. Portanto, é preciso deduzi a partir da própria música, e é por meio disso que se pode reconhecer o verdadeiro valor de um músico. Toda a peça melódica tem pelo menos uma frase da qual se pode reconhecer qual é a velocidade que a mesma exige. Frequentemente, se outros aspetos forem cuidadosamente observados, a frase ajusta-se à sua velocidade natural.”

### **3.1.3.1. Primeiro Andamento – *Allegro***

Ao descrever os termos de indicações de andamento, Leopold Mozart (1951) refere-se a *Allegro* como sendo representativo de um carácter alegre, embora não excessivamente apressado, sobretudo quando atenuado por adjetivos e advérbios como: *moderato, non troppo, ma non tanto* (Mozart, 1951, p. 50).

Com o intuito de fornecer uma referência mais objetiva e precisa relativamente ao andamento, recorre-se às referências numéricas fornecidas por Jean-Pierre Marty em “The Tempo Indications of Mozart” (1988) que associa, a cada termo de indicação de tempo, uma respetiva marcação metronómica; neste caso 126 bpm (Bauman, 1991, p. 97). Quantz (1966) propõe uma medição alternativa do andamento, correspondendo-lhe valores numéricos distintos para cada adjetivo (no caso do *Allegro* o compositor considera que deve ser interpretado a 120 bpm – como é esclarecido pelo anexo IV (Veilhan, 1979, p. 61).

Aliado a uma tonalidade (Si bemol Maior) que representa, na obra de W. A. Mozart, a leveza e elegância, julga-se mais adequado optar por um tempo ligeiramente mais lento que permite manter a simplicidade e clareza do texto musical e a sensação de repouso inerente a esta tonalidade - que não diminui o valor artístico da performance, antes a eleva (Siffert, s. d.). Para além do simbolismo associado à tonalidade deste andamento, Quantz lembra ainda que, em andamentos rápidos, a abordagem performativa tradicional (no ano de 1752) seria interpretar qualquer obra que estivesse marcada como *Alegro Assai, Presto, Furioso*, etc. a uma velocidade pouco mais rápida que o *Allegretto* - devido à complexidade técnica das composições instrumentais de compositores alemães (Veilhan, 1979, p. 60); daí se depreende que a interpretação mais correta deve ser realizada a um andamento um pouco mais moderado. A acrescentar fundamentação a esta análise da estética musical estão os relatos de testemunhas passados por correspondências ao longo dos anos que comprovam que Mozart (bem como Haydn) dá primazia ao *Allegro* enquanto primeiro andamento, mais lentos do que viriam a ser tocados na segunda metade do século XIX (Brown, 2002, p. 297).

### **3.1.3.2. Segundo Andamento - *Andante ma Adagio***

O termo constante no segundo andamento do concerto (*Andante ma Adagio*) é a junção de dois advérbios que, por remeterem para orientações interpretativas distintas, geram incerteza sobre a direção a seguir e, ao serem usados em simultâneo, carecem de clareza. O termo “*Andante*” é definido por Leopold Mozart como um andamento que permite à obra seguir o seu

decurso natural; pela tradução literal da palavra: “caminhando”. Já o termo “*Adagio*” é caracterizado com objetividade por este autor com a palavra: Lento (Mozart, 1951, p. 51)

Elucidativo da atitude do compositor em relação às velocidades de execução é o seu Divertimento em fá maior KV 253, datado de 1776. O primeiro andamento da obra é um tema com variações em *Andante*, e na variação VI lê-se: *il Tema, ma Allegretto*. Isto dá-nos uma ideia da importância que Mozart atribui ao tempo, enquanto elemento determinante do *pathos* musical, especialmente porque não estamos a falar da transformação de um lento num rápido, mas sim de algo tão próximo quanto um *Andante* num *Allegretto*. (Lopes, 2013, p. 54)

A conversão deste termo numa quantificação numérica revela-se mais complexa, uma vez que, no estudo de referência indicado anteriormente a indicação mais próxima apresentada é “*Andante Maestoso*”, equivalente a 60 bpm (Bauman, 1991, p. 99). Ao analisarmos a tabela de referência proposta por Quantz percebemos, por outro lado, que este considera que um *Adagio poco Andante* deveria ser tocado a 40 bpm (anexo IV) (atenta a questão semântica que causa implicações de ordem musical) (Veilhan, 1979, p. 61). Relativamente à diretriz deixada originalmente pelo compositor, podemos assumir a ideia de Milan Turkovic que trata o termo “*Andante*” como uma indicação de tempo e “*Adagio*” como uma indicação de carácter. Quantz deixa um apontamento relevante para esta discussão: “In playing you must regulate yourself in accordance with the prevailing sentiment, so that you do not play a very melancholy *Adagio* too quickly or a cantabile *Adagio* too slowly.” (Quantz, 1966, p.164)

Tendo isto em conta, o segundo andamento deve assumir uma cadência mais rápida, mantendo ainda assim o carácter melancólico: para isto tem um carácter decisivo as notas antecedidas por *appoggiaturas*, cuja duração contribui para este carácter suspensivo (Turkovic, 1978, p.22).

### **3.1.4. Práticas de Articulação: entre o rigor histórico e a expressividade performativa**

As indicações de articulação estão, na sua maioria, ausentes nas composições do século XVIII e obedecem a inúmeras convenções que nos chegam sobretudo através dos tratados de compositores e tutores instrumentais e vocais da época. Sendo responsável pela atribuição de carácter ao texto (mais do que destacar cada intervalo e regular a duração de cada nota), o conceito de articulação está intimamente relacionado com a retórica que, nesta época, privilegia

a dicção clara, de cariz silábico e variada, por oposição ao fraseado romântico que tenta produzir frases longas com um clímax em cada frase.

O oboísta Ricardo Lopes (2013) sintetiza algumas regras básicas, concordantes entre grande parte dos escritos desta época (Lopes, 2013, p. 87):

a) andamentos expressivos ou passagens em graus conjuntos pedem notas mais longas e conectadas

b) andamentos mais vivos ou graus disjuntos carecem de uma articulação mais curta e acentuada, mesmo que tal não seja indicado pelo compositor (BACH, 1949, p. 149) (MOZART, 2008, p. 124) (TÜRCK, 1982, p. 348)

c) a ligadura implica sempre um diminuendo e uma clara articulação da nota seguinte.

d) a articulação para determinado desenho só é indicada a primeira vez que este aparece, pressupondo-se a sua aplicação em passagens subsequentes

Sabemos também que era dada aos intérpretes a liberdade de adicionar as ligaduras de acordo com as suas ideias musicais e o carácter que pretendiam conferir a determinada obra. Por não ser tão regular a documentação destas ideias, as mesmas eram perpetuadas através da escuta e imitação prática; ainda assim chegaram-nos alguns exemplos de padrões que eram de facto praticadas (outros padrões utilizados podem ser encontrados no anexo V): “Como não encontramos sempre sobre as notas os sinais que indicam as ligaduras ou as articulações, é uso, não existindo sinais, fazê-las com o golpe de língua normal, isto é: as duas primeiras ligadas e as outras duas articuladas [...]. A primeira nota destes grupos deve ser sempre expressa de um modo mais forte dos que as outras, de modo que fiquem encadeadas. Como esta regra é geral, não voltarei a mencioná-la” (Van der Hagen, 1792, p.15 apud Lopes, 2013, p.88) (esta ideia é reforçada por Quantz, 1966, p.78). Relativamente à adição de ligaduras por parte do intérprete, Leopold Mozart afirma que estas “dependem do cantabile da peça e do bom gosto e critério do instrumentista, desde que o compositor se tenha esquecido ou mostrado incapaz de o indicar” (Mozart, 2008, p. 124 apud Lopes, 2013, p. 88) Brown (2002) aprofunda esta informação ao afirmar que, no caso de notas rápidas, a ligadura é raramente adicionada por extenso, por se confiar no “saber fazer” do intérprete.

Características específicas do Fagote podem determinar as decisões do músico acerca da articulação e, portanto, considera-se importante referir: o fagotista moderno deve considerar as limitações do instrumento clássico (dificuldade ou impossibilidade em conectar intervalos maiores que terceiras; passagens com mais de quatro notas tornam-se difíceis de executar ligadas.

Quantz dá-nos algumas linhas orientadoras para a escolha da articulação adequada a cada passagem: “If leaps are formed by the quavers in the *Allegro*, ti is used for them. If, however, other notes follow which ascend or descend by step, whether they are quavers, crotchets, or minims, di is used” (Quantz, 1966, p. 73). Transpondo esta ideia para a obra a estudar podemos-nos referir ao compasso 62 e 63 para observar um exemplo claro desta distinção:

O carácter principal do *Allegro* é o de leveza e vivacidade, enquanto no *Adagio* prevalece a ternura e a melancolia. Assim, no primeiro as passagens rápidas devem ser executadas de forma clara e jovial. A leveza da língua, auxiliada pelo apoio abdominal e uma embocadura flexível são aspetos essenciais a este propósito. O instrumentista deve variar a dureza da articulação (“firmly at one time, gently at another” (p. 129 na tradução de rodapé)) de acordo com a necessidade de cada passagem; é essencial que o movimento da língua e dos dedos seja simultâneo para que não sejam omitidas nenhuma das notas (Quantz, 1966, p. 129)

If in *Allegro* semiquavers are the quickest notes, the quavers must be tipped briefly (when we speak of tipping short notes, the hard tongue-stroke with ti is always understood), while the crotchets must be played in a singing and sustained manner (in this case, the tongue-stroke with di is understood). (Quantz, 1966, p.133)

All the notes in the *Adagio* must be caressed and flattered, so to speak; they must never be tipped harshly with the tongue, unless perhaps the composer wishes several notes briefly articulated to revive the listener who may have dozed off. (Quantz, 1966, p.166)

Many late eighteenth-century writers, for instance, emphasized the necessity of a detached manner of playing in faster movements and a smoother style of performance in *adagio*, regardless of the speed of the individual notes. The logical conclusion from this is, as Reichardt observed in connection with orchestral playing, that if composers wanted to go against the ruling character of a piece, they would have to indicate it in some way.<sup>33</sup> (Brown, 2002, p. 219)

A problemática da articulação, tal como muitas outras, torna-se particularmente difícil de discernir uma vez que não temos acesso ao material manuscrito. No caso da existência deste original, as poucas indicações deixadas pelo compositor poderiam ser analisadas com particular

---

<sup>33</sup> “Muitos compositores do final do século XVIII enfatizavam a necessidade de um modo de tocar destacado em movimentos mais rápidos e de um estilo de execução mais suave nos adagios, independentemente da velocidade das notas individuais. A conclusão lógica disto é, como Reichardt observou em relação à execução orquestral, que se os compositores quisessem contrariar o carácter predominante de uma peça, teriam que indicá-lo de alguma forma.”

atenção e levar à compreensão das intenções de Mozart acerca do carácter da obra; processo que deve ser, de todo o modo, realizado. Ainda assim, sugere-se uma especial atenção a este aspeto da interpretação da obra.

### **2.1.5. Práticas de Sonoridade e Dinâmica: entre o rigor histórico e a expressividade performativa**

Uma das competências necessárias para uma performance musical de excelência é a qualidade do som, na qual se insere a produção e projeção (foco e controlo do som em todos os registos e dinâmicas) e a consistência e variedade do mesmo (a capacidade de criar diferentes timbres e cores. O som de um instrumentista é o seu “cartão de visita” e, portanto, é o primeiro parâmetro de apresentação do músico ao público, o que lhe confere uma importância inegável (Rocha, 2025).

Apesar de ser uma característica pessoal e individual, cada orquestra tem o seu som próprio que a define e difere das outras. Um dos principais objetivos das orquestras é manter esta tradição sonora e por essa razão, o júri procura encontrar potenciais candidatos que se adequem e enquadrem neste importante parâmetro (Lopes, 2021, p. 41).

No contexto da performance musical, os conceitos de *piano* e *forte* equivalem à Luz e Sombra na pintura, na medida em que ambos instauram contrastes expressivos e conferem profundidade à obra. Por se tratar de um parâmetro de complexa medição, o músico deve ter em conta o contexto da performance para adequar a sua dinâmica (o volume do acompanhamento de uma parte solista deve ser sempre inferior à deste, ainda que na partitura esteja indicado *forte*).

Existem vários casos em que a utilização deste recurso é aconselhada, nomeadamente quando, numa linha melódica, uma das notas é alterada para uma que não pretence à tonalidade principal; neste caso deve-se conferir à nota estranha à tonalidade uma dinâmica superior. (Mozart, 1951, p. 218) “In repetitions generally, the alternation of Piano and Forte does good service” (Quantz, 1966, p.133) “If an idea is repeated in the same key, and no variations immediately occur to you, you may remedy the resulting deficiency with the Piano and with slurred notes.”(Quantz, 1966, p.167)

No caso de um andamento mais lento, como sugerido pela indicação “*ma Adagio*” o intérprete tem liberdade para maior ornamentação, sendo que esta deve cingir-se às que nos provocam melancolia (como as ligaduras expressivas), ao invés de estimular movimento

(grandes intervalos ou trilos). Neste caso, a diferença entre as dinâmicas Forte e Piano têm um papel essencial; quando combinadas com “small and large graces” estas resultam na oposição entre a luz e a sombra que o músico deve almejar transmitir. Estes devem ser usados e executados com bom gosto e ponderação - a passagem abrupta de uma pequena quantidade sonora para o extremo oposto pode ter um resultado contrário ao pretendido. A correta execução das alterações de dinâmica deve ser feita através do aumento gradual do volume e, no sentido oposto, decréscimo impercetível do mesmo. (Quantz, 1966, p.165) Neste sentido, é lícito concluir que um maior espectro de intensidade sonora representa um leque mais vasto de possibilidades e ferramentas com as quais o músico pode transmitir a sua identidade musical.

Outro recurso para veicular uma intenção musical através da dinâmica referido pelos autores já mencionados é o *Messa di voce*. Este consiste num ataque pianíssimo da nota, permitir que o som seja ouvido e só depois aumentar gradualmente até à metade da duração da nota, onde se diminui até um final impercetível da nota (Quantz, 1966, p.165).

### **3.1.6. Práticas de Retórica: entre o rigor histórico e a expressividade performativa**

Entende-se por retórica o modo de execução das notas, uma questão de discurso associado à performance musical: a abordagem às notas e às frases que deve ter coerência expressiva e estilística com o período onde se enquadra a obra em questão.

A manifestação musical é, inclusive no século que estamos a tratar, vista como uma linguagem que, tal como a poesia, voltava-se mais à dimensão emotiva do que à intelectual. Nesta dá-se, contudo, uma grande importância a perceber e ir de encontro ao conceito musical do criador da obra. Para atender a esta necessidade torna-se essencial a compreensão do texto em frases e seções (providas de pontuação) no processo de realização da intenção do compositor; também a relação entre música e retórica deve ser considerada para uma interpretação sóbria e consciente do discurso musical. “The phrase divisions are the commas of the melody which, as in speech, should be made apparent by a small pause” (Brown, 2002, p. 139). O autor continua a explicar que esta ligação entre texto e performance enfraquece durante o século XIX, pela atribuição de noções estéticas individuais, com pouco rigor histórico: “the musicians of successive generations tended to apply their own contemporary stylistic criteria to all the music in their repertoire”<sup>34</sup> (Brown, 2002, p. 140)

---

<sup>34</sup> “músicos de várias gerações tendem a aplicar os seus próprios critérios de estética contemporânea em toda a música no seu repertório.”

A capacidade de interpretar uma obra musical envolve várias competências expressivas e estilísticas: em relação às primeiras, McPherson & Schubert (2004) indicam a capacidade de projetar emoções, de comunicar pontos de mudança e clímax, de utilizar apropriadamente as cores do som e ainda e o ritmo geral de toda a performance. No que diz respeito ao estilo, o autor aponta alguns fatores como a escolha do tempo (bpm) e do espectro dinâmico, a construção frásica (ou fraseado), a adequação do carácter e a demonstração da compreensão geral da estrutura da obra. (Lopes, 2021, p. 44)

Outros aspetos que são considerados, na literatura, como determinantes competências estilísticas são: pronúncia, ornamentação e construção frásica - um *Allegro* e um *Adagio* implicam diferentes nuances de articulação; a abordagem a uma parte solista deve ser distinta da do acompanhamento e ainda do estilo orquestral; a mesma melodia notada em 3/2 suscita um estilo performativo diferente do que se estivesse, por exemplo em 3/8 - muitos dos quais já foram abordados anteriormente:

Good melodies, like speeches, are divided by pauses, which are regulated by the distribution and length of the several ideas composing such melodies; in order to increase the effect of a phrase, it is allowable to unite its different parts by suppressing pauses which separate them.<sup>35</sup> (Garcia, 1840 apud Brown, 2002, p. 155)

Acerca das atitudes a tomar relativamente à definição das frases, é importante que estas sejam estabelecidas nos lugares corretos com assertividade e clareza, sendo esta divisão marcada por silêncios ou apenas por diminuendos no final de uma frase. Num período caracterizado também pela simetria (frases de 4 ou 8 compassos), é importante considerar esta característica na determinação dos motivos; todavia, verificam-se exceções, que implicam que as divisões de frase sejam inferidas através do carácter da melodia (a estrutura harmónica deve ser conhecida intimamente e as frases devem ser construídas em relação à tensão dos acordes). Spohr acrescenta que a sensibilidade para reconhecer estas nuances são “a natural gift which may indeed be awakened and cultivated, but can never be taught” (Spohr, 1878, p. 181)

Quantz estabelece algumas regras gerais para a transmissão de ideias e ambientes musicais:

Gaiety is represented with short notes which move both by leap and step; it is expressed by lively tonguing. Majesty is represented both with long notes during which

---

<sup>35</sup> “Boas melodias, tal como discursos, são divididas por pausas, reguladas pela distribuição e pela duração das diversas ideias que compõem tais melodias; para aumentar o efeito de uma frase, é permitido unir diferentes partes suprimindo as pausas que as separam.”

the other parts have quick motion. (...) Boldness is represented with notes the second or third of which is dotted. In a concertante part the sentiment can be moderated somewhat, and made agreeable by discreet execution. Flattery is expressed with slurred notes that ascend or descend by step, and also with syncopated notes, in which the first half of the note must be sounded softly, and the second reinforced by chest and lip actions. Principal ideas must be clearly distinguished from those interspersed with them; they are, indeed, the best guide to expression.<sup>36</sup> (Quantz, 1966, p.134)

Evidencia-se, com base na revisão da literatura, que durante o século XVIII um grande princípio orientador da performance musical seria a forma correta de interpretar um *Adagio* e as características necessárias num *Allegro*, que orientavam a performance ao invés do discernimento do artista - o primeiro requiere uma abordagem mais contínua e sustentada, enquanto o último implica um estilo mais articulado e destacado; assim, num parágrafo particularmente poético e específico à abordagem recomendada para a execução do primeiro, Quantz dedica-se a delinear a mentalidade e a postura interpretativa que devem guiar o intérprete na sua leitura:

To play an *Adagio* well, you must enter as much as possible into a calm and almost melancholy mood, so that you execute what you have to play in the same state of mind as that in which the composer wrote it. A true *Adagio* must resemble a flattering petition. For just as anyone who wishes to request something from a person to whom he owes particular respect will scarcely engage, soften, and touch your listeners with a bold and bizarre manner of playing. For that which does not come from the heart does not easily reach the heart.<sup>37</sup> (Quantz, 1966, p.163)

Many clues towards achieving an appropriate style of execution may be found in the eighteenth-century attitude towards musical context. Throughout most of the second half of the century there was a strong connection between the type of music and the style of execution. An *adagio* required a more sustained style of performance than

---

<sup>36</sup> “O carácter jocoso é representado por notas curtas que se movem tanto por saltos quanto por graus conjuntos; ela se expressa através de articulação viva. O carácter majestoso é representado por notas longas durante as quais as outras partes possuem movimento rápido. (...) A audácia é representada por notas cuja segunda ou terceira é pontuada. Numa parte concertante, o sentimento pode ser moderado e tornado agradável por uma execução discreta. A adulação é expressa com notas ligadas que sobem ou descem por graus conjuntos, e também com notas sincopadas, nas quais a primeira metade da nota deve ser tocada suavemente e a segunda reforçada por ações de peito e lábios. As ideias principais devem ser claramente distinguidas daquelas intercaladas; estas são o melhor guia para a expressão.”

<sup>37</sup> “Para a correta interpretação de um adagio, devemos entrar num estado calmo e melancólico, para conseguir executar a obra no mesmo estado de espírito com que o compositor a escreveu. Um verdadeiro adagio assemelha-se a um pedido. Tal como alguém que pretende pedir algo a uma pessoa por quem tem respeito devemos criar uma atmosfera suave. O que não vem do coração não alcança o coração do público.”

an andante, and an andante would not invite as detached a performance as an *allegro*; a solo part would not be performed in the same style as an accompaniment; church music, chamber music, and opera would each require different approaches; the same music notated in 3/2 would not elicit the same performance style as it would if it were written in 3/8, even if it were played at the same tempo; and so on.<sup>38</sup> (Brown, 2002, p. 219)

Em complemento a esta informação, o intérprete deve ter sempre presente que, dentro da mesma obra/andamento, o carácter pode variar entre as várias frases e, por isso, deve saber como interpretar cada ideia musical e alterar a sua execução de acordo com a mesma. Quantz sintetiza algumas características que facilitam a percepção do sentimento geral da peça (Quantz, 1966, p. 125):

- 1- a tonalidade da obra: geralmente uma tonalidade maior é utilizada para exprimir um carácter alegre, jovial, ousado, sério e sublime; a menor representa a melancolia, afetuosidade, agrado e sedução;
- 2- os intervalos que compõe a melodia e a articulação dos mesmos: afeto e melancolia são caracterizados em intervalos curtos e ligados; ousadia e jovialidade são expressas através de notas curtas e articuladas, à distância de intervalos grandes; notas longas e sustentadas representam o sério e o patético; a conjugação de notas longas e notas rápidas criam um ambiente majestoso e sublime;
- 3- as dissonâncias atribuem tensão e direção a uma frase musical (“To exite the different passions the dissonances must be struck more strongly than the consonances” (Quantz, 1966, p.254));
- 4- o sentimento predominante no andamento/obra é o indicado pelo termo apresentado no início no mesmo.

Outro indicador essencial das intenções expressivas do compositor são as ligaduras: para além de mostrarem as notas que devem ser executadas sem articulação entre elas, podem sugerir como deve ser interpretada uma frase *legato* (através da época em que foi escrita, os hábitos de notação do compositor e do contexto musical da obra). Por exemplo, no caso de um andamento *adagio*, as notas com menor valor rítmico devem ser tocadas com alguma inequidade, ou seja, em cada figura executada deve haver um apoio na nota forte - geralmente a primeira de cada

---

<sup>38</sup> Muitos indícios para se alcançar um estilo de execução adequado podem ser encontrados na abordagem do século XVIII ao contexto musical. Ao longo da segunda metade do século, existia uma forte relação entre o tipo de música e o estilo de execução. Um adágio exigia um estilo de execução mais sustentado do que um andante, e um andante não convidaria a uma interpretação tão destacada quanto um *allegro*; uma parte solo não seria executada no mesmo estilo que um acompanhamento; música sacra, música de câmara e ópera exigiriam cada uma abordagens diferentes; a mesma música escrita em 3/2 não provocaria o mesmo estilo de execução que teria se estivesse escrita em 3/8, mesmo sendo tocada no mesmo andamento; e assim por diante.

grupo (Veilhan, 1979, p. 20). Ao observarmos a obra em análise percebemos que esta regra se aplica nos compassos 17-18 e conseqüentemente nos compassos 31-32 e 43-44.

É amplamente reconhecido que, particularmente na música do século XVIII, a existência de dissonâncias é sinónimo de tensão harmónica; esta tensão é ainda mais proeminente quando aparece na linha melódica por meio de notas alteradas que não pertencem à tonalidade central da obra. Este recurso é elucidado por Jean-Claude Veilhan (1979): sempre que, num andamento lento, acontecem passagens cromáticas inseridas na melodia, a nota alterada (por meio de um símbolo de sustenido ou bequadro) devem ser interpretadas como mais forte que as restantes; por intermédio do aumento do ar (Veilhan, 1979, p. 65) Atenta o compasso 46 do segundo andamento.

O estudo da metafísica musical apresenta-se como uma categoria de difícil precisão conceptual (Gladwell, 2005) e, portanto, carece de uma abordagem cuidada e historicamente informada (como o que foi aqui apresentado com recurso aos tratados da época), capaz de conciliar rigor técnico com o discernimento estilístico do artista. Contudo, importa reconhecer que qualquer tentativa de sistematização se confronta com a natureza abstrata e individual da experiência musical. As questões relativas à natureza filosófica do som - intensão expressiva, significado estético, percepção do tempo - resistem a definições definitivas, não sendo satisfeitas por descrições técnicas. Deste modo, embora os princípios apresentados neste capítulo ofereçam instrumentos para a prática interpretativa mais consciente, permanece obrigatório admitir a existência de uma dimensão indefinível que só pode ser obtida através da escuta atenta e reflexiva, que exige a nossa existência em conjunto com a expressão musical.

Para uma mais clara compreensão sobre as ideias abordadas neste capítulo, serão sumarizados na secção 4.3 exemplos concretos onde estas diretrizes devem ser empregadas.

## **CAPÍTULO IV - O fagote em discurso: Construção prática de uma proposta de interpretação do concerto de Mozart**

Uma má interpretação, segundo Quantz (1966) (suportado por Mozart, 1951, p. 217) é aquela que apresenta uma afinação errada e um som forçado; se a articulação é incompreensível ou inexistente; se todas as notas são ligadas às anteriores e seguintes ou se por outro lado são articuladas sem critério; se o tempo não é adequado ao carácter da obra e à capacidade técnica do instrumentista; se o ritmo e a duração das notas não é regular; a exagerada adição de ornamentação ou então no caso de esta não coincidir com a harmonia; se as dissonâncias não são devidamente preparadas e resolvidas; se as passagens técnicas não são executadas de forma clara e com uma pulsação regular (sem apressar); se a obra for integralmente interpretada com o mesmo carácter e dinâmica; se for executada sem sentimento e expressividade, incapaz de sensibilizar o próprio intérprete. (Quantz, 1966, p. 128) (Mozart, 1951, p. 218)

Uma das recomendações partilhadas pelos entrevistados é a abordagem a esta obra como um todo unitário, privilegiando-se no momento da avaliação (pelo painel de júri ou, numa forma não tão concreta, pelo público) a imagem geral da performance e a unidade entre os vários elementos e secções. (Hill, 2025)

Por ser parte integrante de um estudo que visa evidenciar as diferenças interpretativas entre os dois contextos em que esta obra é geralmente apresentada, considera-se pertinente propor uma possível interpretação que se almeja consensual e congrega ideias apresentadas pelos entrevistados no decorrer da investigação e nos tratados estudados. Por ter estas características, esta aproxima-se da interpretação no contexto de prova para orquestra.

### **4.1.A performance como discurso: atitude performativa na interpretação**

A atitude performativa tem uma grande influência sobre a performance em qualquer contexto musical, podem mesmo ser responsáveis pela melhor receção de determinada interpretação por parte do público. Esta ganha ainda maior importância quando a obra em questão é um concerto a solo ou então no momento de uma audição de orquestra, onde se tornam essenciais três competências performativas: confiança, comunicação e capacidade de lidar com eventuais falhas (Lopes, 2021, p. 44).

Relativamente à primeira, Michael Tilson Thomas, cofundador da America's Orchestral Academy, explica que a responsabilidade de um músico repousa sobre a sua energia, perspicácia e expressão. Estas são as qualidades que podem convencer o público a regressar a

um concerto. Considera-se essencial acrescentar que, no caso das audições de orquestra funciona de forma similar, ainda que neste caso seja necessário convencer um painel de júri: “Above everything else, we are looking for positive attitude and an ability to communicate. Play as transmitter, not performing circus act!”<sup>39</sup> (Stark, 2019 apud Lopes, 2021, p. 45)

A boa comunicação pode ser obtida através da confiança, o apelo ao interesse do ouvinte, mostrar intenção, saber criar uma sensação de direção e projetar expressividade. A performance deve soar natural e fluída, independentemente da sua dificuldade técnica.

#### **4.2.O Concerto KV. 191/186<sup>e</sup> nas Audições de Orquestra: características Estéticas e Técnicas para o sucesso**

Em vários concursos para orquestra, o KV.191/186<sup>e</sup> aparece explicitamente como peça obrigatória, muitas vezes com excertos delimitados (nomeadamente a exposição do 1º andamento) na 1ª fase do processo de audição. Pode ser recomendado como opção nos casos em que o edital permite um concerto/andamento clássico à escolha do candidato. No caso de não ser requerida uma obra específica para a audição em questão, o músico deve realizar uma escolha ponderada, tendo em conta que esta deve priorizar demonstrar as melhores competências musicais e técnicas do candidato, ao invés da dificuldade técnica da obra.

Na análise desta obra e da melhor forma como interpretar a mesma é impossível não direcionarmos as nossas questões ao contexto das audições de orquestra. Afinal, este contexto é aquele com que a maioria dos fagotistas estudantes ou profissionais se irão deparar ao longo da sua carreira. Numa primeira abordagem, e continuamente durante o processo de audições para uma posição fixa numa orquestra, existem questões fulcrais a colocar: 1- Como alcançar o êxito numa audição de orquestra com o concerto de W. A. Mozart? 2- Quais são os requisitos técnicos e musicais essenciais a demonstrar durante as audições? 3- Que fatores determinam o sucesso — ou o insucesso — do candidato?

Considerou-se de grande relevância as características que levam esta obra a ser recorrentemente escolhida para as audições de orquestra, uma vez que ajuda a compreender as características que estarão a ser avaliadas. As respostas obtidas foram esclarecedoras neste sentido e ajudam a compreender os principais parâmetros de avaliação na primeira fase de uma prova deste género. Posto de uma forma sintetizada, o Concerto de Mozart funciona como uma

---

<sup>39</sup> “Acima de tudo, procuramos uma atitude positiva e a capacidade de comunicar. Toca como um comunicador, não como um exibicionista!”

pré-seleção dos candidatos, separando os que têm as capacidades técnicas e expressivas que correspondem às exigidas pela orquestra. Como disse, esta é uma maneira simplista de responder a este problema: sabemos que este gera outras condicionantes, que é o que pretendemos estudar neste capítulo.

Por ser “a música mais transparente que existe” (Rocha, 2025) a sua simplicidade torna-se um elemento de complexa interpretação, permitindo ao painel avaliar as capacidades do candidato num curto excerto. A capacidade de transmitir uma sensação de facilidade para os ouvintes é um desafio que exige um trabalho intenso. O controlo técnico necessário para desempenhar cada passagem de forma estritamente correta, num contexto em que existe apenas uma oportunidade para o fazer, é enorme (Colombo, 2025).

Para além disto, por ser a base da música ocidental desde o pós-barroco até ao século XX, representa a base do repertório presente nos programas de orquestras sinfónicas ou de ópera atualmente; tornando-se um modelo representativo da base de formação musical (voltamos a referir o ritmo, a técnica, a afinação e a capacidade de fraseado) requerida num trabalho orquestral.

A abordagem a estas provas, como qualquer outro momento de prática musical, é extremamente individual e variável. Não podemos definir uma rotina imutável que funcione igualmente para todos os candidatos, podemos apenas investigar e agregar elementos de comprovado sucesso. Dito isto, variáveis como a rotina no dia da prova (o que veste, o que come, etc.), o processo de aquecimento (e a sua duração) e a sequência de comportamentos neste dia são algo que compete ao músico aperfeiçoar para ir de encontro as suas necessidades pessoais.

Um exemplo destas preferências pessoais são a diversidade de respostas obtidas nas entrevistas levadas a cabo: enquanto Gavin Hill sugere que o candidato utilize o tempo de espera entre as várias etapas para praticar e manter o instrumento e o corpo aquecido, Carlo Colombo aconselha o candidato a evitar permanecer na sala dos candidatos e gerar cansaço com estudo no dia da prova, privilegiando a reserva de energia para os momentos essenciais de apresentação perante o júri e evitar comparação com os restantes candidatos.

A partir do momento em que o candidato é chamado para a sala de aquecimento, imediatamente anterior àquela onde irá decorrer a prova, é essencial que este inicie os seus processos individuais de preparação para o momento da apresentação. Estes processos são também pessoais e, como já dissemos, aprimorados por cada indivíduo ao longo da sua carreira e da realização de diversas provas. (Colombo, 2025) (Rocha, 2025)

De particular importância considera-se o aquecimento, a concentração e alguns ajustes técnicos característicos de cada instrumento: limpar os orifícios que possam ter algum vestígio de condensação, preparação da palheta, aplicar resina no arco, etc.

Os músicos que se propõe a estas provas devem ter em atenção que nem sempre as condições serão as ideais e preparar-se para as possíveis adversidades com que se poderão deparar, nomeadamente: a afinação do piano (que nem sempre se coaduna com os requisitos mínimos), a temperatura da sala (que pode ser muito baixa ou muito elevada e com contrastes expressivos para a da sala de aquecimento) e o tempo de espera.

A condição da acústica é outra condicionante da performance:

“You have to be aware to adapt a little bit the articulation according to the acoustics. And most of the time you have a screen, so you need to project the sound. You need to give a little more speed to your air, to have it speak in a clearer way. But I would say, according to dynamics, there is space for showing your capabilities, richness of colors and different possibilities of attack, I would say.”<sup>40</sup> (Colombo, 2025)

Tal como foi exposto anteriormente esta obra insere-se na primeira fase do processo de audição e funciona como uma primeira seleção de candidatos. Nesta fase, é importante salientar que o tempo que o candidato tem para demonstrar a sua aptidão para o lugar a que se propõe é bastante curto, chegando a não incluir a totalidade de um andamento. Nesta apresentação é de carácter essencial que o candidato demonstre proeminência artística relativamente aos demais candidatos, sendo, portanto, vital a convicção na sua capacidade técnica e nas ideias que pretende transmitir.

Desta forma o intérprete é capaz de mostrar ao painel de júri (solistas da orquestra) o tipo de colega que será e com quem terão de trabalhar em estreita proximidade, e é nesta direção que deve construir a sua interpretação - ataques suaves, mas precisos, afinação constante e a habilidade para a corrigir em caso de necessidade, capacidade de construção de frases claras e com direção. (Hill, 2025) (Rocha, 2025)

Deve procurar mostrar a sua capacidade de fazer música de câmara, ainda que (na maioria dos casos) sem ensaios: cada cor e motivo do fagote deve ser conduzido para as frases do Piano e vice-versa. Desta forma demonstra compreensão sobre uma prática que representa a forma de tocar em orquestra, especialmente na secção dos sopros de madeira, em que a noção de acompanhamento e música em conjunto é de extrema importância.

---

<sup>40</sup> “Temos de ter consciência para adaptarmos a articulação de acordo com a acústica. Na maioria dos casos temos uma cortina, portanto precisamos de projetar o som. É necessária maior velocidade de ar. Eu diria, relativamente às dinâmicas, há espaço para mostrar as capacidades, variedade de cores e diversas possibilidades de ataque.”

A ligação com o pianista é essencial, sendo vital a capacidade de ambos se adaptarem ao outro. A velocidade com que o pianista inicia os andamentos e a capacidade de adaptação ao andamento pretendido pelo candidato podem ser determinantes para o sucesso da audição. Para combater este problema sugere-se que o fagotista tenha uma proposta de andamento bem definida e mantenha este andamento com convicção, o que facilita o acompanhamento do pianista (Colombo, 2025).

As qualidades instrumentais que podemos destacar são: o som, a flexibilidade, a qualidade e variedade de articulação e facilidade técnica. Relativamente às qualidades musicais, considera-se importante a estabilidade rítmica e de pulsação, o conhecimento harmónico e orquestral, a construção de frase e o uso de diversos caracteres musicais.

Abordando a execução técnica, várias orquestras (EUYO; *Jugendsinfonieorchester der Tonhalle Düsseldorf*) destacam algumas competências essenciais a demonstrar no momento da audição: facilidade e clareza rítmica e sentido de pulsação constante, domínio dos vários tipos de articulação e dinâmica, postura e resistência e sensibilidade para a afinação. Esta última é uma das mais mencionadas nos requisitos necessários às audições: é necessário ter atenção à relação intervalar mediante o contexto e não apenas à altura exata da nota. Para além disso, é importante que os candidatos sejam capazes de se adaptar à afinação do piano que será, na maioria dos casos, o instrumento que acompanha o candidato (Lopes, 2021, p. 42)

Além da capacidade de habituação no parâmetro da afinação é também considerada a flexibilidade de velocidade, carácter e dinâmica, podendo ser solicitadas repetições com estas alterações (que acontecem geralmente nos excertos orquestrais e não no repertório a solo). Esta capacidade de adaptação é um dos fatores observados por ser uma das características necessárias ao funcionamento de uma orquestra.

Uma questão com que nos deparamos durante este processo são as diferenças nos requisitos entre várias orquestras:

“Maybe, if you play for a German orchestra or radio orchestra, they are expecting you to play louder than for a chamber orchestra. And they expect you to have a *stacatto* that is more precise, more *percutant*. In Italy, for example, if you play for *La Scala*, for an Opera orchestra that is used to play in a pit, the shortest note should be «boom» like this with resonance. Because the pit is very dry. In a good hall, if you play a short note like that, it would be too long.”<sup>41</sup> (Colombo, 2025)

---

<sup>41</sup> “Talvez se toques para uma orquestra alemã ou da rádio, eles estão à espera de um som mais forte do que numa orquestra de câmara. Eles esperam um *stacatto* preciso. Se toques para o *La Scala*, uma orquestra de ópera

“La Scala would never be happy with a sound that is a little bit too much on the bright side, because where they play is very dry, and then they need an extra round sound. If you play in a concert hall like The Concertgebouw, you need a sound that has a little more projection because the hall is so fantastic that it makes all the sounds nice.”<sup>42</sup>(Colombo, 2025)

Nestes casos pode decorrer alguma adaptação de acordo com as preferências específicas de cada orquestra, sem abandonar a autenticidade artística - o que pode resultar numa sonoridade simulada e artificial.

Outra variável são as críticas que recebemos do júri após as audições, que podem não estar em conformidade entre si, demonstrando perspectivas diferentes e levando a uma incerteza sobre a forma como a nossa proposta está a ser recebida. Nestes casos, o candidato deve-se orientar por bases empíricas e de pesquisa, que confirmam um apoio concreto de confiança e segurança, não especulação - resultando numa interpretação justificada e esclarecedora, ainda que apenas para o próprio. Caso esta não seja a ideia que determinada orquestra procura, pode significar que não seja o contexto adequado para a personalidade artística do músico.

Consegue-se ainda perceber que, depois desta fase eliminatória o painel já tem uma ideia bastante estabelecida sobre os candidatos (“Eu diria que 90% das provas depois da primeira ronda estão quase decididas porque há quase sempre uma tendência óbvia para alguém, ou para ninguém.” (Rocha, 2025); o que reforça a importância desta obra no panorama geral da prova. Desta forma o intérprete deve ir de encontro a unanimidade da interpretação entre um grupo que inclui fagotistas e outros instrumentistas que não conhecem a obra de forma tão aprofundada; o seu foco não deve ser exclusivamente ir ao encontro das convenções do júri, uma vez que a falta de personalidade e ideias musicais são fatores determinantes para a impedição de transitar para a fase seguinte. Conclui-se, portanto, que o sucesso de uma prova de orquestra decorre do equilíbrio entre a consistência, o rigor estilístico e a expressão individual.

### **4.3.Proposta de leitura à luz das práticas das audições**

Este capítulo pretende analisar casos em que há opções interpretativas em aberto e recomendar soluções possíveis, à luz do que conhecemos da *praxis* da época, quer através de

---

habituada a tocar no fosso, a nota mais curta deve ter ressonância. É um foço muito seco. Numa boa sala de concerto, uma nota tocada desta forma seria muito longa.”

<sup>42</sup> “O La Scala nunca ficaria contente com um som mais claro, porque onde eles tocam é muito seco e então precisam de um som mais redondo. Numa sala de concertos como a Concertgebouw precisas de um som que tenha mais projeção, a sala é tão fantástica que vai fazer com que soe bem.”

exemplos recolhidos nas entrevistas, quer pela fundamentação através de fontes fidedignas (tratados e edição *Urtext*). Pretende-se assim fazer um trabalho de reflexão, que pela análise do texto e dos procedimentos contemporâneos dê uma visão mais alargada da obra do que a mera definição daquilo que seria uma correta execução em função das diretrizes da época. Considera-se essencial sublinhar a impossibilidade de encontrar respostas definitivas para as questões que esta obra oferece, uma vez que tratam a individualidade artística e personalidade individual.

### 4.3.1. Primeiro andamento

Compasso 35 a 42 – Tema inicial:



Figura 7 - KV. 191, compassos 34 a 44, primeiro andamento

As duas primeiras notas da parte solo desta obra, bem como a sua interpretação, tornam-se rapidamente um tópico de preocupação. O que não deve acontecer é ser conferida à primeira semínima uma intenção de anacruse, o que tem de ser evitado por se tratar do tempo forte do compasso. O ritmo de galope seguinte deve ser vivo e presente

O fagotista não se deve preocupar em tocar estas notas iniciais demasiado forte ou demasiado piano: deve acolher a simplicidade deste motivo e transmiti-la na sua interpretação. De maior importância neste excerto é a precisão rítmica que deve ser coerente com o acompanhamento em colcheias das cordas (ou Piano) (Colombo, 2025).

Downs (1998) acrescenta que, numa obra concertante, as primeiras notas devem ser longas e sem ornamentação, com o intuito de mostrar ao público a sonoridade individual do instrumentista.



Figura 8 - KV. 191, compassos 35 e 36, partitura geral

O carácter galante e afirmativo, característicos do compositor, deve estar presente desde o início (Rocha, 2025). Para isto Michael Harley (2024) sugere a imitação de duas arcadas descendentes no violoncelo. Para complementar a construção de uma ideia musical para este motivo acrescenta uma ideia de Peter Kolkay: Nos compassos 1 a 4 deste motivo: a intervenção de um jovem de 18 anos (a idade de Mozart na altura) - destemido, jovial e impetuoso; no quinto compasso regressa ao seu papel em Salzburgo e às convenções do seu tempo: gracioso e lírico

**Compasso 37** – Neste compasso o fagotista deve prestar especial atenção à afinação. Por se tratar de um salto grande e de grande tensão (sétima menor), com notas que têm tendências de afinação opostas deve conferir que o fá não seja demasiado alto e o mi bemol demasiado baixo.

**Compasso 38** – A literatura sugere que a *appoggiatura* aqui presente deve ser interpretada como uma semicolcheia, resultando em quatro valores regulares. A primeira semicolcheia deve, contudo, ser realçada para confirmar a sua natureza ornamental (Gower, 2003, p.8) Carlo Colombo reforça que assistimos a um consenso em que sempre que existem quatro notas seguidas por graus conjuntos duas devem ser ligadas e duas articuladas, com ênfase na primeira nota. Continua por salientar que já esteve em vigor principalmente na Europa e América uma versão em que todas estas notas eram ligadas, mas atualmente esta versão é mais “sellable”.



Figura 9 - KV. 191, compasso 38, proposta de leitura rítmica

“Care must be taken not to begin prematurely the notes following short rests that occur in the place of the principal notes on the downbeat” (Quantz, 1966, p.131)

**Compasso 39** - A *appoggiatura* aqui presente em conjunção com a subsequente síncopa confere um caráter jovial ao motivo, independentemente da inflação que lhe é conferida. Dito isto convém referir que neste caso, bem como muitos outros de contexto semelhante ao longo da obra, a interpretação comum é a realização de duas notas iguais sendo que a primeira deve ser apoiada e a segunda mais leve, como entendido na correta execução das ligaduras (Gower, 2003, p. 8):



Figura 10 - KV. 191, compasso 39 do primeiro andamento



Figura 11 - KV. 191, compasso 39, proposta de leitura rítmica

**Compasso 40** - Para assegurar a integridade estilística do *Allegro* o executante deve ter em atenção a estabilidade do Tempo. Em passagens ascendentes e devido à natureza anatómica das mãos, a imprecisão mais recorrente é a aceleração ao longo da passagem; para contrariar esta tendência deve-se apoiar ligeiramente a primeira nota, especialmente por ser, juntamente com a nota da resolução, a que forma a melodia fundamental (Quantz, 1966, p.130).



Figura 12 - KV. 191, compasso 40 do primeiro andamento

**Compassos 45 e 46** – Nesta secção deve predominar a sensação de explosividade, com direção para as notas mais agudas. Para tornar a articulação das notas mais graves mais clara e

perceptível recomenda-se iniciar os arpejos numa dinâmica mais reduzida, que não exija uma elevada quantidade de ar que prejudicaria a emissão nestas notas. Esta intenção deve ser demonstrada com convicção para que não deixe dúvidas ao ouvinte que se trata de uma convicção estilística e não de uma dificuldade técnica.

**Compasso 47 – 48, 55 e 69-70** - Neste registo, é importante salientar a importância de sustentar a totalidade da duração das notas longas (“Particular care must be taken not to hurry slow and singing notes interspersed in the passage-work” (Quantz, 1966, p.130))

**Compassos 50 – 55 e 119 – 125** - Relativamente aos trilos, para além de considerar que se trata de uma ornamentação e determinar se esta deve iniciar pela nota superior ou inferior, é importante deliberar a duração da nota auxiliar que, regra geral, deve ser longa e salientada (regra que não se aplica neste caso dada a duração do ornamento).

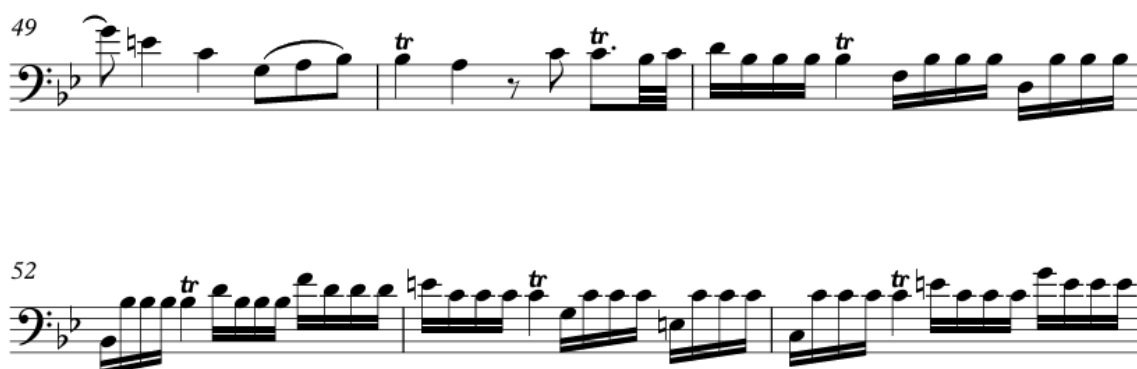


Figura 13 - KV. 191, compassos 49 a 54 do primeiro andamento

A maioria das fontes utilizadas apoia que estes devem ser iniciados pela nota superior à nota escrita e, neste caso, por pragmatismo técnico a nota superior renuncia de destaque uma vez que, devida à velocidade, se tornaria impercetível ao ouvido (Gower, 2003, p. 8)

Quantz (1966) salienta ainda a importância de destacar as notas fulcrais da melodia dos restantes ornamentos - “The deeper the leaps made in passage-work, the more strongly the low notes must be executed, partly because they are principal notes in the harmony.” (Quantz, 1966, p.132)

Nesta secção sugere-se que não se adicione uma resolução uma vez que, para além da duração da nota ornamentada não ser suficiente para que seja realizada com clareza e elegância, esta não confere à passagem alguma vantagem do ponto de vista harmónico (o que segundo Leopold Mozart é o requisito determinante para a adição de terminações nos trilos). Existem,

no entanto, fontes que defendem o oposto argumentando que, uma vez que foi adicionada pelo compositor ao primeiro trilo da passagem, deve-se proceder em concordância e adicionar o mesmo ornamento aos seguintes (Gower, 2003, p. 9). Carlo Colombo invoca a regra estabelecida por Daniel Gottlob Türk que afirma que a resolução deve surgir apenas nos momentos em que a frase melódica tem um contorno ascendente. No entanto, a regra principal mantém-se: quer se opte por fazer ou não as terminações, esta deve ser uma adição consistente, ou seja, ou se adiciona em todos os trilos ou em nenhum.

Não deve ser descurada a ideia de fraseado e direção de frase, que não deve tomar uma importância apenas por se tratar de uma passagem tecnicamente complexa.

**Compasso 55** – Seguindo a sugestão de Milan Turković, estas notas devem assimilar-se à sonoridade de “sinos” (Turkovic, 1978). Neste caso, a articulação do fagote e do violino devem ser semelhantes:



Figura 14 - KV. 191, compasso 55, proposta de leitura por Turkovic

Por se tratar de uma progressão que conclui na tónica da tonalidade, os tratados informam-nos que deve ser retirada a tensão na frase melódica em aproximação à resolução. Dito isto, importante reparar que, segundo as tradições modernas, é aconselhável a opção por um crescendo que destaca a tensão cromática no quarto tempo:

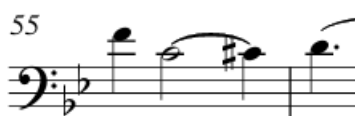


Figura 15 - KV. 191, compasso 55 do primeiro andamento

**Compasso 64** - Leopold Mozart dá-nos várias possibilidades de como tocar *grace notes*, devendo esta ser seleccionada de acordo com o carácter que queremos dar à frase musical. Neste

caso, o ritmo é o aspeto que cria o ambiente da frase musical. Existe a possibilidade do tradicional ritmo de dança Húngara (Turkovic, 1978, p.22):



Figura 16 - KV. 191, compasso 64, proposta de leitura por Turkovic

Se, por outro lado, o objetivo for uma interpretação direcionada ao estilo “*Affetto*”, o ritmo deverá ser (Turkovic, 1978, p. 22):



Figura 17 - KV. 191, compasso 64, proposta de leitura por Turkovic

Outra possibilidade seria tocar o ritmo escrito pelo compositor: colcheias. Neste caso, o apoio deve estar na nota dissonante (Turkovic, 1978, p. 22):



Figura 18 - KV. 191, compasso 64, proposta de leitura por Turkovic

Muitos intérpretes optam por fazer apogiaturas longas com metade do valor da nota principal. Como mencionado acima, há grande unanimidade nos teóricos da altura, que apogiaturas em notas sucessivas devem ser executadas antes de tempo (MOZART, 2008, p. 240). Para além disso, a linha está dobrada pelos primeiros violinos pelo que julgamos mais adequado executá-las antes do tempo, ou eventualmente no tempo, mas desapoizadas e tão ou mais curtas do que uma semicolcheia para manter uma certa ambiguidade. “(Lopes, 2023, p. 114)

A interpretação que gera maior consenso é a utilização do *tierces coulées* combinado com um ligeiro acento na nota da *appoggiatura*, que vai de encontro ao estilo vigoroso e leve característicos deste motivo (Gower, 2003, p. 8) (Colombo, 2025).

**Compasso 66** - O trilo neste compasso não é conclusivo uma vez que forma uma cadência interrompida e segue imediatamente com uma diminuição da frase anterior. A maioria dos intérpretes opta por evitar, neste caso, o *diktat* dos trilos em Mozart: comecem pela nota superior, uma vez não só por não existir qualquer vantagem harmónica com tal opção, como inclusivamente empobrece a harmonia ao esconder a nota do trilo, que forma a sétima de dominante.



Figura 19 - KV. 191, compasso 66, partitura geral

Questões organológicas decorrentes dos instrumentos modernos fazem com que se tenha que recorrer às chamadas dedilhações de forquilha para formar as notas que não correspondem a um orifício. (Gower, 2003, p. 8)

**Compassos 70, 144 e 151** - No caso dos trilos cadenciais aplica-se a regra de iniciar pela nota superior uma vez que o torna harmónica e melodicamente mais interessantes. Também nestes casos deve ser perceptível uma aceleração durante a duração do ornamento. A combinação destas nuances confere ao trilo maior tensão e movimento em direção à resolução, que deve ser adicionada no final deste (Gower, 2003, p.8).

**Compasso 81** – O tratamento da última nota do compasso 81 e da primeira do compasso 82 tomam uma relevância expressiva por determinar a forma como a restante passagem deverá ser interpretada. Se nestas notas o intérprete optar por um diminuendo, a restante passagem

deve representar leveza; por oposição, se escolher um crescendo que demonstra a tensão criada pelo cromatismo o seguinte deve ser tocado com uma dinâmica maior.



Figura 20 - KV. 191, compassos 77 a 85 do primeiro andamento

A situação é paralela com o compasso 85 – 86.

**Compassos 82 e 86** – Tratando estas passagens com uma visão académica, fundamentada pela literatura percebemos que deve ser retirada importância ao longo do compasso (diminuendo). Num contexto de prova, por se tratar de uma secção com menor interesse harmónico e motivico, temos que lho conferir (crescendo).

**Compasso 95** - Neste compasso o tratamento da ornamentação toma uma importância particular: deve ser executada antes do tempo, aproximando-se de um *port-de-voix* para o intervalo ascendente (Gower, 2003, p. 8). Deve ser tomada em atenção a afinação da nota longa que, por dada a natureza do instrumento, tende a ser desequilibrada.

**Compassos 112 e 113** – Situação análoga aos compassos 45 e 46 que demonstra maior dificuldade técnica devido por se tratar do arpejo de mi bemol maior: a nota mais grave dificulta o ataque e as forquilhas necessárias neste caso tornam a digitação mais complexa (Hill, 2025). Nestes casos a prioridade deve ser a direção da frase e a clareza da articulação: coordenação entre a articulação e os dedos.

**Compassos 120-125** – Situação idêntica aos compassos 50-55. Nesse caso (50-55) observa-se um esquema harmónico I – ii7 – V; aqui (120-125) o contexto harmónico muda e é menos significativo: I – V7 – V. Este facto não deve afetar a execução dos trilos, mas eventualmente influenciar uma mudança de cor ou afeto do ornamento.

**Compassos 126 – 131-** Aqui o parâmetro determinante passa a ser a estabilidade rítmica, que (como já foi referido) é usualmente perturbada pela tendência de aceleração na passagem ascendente. Também nesta secção o músico é capaz de demonstrar a sua originalidade, através da solução que propõe para a repetição de um motivo semelhante (mudança da tonalidade) por três vezes. As nuances podem ser obtidas através de diferenças na articulação e na dinâmica, como se vê em seguida:



Figura 21 - Proposta de leitura dos compassos 126 – 131

### 4.3.2. Segundo Andamento

Este andamento exige maior maturidade musical para se concretizar de forma mais satisfatória. Permite ao fagotista demonstrar timbres diferenciados e a realização de frases longas com caracteres contrastantes. A afinação torna-se neste andamento o elemento técnico mais complexo, conciliado com a possibilidade de um leque dinâmico maior que se pode demonstrar através dos contrastes de cor (“Não esperas que o candidato toque piano, esperas que haja uma cor íntima, que haja uma cor diferente.” (Rocha, 2025)).

**Compassos 7 e 8 –** O motivo inicial invoca o tema de *Porgi amor* (do mesmo compositor), prosseguindo para um desenvolvimento distinto que mostra a criatividade e capacidade de modulação do compositor.



Figura 22- KV. 191, compasso 7 e 8 do segundo andamento

Neste caso o ornamento deve ser executado antes do tempo, uma vez que antecipa duas *appoggiaturas* escritas de forma completa.

**Compasso 8** – Ao contrário das anteriores esta *appoggiatura* deve ser executada como duas semicolcheias uma vez que neste caso, o ornamento passa a ser a nota acrescentada no meio de um grau conjunto: a nota escrita não é uma *appoggiatura* por si só. Ao coincidir com o tempo forte esta cria uma dissonância com a linha do baixo.



Figura 23 - KV. 191, compassos 7 e 8, partitura geral

**Compasso 11** - Quando, num *Adagio*, notas pontuadas são acompanhadas por uma ligadura, a nota subsequente ao ponto não deve ser enfatizado. Deve ser conectada com a nota anterior e ocorrer uma diminuição da dinâmica (Veilhan, 1979, p. 64) Esta diretriz deve ser paralela aos compassos 34, 35, 36 e 41.

**Compasso 11** – Neste caso a *appoggiatura* deve ser realizada no tempo forte, de maneira a enfatizar a dissonância criada pela nota acrescentada:



Figura 24- KV. 191, compasso 66, partitura geral

**Compasso 12** – Neste compasso o fulcro deixa de estar na nota do tempo forte: passa a segunda parte do mesmo de modo a conferir uma sensação de síncopa que vem destabilizar a quadratura regular do andamento. Esta figura volta a surgir no compasso 37.



Figura 25 - KV. 191, compasso 12 do segundo andamento

**Compasso 13** – Momento ideal para demonstrar a capacidade de variedade na articulação: os graus conjuntos devem ser ligados, intercalados com as notas repetidas que devem ser articuladas de forma curta:



Figura 26 - KV. 191, compasso 13 do segundo andamento

**Compasso 14** – A esta nota deve ser conferido o efeito de *mesa di voce* (ver secção 2.1.5). Este volta a surgir no compasso 39.

**Compassos 17 e 18** – Segundo os tratados estudados, no caso de duas notas ligadas o ênfase deve recair sobre a primeira nota, diminuindo para a segunda – que deve ver a sua duração encurtada de forma a conferir leveza ao motivo. A situação é reiterada nos compassos 43 e 44.

**Compassos 23 e 24** - Não existe uma regra invariável sobre a maneira de executar estas ligaduras em específico, uma vez que existem questões organológicas que não permitem que todos os instrumentos tenham a mesma abordagem às mesmas (no caso do piano seria impossível fazer um crescendo para a segunda nota e no caso do violino, por se deverem executar no mesmo arco, este mesmo acento tornava-se complexo). Ainda assim, o que os autores analisados concordam é que a decisão acerca da continuidade e fraseado deste motivo deve ser tomada com conhecimento das funções harmonicas (onde se criam as dissonâncias) e carácter expressivo que se pretende conferir à frase melódica. Quantz (1966), o autor que escreve particularmente sobre instrumentos de sopro, privilegia o juízo do intérprete bem informado (bom gosto e sensibilidade) em detrimento da aplicação de regras inalteráveis.



Figura 27 - KV. 191, compasso 23 e 24 do segundo andamento, partitua geral

**Compasso 31** – Nesta passagem é essencial a orientação de música de câmara: o fagote junta-se ao motivo que iniciado no compasso anterior pelas cordas/piano. O acento/apoio deve estar na *appoggiatura* e não na resolução (Turkovic, 1978, p. 22)

**Compassos 34 a 36** - O motivo apresentado no compasso 11 reaparece, desta vez sem *appoggiatura* e com uma repetição modulante que cria tensão e tem como destino a dominante (V- Si bemol maior). Mais uma vez, a um motivo que se repete deve ser conferido um carácter variável de acordo com a sonoridade da tonalidade.

## **CAPÍTULO V - A dualidade do Concerto para Fagote de W. A. Mozart – uma análise comparativa da Peça Solo e Prova Orquestral**

Apesar de ser um procedimento não regulamentado de forma explícita, os indícios estudados até agora juntamente com as opiniões partilhadas pelos entrevistados e a experiência obtida no decurso da investigação conduziram à obtenção de um estilo adequado de execução relativamente ao contexto musical em que é apresentado. De modo geral, este assenta na maior liberdade conferida ao artista quando se apresenta a solo (andamento, ornamentação, ideias musicais que mostram a personalidade individual). Este é um aspeto de considerável importância para os músicos, mas ainda assim insuficientemente estudado, produzindo uma multiplicidade de resultados que estão longe de serem lineares e objetivos – tratando-se de uma dimensão marcada pelo gosto individual, não se afigura passível de resultados unívocos, permitindo diversas interpretações e respostas alternativas.

Nos excertos apresentados anteriormente (ver secção 4.3) deixaram-se possibilidades de interpretação para casos que foram tratados de encontro a unanimidade de opiniões presentes num painel de seleção. Dada a natureza livre do momento da apresentação de um concerto a solo, estes momentos ganham inúmeras possibilidades de execução distintas que ajudam a transmitir a personalidade individual do músico que as apresenta.

Os assuntos tratados em seguida já foram elaborados ao longo desta dissertação, pelo que nos focaremos agora simplesmente na oposição entre os dois contextos de apresentação.

### **5.1. Liberdade artística**

Como foi dito, a diferença preponderante entre o contexto de prova orquestral e a apresentação a solo reside na finalidade de cada situação performativa. Enquanto a primeira tem como propósito primordial servir como método de avaliação, obedecendo a critérios de clareza, controlo, legibilidade estilística e a compatibilidade com as convenções pretendidas pelo júri; a interpretação a solo dá lugar à liberdade artística que permite o fagotista transmitir a sua leitura da obra e a sua qualidade individual, permitindo-se desfrutar de um dos momentos que representa a realização máxima da sua trajetória artística. Dirige-se sobretudo à escuta e apreciação do público, cumprindo a natureza original da música enquanto arte destinada a comover e cativar.

“If we execute these ideas in an obscure and bizarre manner which is incomprehensible to the listener and arouses no feeling, of what use are our perpetual efforts to be thought learned? If we were to demand that all our listeners be connoisseurs and musical scholars, their number would not be very great. Thus, it is most important that the professional musician seek to play each piece with such expression that it becomes intelligible to both the learned and the unlearned, and hence may please them both”<sup>43</sup>(Quantz, 1966, p. 120)

Nesta última, o fagotista deve mostrar a sua personalidade artística e virtuosismo, tendo a liberdade para ornamentar a obra conforme o seu gosto pessoal. Esta resulta, geralmente, numa interpretação mais concordante com aquilo que são os interesses do público. Isto não deve acontecer numa Prova de Orquestra, onde o candidato deve obedecer à forma do Concerto e interpretá-lo de uma forma mais sóbria: simples e consistente (bom som, clareza técnica, afinação, pulsação e estilo) (Rocha, 2025).

Associada a esta liberdade surge a possibilidade de o fagotista experimentar diversas versões da interpretação que acabará por apresentar. Esta variável assenta em dois fatores: (1) a impossibilidade de ensaio com o pianista que acompanhará na prova; (2) o carácter único que a prova de orquestra apresenta (decorre apenas uma vez para a vaga disponível): o candidato tem apenas uma hipótese para mostrar a sua aptidão, enquanto um solista pode chegar a fazer três concertos com a mesma obra no prazo de três dias (Colombo, 2025).

I would say the difference between an orchestral audition and a concert is that in the concert, you might have more possibilities to feel the moment, to create something even more special. If the conductor or the pianist are attentive, you can wait a little bit for coming in [sings bar 23, second movement] for example, in the second moment; or maybe adapt your dynamic according with the feeling: sometimes you can feel that if you play less, the public reacts or is listening more in a way, but if you play too less for an audition, maybe they would say, why is she playing so piano? And then also you have more rehearsal, so there could be interaction between yourself and the orchestra and the conductor to create something special for the moment and not just try to save the furniture when the house is burning.<sup>44</sup> (Colombo, 2025)

---

<sup>43</sup> “Se executarmos estas ideias de maneira obscura e estranha, incompreensível para o ouvinte e que não desperte nenhum sentimento, de que valem os nossos esforços constantes para sermos considerados eruditos? Se exigíssemos que todos os nossos ouvintes fossem conhecedores e estudiosos de música, o seu número não seria muito grande. Portanto, é de extrema importância que o músico profissional procure tocar cada peça com tal expressão que se torne inteligível tanto para os eruditos quanto para os leigos, e, assim, possa agradar a ambos.”

<sup>44</sup> Eu diria que a diferença entre uma audição para orquestra e um concerto a solo é que, no concerto, temos mais possibilidades de sentir o momento, de criar algo ainda mais especial. Se o maestro ou o pianista estiverem atentos,

Assim, o concerto a solo permite maior liberdade artística e a exibição de virtuosismo como forma de expressão, a prova exige contenção e objetividade, privilegiando a funcionalidade interpretativa e a orientação segundo convenções modernas estabelecidas.

## **5.2. Rigor Histórico e práticas contemporâneas**

Os entrevistados relatam que, através das suas experiências pessoais, observaram que os painéis mostravam algumas reservas em relação a uma leitura estritamente histórica desta obra quando a mesma abandonava qualquer tentativa de incluir nuances direcionadas às convenções modernas (Hill, 2025) (Rocha, 2025). Concluíram ao longo dos seus percursos que a fidelidade histórica deve incidir sobretudo na qualidade estética da obra de Mozart: um estilo transparente e claro, marcado pela clareza e classe. Assim, a fidelidade ao texto do compositor, enquanto princípio orientador da interpretação historicamente informada, deve ser ponderada em conjunto com a capacidade de adaptação às expectativas auditivas contemporâneas, permitindo ao intérprete equilibrar rigor estilístico e expressividade musical.

No contexto de apresentação a solo o fagotista pode optar por diversas interpretações diferentes com fundamentos diversos, sejam eles historicamente informados ou então uma proposta mais vanguardista. Assim, há abertura para uma leitura à luz das práticas da época, dando espaço a um movimento artístico que procura a fidelidade com o século XVIII e tem adquirindo relevância no panorama musical moderno.

## **5.3. Ornamentação**

Como já se referiu, a música do século XVIII carece da adição de ornamentos por parte do intérprete e foi com esta noção em mente que este concerto foi escrito.

Spohr (1832) acrescenta ainda que uma interpretação que sujeite o texto original a pequenas alterações e adições está sujeita ao criticismo do gosto e estilo que o músico apresenta, mas é, de qualquer forma, um aspeto essencial da musicalidade da performance em qualquer circunstância, sem a qual a música careceria de poder comunicativo. (Brown, 2002, p.416)

Segundo a informação recolhida percebemos que as aproximações às tendências da época não são regularmente apreciadas pelo painel de seleção. Posto isto resta-nos a questão: é

---

podemos esperar um pouco antes de entrar, por exemplo; ou talvez adaptar a dinâmica de acordo com o sentimento: às vezes percebemos que, se tocarmos menos, o público reage de certa forma, mas se tocarmos muito piano numa audição, talvez perguntem: “porque é que está a tocar tão piano?” E também temos mais ensaios, então pode haver interação entre o fagotista, a orquestra e o maestro para criar algo especial naquele momento.”

adequado acrescentar ornamentação para uma audição de orquestra ainda que esta seja uma prática regular na interpretação de obras desta época? Gavin Hill (2025) responde a esta questão de forma bastante clara: numa prova é mais seguro fazer sem.

Em contraste, na apresentação a solo este costume é recomendado, devendo ser evitada a sobreposição à clareza característica deste estilo:

Those who wish to display good taste but do not possess it are the first to fall into this error. Because of their lack of sensitivity, they are unable to deal with a simple melody. They are, so to speak, bored with noble simplicity. (Quantz, 1966, p. 100)

And look well at the directions of the composer; for in the application of such ornaments is one's ignorance soonest betrayed. And finally, one would not understand the aught of the melody, by reason of the various clumsily inserted and horrible 'beauties'? I know how it frightens one when one hears the most melodious pieces distorted so pitifully by means of unnecessary ornamentations. (Mozart, 1951, p. 214)

## 5.4. Tempo

“Many psychological and aesthetic factors, as well as the varying physical conditions in which performance takes place, militate against the notion that a piece of music should be rigidly bound to a single immutable tempo.” (Brown, 2002, p. 285)

Ao contrário desta noção, que é visivelmente orientada para a prática no âmbito solístico, surgem as convenções reconhecidas nos dias de hoje que, no parâmetro do andamento estabelecem de forma inequívoca que deve decorrer a 120 bpm (Hill, 2025). O fagotista admite que podemos ter de recorrer ao uso do *stacatto* duplo para cumprir este requerimento imutável. No contexto alternativo aqui avaliado o andamento pode ser adaptado para conferir maior expressividade ao texto e permitir realizar todas as nuances estéticas entendidas pelo artista: “For everything that is hurried played causes your listeners anxiety rather than satisfaction. Your principal goal must always be the expression of the sentiment, not quick playing.” (Quantz, 1966, p. 131)

A diferença entre os andamentos rápidos e lentos invoca outra variável entre os dois cenários. O *Adagio* é possivelmente sinónimo de menor interesse por parte do público na performance a decorrer uma vez que não demonstra tanta destreza técnica. Contudo, num contexto de avaliação de domínio musical “a true musician may distinguish himself by the manner in which he plays the *Adagio*” (Quantz, 1966, p. 162)

## 5.5. Dinâmicas

Se for bem justificada e transmitida, a amplificação das dinâmicas não comprometem o reconhecimento da interpretação. Não obstante, reconhece-se que no enquadramento de uma prova audição de orquestra as dinâmicas devem ser mais comprimidas que na versão a solo. No contexto solístico o fagotista pode arriscar no espectro dinâmico, especialmente na vertente do piano; já numa audição devem-se evitar os riscos desnecessários inerentes à tentativa de uma dinâmica demasiado reduzida – “Na realidade ninguém toca verdadeiramente piano numa prova de orquestra” (Rocha, 2025).

And the thing, playing with an orchestra, is that the sound of the orchestra is quite surprisingly loud. And so, there's always a little shock when you start after this big tutti, and you feel a little naked. I would say that when you play with the orchestra, you need refinement, you need many things, but you also need presence. And now they are asking for this also when you play for the orchestra audition, that you don't hide yourself, and that you don't excuse yourself to play on stage. (Colombo 2025)

## 5.6. Afinação

Paralelamente ao acompanhamento surgem dificuldades de afinação diferentes.

O fagotista deve ter em consideração as tendências de afinação do seu instrumento e dos demais que o acompanham num concerto. Enquanto a natureza do instrumento de sopro leva a que a afinação suba ao longo da obra, os instrumentos de corda têm tendência para que esta desça devido à aplicação de pressão com o arco na corda; resultando em tendências opostas que, na ausência de adequada compensação, podem comprometer o equilíbrio do contexto performativo como um todo.

## Conclusão

A análise desenvolvida ao longo deste trabalho permitiu confirmar que pode ser atribuída ao Concerto para Fagote em Si bemol Maior, KV. 191/186<sup>e</sup> de W. A. Mozart uma leitura dual, assumindo nuances distintas consoante o contexto performativo em que é inserido. Enquanto performance solista, a obra revela-se um veículo de expressão artística, proporcionando ao intérprete liberdade na construção de frases, na adaptação do andamento, na exploração tímbrica e no uso de ornamentos como elementos de discurso. Já no contexto das audições de orquestra, o mesmo material adquire uma função predominantemente objetiva, sendo avaliado não pela subjetividade interpretativa, mas pela clareza técnica, estabilidade sonora e conformidade estilística com as exigências institucionais.

Para a construção de uma interpretação coesa, todos deveríamos ter a oportunidade de interpretar esta obra em ambos os contextos, até para não cair no erro de abordarmos o concerto de Mozart como algo que deve simplesmente cumprir os critérios de aprovação de terceiros, resultando numa interpretação desprovida de identidade artística.

A questão da autenticidade invoca o debate sobre a liberdade para a originalidade e personalidade do músico: uma interpretação que cumpra as regras estabelecidas pelos tratados e não deixa liberdade para estes aspetos é autêntica? Onde fica a qualidade artística? Tomando como exemplo a noção de dinâmica, esta torna-se subjetiva a partir do momento em que reconhecemos que os princípios orientadores vão se alterando. Se por outro lado analisarmos a noção de andamento temos que reconhecer para uma sociedade que se deslocava através de veículos ainda não motorizados, o cenário atual ganhe configurações muito mais rápidas. Verificamos, assim, que a autenticidade é constantemente influenciada pelas alterações no ambiente, a evolução das sociedades e pelas relações humanas que se estabelecem.

Questiono ainda: o que é correto? A interpretação autêntica ou a liberdade artística? Propõe-se uma visão que evita radicalismos de pensamento e aceita a originalidade como meio de mostrar diversidade interpretativa que se opõe à homogeneização, uma vez que, por se tratar de arte, aceita diferentes linhas de pensamento (observe-se a diversidade dos movimentos artísticos).

Por todas estas razões, mais do que estabelecer uma oposição entre a liberdade artística e a disciplina técnica, este estudo defende a necessária adaptação às expectativas do meio no qual o intérprete transita deliberadamente entre dois paradigmas performativos sem perder coerência estilística. Para isto fornece as diretrizes que permitem a elaboração de uma leitura

pessoal que se quer informada e responsável, sustentada pelo “bem fazer” da época e pelas práticas vigentes atualmente.

Ainda que ciente do parâmetro especulativo desta problemática, considera-se de elevada importância a apresentação da mesma para que abra caminho a estudos futuros com outras obras igualmente relevantes e para a sistematização de alguns elementos de avaliação que orientem fagotistas neste processo de descoberta da sua leitura da obra de Mozart, que se pode mostrar demoroso e pouco linear. A interpretação musical é um ato de escolha consciente, sustentado pelo conhecimento histórico, sensibilidade estética e capacidade adaptativa.

## Bibliografia

- Bauman, T. (1991). “The Tempo Indications of Mozart.” By Jean-Pierre Marty. *Performance Practice Review*, 4(1).
- Boléo, P. (2017). XXI Ter Opinião. (F. F. Santos, Ed.) Uma cortina para derrubar um muro(8). Obtido de <https://www.ffms.pt/artigo/2311/uma-cortina-para-derrubarum-muro>
- Brown, C. (2002). *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*. Oxford University Press.
- Carlo Colombo. (n.d.). <https://www.opera-lyon.com/en/artists/carlo-colombo>. Obtido em julho de 2025, de <https://www.opera-lyon.com/en/artists/carlo-colombo>.
- Dorenfeld, J. W. (1968). *ORNAMENTATION IN MOZART'S CONCERT ARIAS FOR ALOYSIA WEBER: THE TRADITIONS OF SINGING AND EMBELLISHMENT*. The University of British Columbia.
- Downs, P. G. (1998). *La Música Clásica: la era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Akal Ediciones.
- Dreyfus, L. (1992). *Mozart as early music: a Romantic antidote*. Obtido em 10 e julho de 2025, em <https://about.jstor.org/terms>.
- Elias, N. (1993). *Mozart: sociologia de um génio*. Edições ASA.
- Gavin Hill. (2022). Obtido em julho de 2025, em <https://Casadamusica.Com/Artist/Gavin-Hill/>. <https://casadamusica.com/artist/gavin-hill/>.
- Gladwell, M. (2005). *Blink* (N. Montingelli, Trans.). GTM Editores Ltda.
- Gower, J. (2003). Preface. In F. Giegling (Ed.), *Concerto em Si bemol Maior K. 191 para Fagote e Orquestra* (Franz Giegling). Baerenreiter-Verlag.
- Harley, M. (2024, January). *Mozart's Concertos and Sonata Theory with Dr. Michael Harley - The Bassoon Concerto*. Obtido em julho de 2025, em <https://www.youtube.com/watch?v=exOymApJctk>.

- Henahan, D. (1974, October 15). *Orchestra Auditions: The Old Systems Are Changing*. The New York Times. Obtido em julho de 2025, em <https://www.nytimes.com/1974/10/15/archives/orchestra-auditions-the-old-systems-are-changing-system-is-changing.html>.
- Hoffman, E. (1810). Beethoven's Instrumental Music. *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 40, p. 630–642.
- King, A. H. (1978). *Mozart Wind and String Concertos* (1st ed.). British Broadcasting Corporation.
- Lima, R. (2017). *Da interpretação de música barroca na flauta de sistema Boehm, a partir de um estudo de gravações*. Aveiro, Universidade de Aveiro.
- Lopes, A. (2021). *Estratégias de Preparação para Audições de Orquestra: Um estudo de caso*. Porto.
- Lopes, R. (2013). *O concerto em Dó Maior KV 314-uma abordagem filológica*. Instituto Politécnico de Castelo Branco.
- Members of the Orchestra*. (2025). Obtido em julho 2025, em <https://oper-frankfurt.de/en/the-orchestra/members-of-the-orchestra/?detail=1293>.
- Monteiro, F., & Martingo, A. (2007). *Interpretação musical: teoria e prática* (Edições Colibri).
- Mozart, L. (1951). *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing* (E. Knocker, Trans.). OXFORD UNIVERSITY PRESS.
- Mozart, W. A. (1986). *Concerti for wind instruments in full score* (E. Rudorff, Ed.). Dover Publications.
- Mozart, W. A. (2003). *Concerto em Si bemol Maior K. 191 para Fagote e Orquestra* (F. Giegling, Ed.). Baerenreiter-Verlag.
- Quantz, J. (1966). *On Playing the Flute* (Faber and Faber, Ed.; E. Reilly, Trans.).
- Roeder, M. T. (1994). *A History of the Concerto*. Amadeus Press.

- Siffert, C. (n.d.). *Mozart - Quarteto em Si bemol Maior, K. 458 “A Caça.”* Obtido em agosto de 2025, em <https://classicosdosclassicos.mus.br/obras/mozart-quarteto-em-si-bemol-maior-k-458-a-caca/>
- Spohr, L. (1878). *Spohr's Violin School* (H. Holmes, Ed.). BOOSEY & CO.
- Swafford, J. (2020). *Mozart, The Reign of Love*. Harper.
- Trilling, L. (1972). *Sincerity and Authenticity*. Harvard University Press.
- Turkovic, M. (1978). Address on Concerto KV 191. *The Double Reed, 1*, 20–24.
- Tzelepi, M. (2002). *The evolution of the Concerto*.
- Veilhan, J.-C. (1979). *The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era*. Alphonse Leduc.
- Waterhouse, W. (1984). At last - a definitive urtext of K.191. *The Double Reed, 7*, 31.
- Wildey, S. A. (2012). *Historical performance practice in cadenzas for Mozart's concerto for bassoon, K. 191*. <https://doi.org/10.17077/etd.0y36p6xc>

## **Anexos**

### **Anexo I – Entrevista André Rocha**

**8 de agosto de 2025**

**MC:** Olá, André, boa tarde.

**AR:** Boa tarde. Tudo bem?

**MC:** Tudo bem. Antes de mais, deixa-me começar por agradecer por teres aceitado colaborar, tenho a certeza que vai ser uma ajuda imprescindível neste trabalho. Sei que o seu tempo é precioso, portanto, muito obrigada por ter tirado este bocadinho. Gostaria ainda de perguntar se autorizas que grave esta conversa?

**AR:** Não, não, estás à vontade. Assim é mais fácil depois se quiseres fazer a transcrição.

**MC:** Exato, é por isso. Obrigado. Então, estas são mais ou menos as perguntas que eu te tinha mandado, mas, portanto, a primeira, que acho que é a melhor maneira de começarmos este assunto, que é: Mozart e o concerto de Mozart. Porque é que achas que é esta peça, quase 100% das vezes a escolhida, não só para a fagote, mas para os outros instrumentos também, mas em particular para a fagote, claro?

**AR:** Eu já tinha escrito um bocado sobre isso, mas agora posso dizer de outra maneira, de qualquer maneira. Eu acho que é escolhido, primeiro porque é a música mais transparente que existe. Portanto, é a música que aparentemente é mais simples, mas mais difícil de executar, e que permite ao júri, de forma muito rápida e transparente, perceber as capacidades de um candidato. Eu acho que o facto de ter concertos para todos os instrumentos contribui para que se uniformize. Por isso, é bom que todas as provas tenham o mesmo estilo. Há instrumentos como viola e tudo que não é de todo Mozart porque não têm concertos, mas quando se pode, claro, é sempre um concerto de Mozart. Por isso, eu acho que é além disso a base da música ocidental pós-barroco até o século XX. Por isso, é a base de toda a música tocada por grande parte das orquestras sinfónicas ou de ópera. Portanto, é uma parte fundamental do repertório, o que permite a uma orquestra avaliar diferentes capacidades estilísticas do candidato. Sobretudo, é a base. Eu acho que é a base da formação musical que é requerida num trabalho orquestral, porque tudo o que está presente no nosso concerto, como em todos os outros concertos, todas

as regras, é a base de todo o resto. Portanto, acho que é a maneira mais fácil de responder à pergunta. Além disso, o ponto principal é esse, e a questão de ser transparente, é possível avaliar todos os critérios que estão dentro de uma prova de orquestra, por exemplo. Ouve-se tudo no espaço de dois minutos. No nosso e nos outros instrumentos, penso eu.

**MC:** Certo. Quando dizes tudo o que estás à procura de ouvir numa prova de orquestra, estás-te a referir a quê, em específico?

**AR:** É complicado dizer, porque tu perguntaste se existe um padrão que todos os painéis sigam. Difícil, obviamente. Eu acho que há três pontos inegociáveis em qualquer prova de orquestra, e tenho a crer que em quase todas as orquestras, que é ritmo, afinação e clareza técnica. Podemos chamar assim. Que não é, claro, tocar as notas todas do princípio ao fim, mas tocar com igualdade, e que seja quase tudo perfeito do ponto de vista técnico ou do ponto de vista de execução do instrumento. Acho que são os três pontos que são inegociáveis em todo o lado. Depois há outros fatores que para mim são igualmente ou mais importantes ainda, que é a questão da sonoridade, que eu acho que é o ponto mais importante de todos numa prova de orquestra. Portanto, eu diria que é o cartão de apresentação, é a tua cara; o som, é a primeira coisa que as pessoas ouvem. Antes de ouvir se está afinado ou não, se é em tempo ou não, limpo ou não, as pessoas ouvem o som. Claro que não é um critério preto e branco, mas é um critério igualmente importante como os outros. Mas eu diria que é o cartão de visita. O som, a forma de frasear, que é o que se vê mais numa prova de primeira ronda, mais que a musicalidade, que é uma palavra demasiado grande, não sei bem o que é que quer dizer, mas mais que isso acho que é a frase, a capacidade de cantar, a capacidade do legato e tudo mais. E aliado a isso a questão estilística, claro. Isso é o que varia mais, diria eu, de orquestra para orquestra. E de grupo para grupo e de pessoa para pessoa, dentro de cada orquestra. Uma orquestra é grande e cada pessoa, quase todas as orquestras têm um voto igualmente importante de todas as pessoas, portanto varia muito, mas claro que há sempre uma maioria evidente para um candidato ou dois candidatos, ou três. Posso já, nessa questão, dizer-te que eu acho que a questão, nas provas de orquestra, que é o que tu perguntas depois no número quatro, nós como candidatos temos uma perspetiva diferente de uma prova de orquestra do que o júri tem. Portanto, eu tenho ainda a perspetiva de candidato recente, não é? Quatro anos, cinco anos. Mas nos últimos anos ouvi muitas provas de orquestra e ouvi muitas provas de orquestra para fagote. Portanto, eu acho que a diferença, é uma grande diferença como nós a preparamos e como nós as pensamos até, até como o júri pensa. E eu acho que isso, quando o candidato percebe, é uma mudança de chip

muito relevante e que ajuda muito também na preparação. Porque o júri, na minha opinião, o júri e quase, diria que os bons júris, portanto, aqui posso considerar, pela minha experiência de candidato, quanto melhor a orquestra, mais isto vai acontecer, quanto pior a orquestra, o contrário, diria eu. Portanto, os bons júris não ouvem uma nota que seja desafinada, não ouvem uma passagem que não seja tão limpa, não é por isso que te eliminam nunca numa primeira ronda. Ninguém conta quantas errou, ninguém faz isso. Ouve-se a imagem geral do candidato, não é? E é por isso que o Mozart também é bom, porque a imagem geral de um curto espaço de tempo, consegue ter uma imagem muito clara do candidato e todas as fações que é preciso para o músico da orquestra, que é tudo o que seja de base, ou seja, voltamos a falar de ritmo, de pulsação, de técnica, de afinação, mas também a questão da frase e tudo mais. E são sempre concertos, pensando no nosso, que têm diferentes partes distintas, ou seja, que conseguem mostrar cores diferentes, articulação diferente, e é isso que o júri ouve. Mas o júri ouve, sobretudo, a grande imagem, mais do que o detalhe, mais do que a nota falhada ou o ataque que não está tão limpo. E por isso, e também a outra, a segunda questão que me mudou bastante quando passei para o lado do júri, é que o júri é o principal interessado numa forma de orquestra, muito mais que os candidatos. Portanto, os candidatos, quando forem, têm ali uma oportunidade, como se calhar têm outra amanhã ou para a próxima semana, e um júri procura um colega que pode ser para a vida. Portanto, eu quando estou no júri agora, acho que ainda fico mais nervoso que quando estava a tocar, porque é uma responsabilidade muito maior. Porque quando tocas, tens a responsabilidade por ti, de dizeres, ok, quero este emprego, ou quero um emprego que seja, mas quero este emprego específico. Mas quando estás a ouvir e a escolher um colega, tens a responsabilidade de escolher para ti e para agora, para os teus colegas à tua volta para agora, mas também, se calhar, para daqui a 30 anos. Portanto, essas duas diferenças, que para mim mudam, e acho que percebi isso ainda fazendo as provas de orquestra, mas acho que ajuda muito na preparação e na maneira de encarar mentalmente uma prova, desculpa se me perdi bastante na tua pergunta.

**MC:** Não, não. Ótimo. Agora, falaste um bocadinho na visão do júri, mas agora, enquanto fagotista e enquanto candidato, quais é que dirias que são os aspetos críticos ou as dificuldades técnicas e musicais características deste concerto, especificamente do primeiro andamento?

**AR:** Não sei, porque eu acho que o concerto todo. Digamos, tu tocas dois minutos, dois minutos e vinte segundos, tocas a exposição e o desenvolvimento. Portanto, cada secção tu esperas alguma coisa diferente, mas ao mesmo tempo esperas uma união entre todas. Esperas o início

pomposo e afirmativo característico do instrumento, esperas uma técnica apurada dos trilos e, sobretudo, frase, que é o que mais as pessoas esquecem, na secção dos trilhos, que a frase não para e que tens de frasear. Esperas uma articulação e uma cor diferente no primeiro desenvolvimento, ou seja, na segunda parte da primeira página. E, claro, depois os desenvolvimentos do concerto, do primeiro andamento, tecnicamente pode ser desafiante para algumas pessoas e de tempo e de pulsação. Mas acho que o concerto em si tem diferentes aspetos, claro, de desafio, mas tem que ser um uno, não é?

**MC:** Agora estavas a falar especificamente do primeiro andamento, e do segundo, que é um andamento que cada vez começa a pedir mais. No segundo, o que é que achas que é importante ou até porquê que se começa a pedir tanto o segundo andamento também?

**AR:** O segundo andamento tem o carácter muito diferente, muito lento, ou seja, é um andamento que exige provavelmente mais maturidade musical para conseguir entregar de forma mais satisfatória. Tecnicamente acho que a dificuldade maior é a afinação, portanto, é muito transparente para a afinação no tenor e a afinação de saltos grandes, por exemplo. E sobretudo possibilita ao candidato mostrar uma cor muito diferente e a capacidade de fazer frases longas num andamento lento. Tendo também diferentes caracteres dentro do mesmo andamento. Dentro de um pequeno minuto mostras também 3 caracteres bastante diferentes. Portanto, acho que é por isso que se pede não sei se cada vez mais, acho que sempre se pede muito, porque é bastante contrastante com o primeiro andamento, sendo que as regras são iguais, os princípios são os mesmos e tudo, mas é um andamento bastante contrastante no sentido em que esperas uma frase grande, esperas um *legatto*, esperas afinação, acho que provavelmente é o ponto técnico número um, depois do ponto de vista, claro, de fraseado e tudo mais. Esperas ver também, acho eu ouvir capacidade dinâmica, mas isso também no primeiro andamento. Mas acho que no segundo ainda mais. Dinâmica, acho que no segundo andamento ainda mais presente, o contraste, mas diria mais nem tanto dinâmica, mas de cor. Porque na verdade ninguém toca piano numa prova de orquestra. Portanto, acho que é mais a cor do som. Quando tens a secção final de uma prova de orquestra do segundo andamento, não esperas que o candidato toque piano, esperas que haja uma cor íntima, que haja uma cor diferente. Por isso acho que o segundo andamento se pede bastante, porque permite um contraste imediato, grande, de ambiente e de atmosfera.

**MC:** Estavas a falar em sentir a responsabilidade de escolher uma pessoa que vai tocar contigo nos próximos anos, ou até para o resto da tua carreira. O que é que tu achas, tu enquanto júri, e os painéis de júri em geral, quando ouvem um fagote, ou quando fazem uma prova para orquestra, o que é que se procura num fagotista e o que é que pode variar numa prova de primeiro fagote e numa prova de segundo fagote?

**AR:** Eu acho que numa primeira ronda, falando no concerto de Mozart, não se procura nada muito diferente, porque as bases sólidas são as mesmas que tu esperas de um fagotista que seja sólido ou não. A capacidade dinâmica e a capacidade de segurança com o instrumento é a mesma. Eu acho que a diferença principalmente é a capacidade que numa prova de solo tu esperas que alguém a tudo isto que falamos acrescente algo mais diferente que a distinga dos outros. Portanto, eu acho que numa prova de solo procuras uma pessoa que seja mais solista. Procuras uma pessoa que tenha mais algo especial que não é o que está escrito. Alguém que consiga mudar a atmosfera e consiga mostrar algo diferente além do que está escrito na partitura. Que consiga fazer música num nível mais avançado. Acho que a outra diferença grande é o som. Porque o som do primeiro fagote e do segundo fagote é bastante diferente do que é expectado. Não acho que seja, por exemplo, castrador se fizeres uma prova de segundo de fagote, que numa primeira ronda toques um Mozart afirmativo e com som grande ou assim. Mas acho que é mais importante numa prova de segundo de fagote mostrar a flexibilidade por exemplo, e a flexibilidade dinâmica e a flexibilidade sobretudo piano e tudo mais, porque é mais esse o trabalho. E num bom solo de fagote estás à espera de alguém que tenha um som projetante, maior, cheio, mas na minha opinião, mas claro que depois também há um ponto que varia bastante da orquestra para a orquestra, de país para país. Há orquestras e culturas orquestrais que querem uma pessoa que toque solo, mas que toque extremamente piano, que tenha um som pequenino. Por exemplo, aqui na Alemanha, eu acho que a diferença é mais óbvia nesse sentido, acho que se procura mais um solo que tenha uma afirmação sonora maior.

**MC:** Achas que esse carácter solístico dá para conjugar com a clareza e a simplicidade de Mozart?

**AR:** Acho que sim, acho que sim acho que é aí que faz a diferença do candidato, porque tem que ser simples, tem que manter simples, não é exuberante não é, mas ao mesmo tempo mostrar esses diferentes caracteres na afirmação da primeira frase é quase o orgulho de fazer frases longas e tudo é uma coisa que num solo de fagote se espera mais que num segundo num

segundo, este se numa primeira ronda se tocar Mozart de uma maneira se calhar mais *flat* sem ser com tantas contrastes é muito mais fácil que esta pessoa vá para uma segunda ronda que se for como primeiro é mais difícil. É mais essa a diferença eu acho. De resto, claro a base, o que nós esperamos quando se pede um concerto de Mozart a base técnica que falamos de todos os parâmetros técnicos do instrumento, tem que ser a mesma exato, portanto aí eu não acho que seja uma diferença de todo. Acho que a diferença provavelmente é na fantasia que se procura um bocadinho, mas mantendo a simplicidade. Isso é muito importante porque muita gente que toca e parece que não sabe que está a tocar Mozart. Mas é importante que seja dentro do contexto, mas alguém que tenha uma algo diferente. Eu diria que o som é provavelmente o número e é algo extra porque depois a primeira ronda, é só a primeira ronda, portanto, não vais mostrar tudo ali faltam outras duas se bem que não, mas eu diria que 90% das provas depois da primeira ronda estão quase decididas porque há quase sempre uma tendência óbvia para alguém, ou para ninguém. Quase sempre, seja fagote ou qualquer outro instrumento.

**MC:** Na tua opinião quais é que são os momentos mais importantes na preparação e até no momento da prova e de que forma é que nós nos devemos comportar e até abordar a prova para obtermos o melhor resultado possível isto não quer dizer ficar com lugar, mas sim atingir a nossa exigência pessoal mínima.

**AR:** Se calhar aqui não focando só na primeira ronda, mas na prova em geral. Eu acho duas coisas, a primeira acho que a preparação para uma prova ou para um concerto qualquer para que seja um sucesso é preciso que seja de forma faseada ao longo do tempo e que seja sempre uma construção progressiva acho que não se prepara uma prova de orquestra em dois dias como não podes preparar um concerto. Mas uma prova de orquestra aparentemente é mais fácil são menos coisas, mas eu acho que para ter um sucesso sobretudo no momento depois do stress é preciso uma preparação técnica com o instrumento ao longo do tempo. Quer dizer, é uma preparação que provavelmente começa desde o momento em que se começa a tocar fagote, mas quando sabes que tens uma prova dali a dois meses acho que é uma preparação que tem que ser feita progressivamente. E o trabalho com o professor tem de ser feito progressivamente, tem de ser feita repetidamente porque são demasiados são demasiados detalhes que depois contribuem para o que eu falava antes que é para a imagem geral. Todos esses detalhes pequeninos que tem de estar presentes e que estão presentes em cada um, é o que contribui depois para dar uma boa imagem geral, não é? Este é o ponto número um, mas acho que é um bocadinho igual para se seja uma prova de orquestra ou que seja um concerto, mas acho que uma prova de orquestra é

mais complicada é mais, diria, perigoso porque é aparentemente mais fácil, acho eu porque são excertos pequenos, e o Mozart que toda a gente toca, se calhar, há muitos anos e que toda a gente está a ouvir. Na minha opinião acho que cada momento de prova, não precisa de ser cada prova, mas cada preparação que fazes para uma prova depois de uma pausa, porque muitas vezes fazes uma prova hoje e outra para a semana e outra dali a duas semanas e eu considero isso quase um momento geral porque a preparação para esse momento é feita antes, mas é quase preparada em coletivo, não é? Na minha cabeça eu nunca dissociar, ok, tenho hoje uma e para a semana outra, durante o mês para hoje e uma semana para a outra, não é? É uma preparação quase integrante. Acho que esse trabalho de preparação sustentado ao longo do tempo é fundamental e preparação técnica preparação do material que é super importante porque para nós tem um efeito de maneira decisiva, muitas vezes portanto, ter boas palhetas, ter muitas palhetas ter diferentes palhetas, não querer ter sempre as mesmas ou o mesmo tipo porque somos surpreendidos com um dia de chuva quando estava sol, somos surpreendidos a chegar a uma cidade nova que é completamente diferente da que nós estamos habituados ou somos surpreendidos porque tiramos da caixa no dia da prova e parte ou seja, material para nós falando como fagotistas é fundamental, obviamente. Não é tudo, não acho que seja tudo acho que não é uma boa palheta que te faz ganhar uma prova, obviamente, mas que ajuda, obviamente sobretudo. Diria que para uma prova de orquestra é preciso que seja flexível e confortável, fechando esta primeira parte da preparação. As provas de orquestra depois acho que é um segundo tópico. Acho que as provas de orquestra é uma coisa que se aprende a fazer. É uma coisa que requer tempo para que tu conheces. É um momento tão individual que não existe uma verdade absoluta eu não te posso dizer a ti faz isto, isto, isto, isto, vai resultar como ninguém pode dizer a outra pessoa. Portanto acho que desde detalhes de o que vestes, quando vais para o sítio da prova, quanto tempo precisas antes, o que comes ou se não comes, tomas café ou não, como é que te comportas nos dias anteriores; fundamental também como te comportas nos dias anteriores para saber se precisas fazer uma rotina diferente ou se não. Há muita gente que tem diferentes métodos que no fim se calhar todos resultam, mas precisas aprender isso tudo. Fundamental também como é que te comportas durante a prova: se falas com outras pessoas, se preferes estar mais no teu canto; acho que tudo isto são fatores que influenciam a performance, sobretudo porque é uma performance curta que exige concentração e que é um curto espaço de tempo. Portanto todos estes detalhes são coisas que cada um tem de aprender basicamente tentando e errando, ou às vezes acertas á primeira. Conheço muita gente que faz uma prova e ganha, e pode acontecer, mas a maioria das pessoas, como é o meu caso, aprendi a fazer provas ao longo do tempo, aprendi a fazer provas tentando diferentes coisas e

vendo o que funcionava para mim mesmo. Portanto acho que isto é muito importante que é preciso aprender a fazer. Por isso é que acho tão importante que parte das universidades e tudo tenham preparações de provas de orquestra, que não é a mesma coisa, mas que é uma simulação mais próxima do possível. Mas também acho importante que a partir do momento que as pessoas estejam prontas, que se façam. Não que se faça para todo lado porque é quase suicida fazer uma prova para uma orquestra como a Filarmónica de Berlim, se não estás preparada, porque até podes estar preparada para a prova em si, mas que não estejas preparada para o trabalho. Mas eu acho que a partir do momento em que se está preparado, começar por orquestras jovens: foi assim que eu comecei com o professor Pedro, comecei com 15 ou 16 anos a fazer orquestras de jovens e tudo mais e fui sempre subindo. Até o momento de chegar a orquestras profissionais relativamente jovem, mas ainda com o tempo de poder aprender neste contexto como fazê-las e como te comportares para que estejas bem no momento.

**MC:**E ter a possibilidade de errar também.

**AR:**E ter a possibilidade de errar sim. Isso é muito importante: fazer as provas sob pressão quase nunca resulta. Porque claro, uma pessoa está mais nervosa, estás mais suscetível ao erro. Fazendo uma ponta para o próximo tópico que tu escreveste, também tem a ver com esta questão da preparação e de aprender. Também tem a ver muito com o concerto de Mozart. Porque acho que com todas as provas que vais fazendo, com tudo o que vais aprendendo, é assim que vais construindo a tua versão de um concerto de Mozart de uma primeira ronda que tem como objetivo que é, para mim, a grande diferença de fazê-lo numa prova de orquestra ou de o tocar num concerto. Um concerto de Mozart numa prova de orquestra tem, quase praticamente, como único objetivo fazer-te passar para a ronda a seguir. Portanto, tem que ser uma versão que agrada o maior número de pessoas. Que seja convicta e que tu que tu gostes, que seja convicta e que seja de acordo com as tuas convicções. Mas que agrada o maior número de pessoas, porque tu queres que o naipe mas os outros também, que conhecem o concerto mas não o conhecem detalhadamente, que votem por ti. Só assim é que tu vais passar a segunda ronda e tens possibilidade de fazer mais alguma coisa. Enquanto se estiveres num concerto solo, o concerto de Mozart podes interpretá-lo de 40, 50 maneiras diferentes e todas elas, muitas pessoas vão te apresentar argumentos justificativos para todas elas, sejam elas historicamente informadas ou sejam elas não historicamente informadas. Já ouvi de tudo e podes ouvir de tudo, mas acho que uma versão de prova de orquestra tem de ser uma versão que acima de tudo agrade ao maior número de pessoas.

**MC:** E que características é que essa versão teria ou o que é que caracteriza essa versão em específico?

**AR:** Acho que se eu tivesse com o fagote na mão podia expressar de maneira mais fácil, mas diria que é uma versão não tão historicamente informada. É uma versão não tão início clássico, creio que se tivesse de o classificar em estética seria uma versão mais romântica que clássica. É uma versão que normalmente, sendo romântica, agrada mais. Uma versão que precisa de contraste, mas sem contrastes extremos: que está dentro de um quadro dinâmico... É difícil porque se for bem justificado e entregue, se uma pessoa tocar fortíssimo e pianíssimo, não é por isso que essa versão vai deixar de ser boa, mas eu diria que deve ser uma versão que, ainda assim, tem uma dinâmica mais comprimida do que se calhar seria se fosse uma versão de concerto. É uma versão que usaria o vibrato: é importante, mas se for excessivo não é bom, perde a leveza e a classe. É uma versão que tem de ter classe, se tivesse que atribuir uma palavra. Acho importante esta ponte porque eu quando comecei a fazer provas a minha versão era bastante historicamente informada e bastante clássica e percebi que quase ninguém gostava dessa versão. Mas eu se for a tocar agora em concerto se calhar até prefiro essa versão, porque é a versão com que eu cresci, mas acho que não seja uma versão que seja apelativa em uma prova de orquestra. É uma pergunta de um milhão de euros, como disseste, que é difícil responder. Diria que é uma versão que seja clássica, consistente, uma questão de tudo o que fazes tem um propósito e que seja consistente.

**MC:** E para terminar para te libertar porque já te tomei muito tempo, a pergunta geral desta tese e a maior problemática desta tese que é: entre uma prova para uma orquestra e um concerto a solo quais é que são as maiores diferenças cruciais, não só na maneira como tocas mas na maneira em que te apresentas e na maneira que te preparas.

**AR:** Acho que a maneira como tocas é, se calhar: na versão de orquestra tu pensas em ti e numa forma que tu gostas, mas pensas bastante nos outros, em que te ouve. Pensas em agradar quem te ouve, mas é importante referir que há muita gente que aborda a prova de orquestra nesse sentido: agora vou ali e vou adaptar-me à maneira de tocar desta orquestra; e isso é completamente errado porque, para mim, as provas de orquestra consistem num candidato que faz várias provas até encontrar o lugar onde se encaixa melhor. Mais que te adaptares ao lugar que ganhas, é com a tua personalidade, com as tuas características, com a maneira como tocas

fazeres provas em vários sítios para perceberes onde é que te inclui melhor. Portanto, a preparação antes não acho que seja muito diferente porque provavelmente na questão do concerto de Mozart acho que uma versão de concerto solo pode ser mais individual, pode ser personalizada no sentido em que pode ter um toque mais pessoal: que tenha uma interpretação mais tua do texto. Eu não diria que devas tentar agradar, porque neste contexto não tens de fazer as tuas concessões para agradar. Tens é de te preocupar e teres em consideração que queres que a tua versão seja o mais unânime possível para o maior número de pessoas possível, sejam eles fagotistas ou não. Enquanto num concerto solo não é o teu objetivo, o teu objetivo número um é tocares uma versão que gostas, que te dá prazer tocar e que tenha algum efeito no público. Que pode ser bom ou mau, porque nós como artistas não temos de procurar agradar obviamente. Enquanto numa prova de orquestra é diferente nesse sentido porque temos de ter isso em consideração. Mas é importante não confundir a questão de não pensar demasiado em agradar as pessoas que tens à frente em cada contexto. Acho importante ter em consideração a unanimidade da tua interpretação para passar na primeira ronda. Mas não que penses nas pessoas em específico, ou na orquestra em específico. Num concerto a solo podes tocar como quiseres porque logicamente ninguém te vai dizer nada, se tu tiveres uma justificação para tocares de maneira diferente, por exemplo, no concerto de Mozart se quiseres começar com acento na primeira, se fizeres uma versão sincopada ou uma versão com *appoggiatura*, uma versão historicamente informada ou uma versão meio-meio ou então completamente romântica. Há uma grande liberdade interpretativa quando tocas o concerto a solo, mas claro que tem de ser algo justificado. Mas acho que o concerto para a prova de orquestra é diferente nesse sentido. Unanimidade diria que é a palavra.

**MC:** André, muito obrigado.

**AR:** Espero que tenha ajudado

**MC:** Muito

**AR:** Se tiveres alguma dúvida, alguma coisa que precisas diz, estás a vontade, não chateias nada.

**MC:** Obrigada. Foi muito importante e tenho certeza que estas respostas vão ser muito úteis.

**AR:** Acho que é um assunto super interessante e a mim fez me pensar. Eu tenho agora quatro anos de experiência e nestes anos acho que já ouvi sete ou oito provas de fagote, por isso é uma coisa que está na nossa cabeça, que nós sabemos que existe. Eu por acaso tenho uma orquestra que tenho a sorte de ser bastante consonante, mas por acaso é uma reflexão que não se faz demasiado, e pensares sobre isso acho que é um exercício interessante, por isso obrigado.

**MC:** Eu é que agradeço.

**AR:** E acho que o tema do teu trabalho é interessante, por isso podes tentar encontrar alguma lógica nisto.

**MC:** Muito obrigado e boas férias.

**AR:** Foi um gosto, boas férias para ti também.

**MC:** Foi um gosto, obrigada.

## **Anexo II – Entrevista Carlo Colombo**

**MC:** Hello.

**CC:** Hello. How are you?

**MC:** I am great! How are you?

**CC:** Yes, I'm good, thank you.

**MC:** Thank you so much for agreeing to do this interview. I'm sure this will be a precious contribution to my investigation, and it is always a pleasure to talk and to learn from you.

**CC:** No, it will be a pleasure to talk about this.

**MC:** Thank you so much. As I told you in the invite, this interview is a part of my Artistic Project for the conclusion of the master's in performance, here in Porto. In this, I will talk about the Mozart concerto, its role in orchestra auditions, and the difference between that interpretation and the one in a Solo Concert context. Before we start, can I just ask you, would it be okay for you if I record it?

**CC:** Yes, of course. Of course, no problem.

**MC:** Okay. So, maybe I will start with the first question that I thought about. This is more general; to start, why do you think the Mozart concerto is so often chosen as a mandatory piece for orchestra auditions? What does the Mozart Concerto have, not only for the Bassoon but also for other instruments as well? What does it have that is so special that it is so often chosen for this matter?

**CC:** Yes, that's a very, very good question. Actually, we did wonder, in my orchestra, to change this because I find that we like Bach and, for example, when a jury listens to someone playing Bach, there are something like 50 different opinions on how it should be played. And people are not so ready to accept different inputs [risos]. It depends. It depends on the kind of jury. And Mozart is a little bit the same thing. But I would say that maybe it is used, also for other instruments, because it demands great control. Because I mean, the violin concertos are

probably much more difficult than the bassoon one, technically speaking. But the bassoon one is not so easy when you have to play it “just perfect”, every single passage and on the spot, you know? We did this at home, and it worked and then we are on stage, and we had less results. And maybe for this reason, Mozart is quite simple, and on the other hand, to give the audience the impression that it is easy and simple, it requires a lot of work and a lot of control. And there are other pieces there are more “show off” where you can maybe, not hide, but you can (we would say in Italian) put on a little more sauce, and you give a great impression, anyhow. I know that you also have a question about how to play for an audition and how to play in concert [risos] - so that's to find the “right middle”, in French we would say “*le juste milieu*”. That's something that is not easy, but I have an example that could be, I understand to myself to young people: a brilliant student, was doing many, many auditions, nearly a couple per month at certain moment of his life, and of course with Mozart, and the first audition: you played too fast; second audition: you play too slow; third audition: your sound is too clear up / your son is too dark; not enough *espressivo* / too *espressivo*; not enough *staccato*; *staccato* too short. So that's the problem we have when we play Mozart, that I think the only thing we can do is to try to be ourselves and understand what should be done, but trust ourselves in what we want to say, how we want the bassoon to sound like. And see if the orchestra doesn't like it, maybe it means that another orchestra will like it more. Maybe.

**MC:** And do you think we should maybe change our interpretations regarding the orchestra we are auditioning to, or maybe stick with our interpretation and just go with it?

**CC:** This is also a question I always ask myself when I prepare students for auditions. Maybe if you know that you play for an orchestra that likes this kind of sound and likes an interpretation that is a little more classical, maybe you can try to adapt a little bit. But I would say never give away your soul because if not, it will be fake, in a way. I think that when you convince people it is when you are convinced to yourself at first. Maybe, if you play for a German orchestra or radio orchestra, they are expecting you to play louder than for a chamber orchestra. And they expect you to have a *stacatto* that is more precise, more *percutant*, that would be the French world, I am mixing my languages, but more percussive, you understand what I mean. In Italy, for example, if you play for *La Scala*, for an Opera orchestra that is used to play in a pit, the shortest note should be «boom» like this with resonance. Because the pit is very dry. In a good hall, if you play a short note like that, it would be too long. So, I would say, you never know which is the room you are going to play in, but you must be aware of the articulation a little bit

according to the acoustics. And most of the time you have a screen, so you need to project the sound. You need to give a little more speed to your air, to have it speak in a clearer way. But I would say, according to dynamics, there is space for showing your capabilities, richness of colors and different possibilities of attack, I would say.

**MC:** Yeah, and you talked about dynamics and attacks, and maybe that's also quite an important part that plays in the second movement as well.

**CC:** Yes, exactly. I think an important thing is you never know who's going to play the piano and at what speed the pianist will play. And if the pianist will be able to follow you. It could be a disaster because maybe the piano would stick too slow or too fast. And you don't have the possibility to have a rehearsal, or even if you have a rehearsal, maybe the pianist might forget. So, I would say that it's important that you show that you know where you go, and you try to give your *tempo* and get into your *tempo* as soon as possible. But this is always gambling in a way.

**MC:** And my next question would be, do you think the jury panel, when you go into an audition, do you think they all have in their minds already a checklist of qualities that they are looking for in bassoonists? Or is it like a general appreciation of the quality of the musician? And do you think those aspects change when it is an audition for the first bassoon or for the second bassoon?

**CC:** [risos] You have a lot of very interesting questions. Brava! You have been really thinking about the essentials of what an orchestral audition is. I would say you never know who is in the jury, and you always hope you have open people that are there to listen for qualities and not only for problems [risos]. But you never know what you get. Sometimes I think destiny makes good things, it means that in a way...The important thing is that you try to play your best and that you go out (and I know how critical you can be with yourself), so if you get out with a precise idea of what you have done, this helps for the next audition. So if you are happy and they tell you, "Oh, we didn't like your style, we didn't like this", you say, okay. But if you are unhappy, (I know that some auditions I didn't play at my best and it was normal not to go through; other auditions, maybe, you feel well, and it doesn't go) but if the commentary is clever and useful, then that's okay, in a way. And I would say, yes, be yourself. Now I think that there is not much difference between an audition for second bassoon and first bassoon regarding

Mozart. In a way, they want to hear personality. And a second bassoon has to have personality, I think, but of course, his job is very often more difficult than the first one because it has to be able to control and follow exactly what someone else is doing, even if it is not what he's thinking. It should be done, in a way [risos]. And so, he needs flexibility, and he needs to be stable. And this, in Mozart, you can show in many places. I think your visit card is how you treat the first [sings bar 40] This has to be sparkling, precise, and articulated. The length of the syncopation depends on the acoustic, but I would say that it shouldn't be too short or too long, this kind of grandmother recipe, you know [risos]. So, of course, the important thing is that you are very rhythmical, to show that you play with presence and you are with the rhythm of the strings [sings accompaniment], so the dotted and the sixteenth note have to be alive and present, and of course, intonation is very important. Violin players prefer you to have an E flat rather than sharp, but if it is flat, they will certainly react immediately. I would say that nowadays there is a sort of consensus: when there are four consecutive notes and two are slurred and two are *stacatto*, we are to play with a little emphasis on the first one [sings bar 38 – 3 and 4 beat, and 39 – 1 and 2 beat]. In France, in Italy, and in America, we used to play [sings same beats all slurred]. But now it's more common to play as I said. So, if you want to be sellable everywhere, is better to think it that way. There are some moments now about the trills, for example, if they have the resolution, and now we all know the new fashion, that is understandable, is to play the resolution only when the phrase goes up because of Turk, this student of Mozart (Daniel Gottlob Turk). I should have a chat with more specialist people. I would say the important thing is to be current. So, you either play all the resolutions or none. You can ask why Mozart wrote some resolutions. We don't have the manuscript; we have the first edition. Two first editions. Why did Mozart write resolutions on some trills and not everywhere? And some people now think that [sings bar 36, 3<sup>o</sup> beat until bar 38] the E flat is already an appoggiatura. If you come from the F, it could be a double appoggiatura, which is a mistake. Same thing when you play [sings bar 64]: in the Leopold Mozart Violin Method, we can use as an example that they played [sings bar 64, all in eighth notes], all equal. But we are not used to this. Sometimes I prefer to play it I [sings bar 64, with the use *tierces coulées*] in a way that you don't understand if they are on the beat or before the beat. And the same thing for [sing the first theme of the second movement] is a real appoggiatura (the last one), but you also have dissonances in the previous ones. So, you can play this one longer and the others shorter. I don't know, I only have questions, you know, no answers. [risos] But I would say that there is a sort of consensus, and for an orchestra audition, you should be in the consensus; otherwise, you shoot yourself in the leg. [risos] And I know that you have an interesting question about

the differences when you play in a concert? I think that if you play at the concert, you can add some ornaments with wisdom, of course. Now singers do it in Mozart operas; they do make some, but it has to be done with taste, and they shouldn't be invasive, but why not? But for an audition, that would not be adequate, unless you know the people who are listening, and they are especially open-minded people.

**MC:** Maybe stick to the generally accepted version. Would you say?

**CC:** Yeah, yes, I would say, but we have to try to be as much *espressivo* as we can, and to show as much difference in color and articulation in this quite rigid frame. And that's interesting, we should try to do this, to have more possibilities to go through, then you never know, of course. It depends. Sometimes it depends on who played before, who played after, it depends on which time of the day you play, you know, what the jury has been eating at midday. [risos] But I think it's important to know when you play an audition that you are able to organize your energy, to put it out when it is required, not too early, not too late. The ideal is to have a precise idea of when you will pass in front of the jury. And so, if it is late in the day, maybe don't stay in the room and play all the time, and listen to the other candidates. That will make you feel like they are all playing much better than you, much louder, and much faster. All these kinds of things. But sometimes there are terrible conditions. You have a very cold room inside, a very hot room where you play, or the opposite, and then maybe the piano is not tuned properly and it's a gamble. For my orchestra, I was always checking the conditions were fair for every candidate, because it is an effort to go and make an audition. You pay for the trip, you work, and so I think the orchestra should give you the fairest and most comfortable possibility for your qualities. But sometimes it's not the case, and that's problematic. And then I would say the importance of the quality of the attack of the second movement, and then I would say to have a clear plan to show the jury that that's the way you think these passages should be played, which kind of dynamic, which kind of phrasing, for example [sings bar 80 and 81] how you treat this si - do[sings bar 81], if you open or close and the rest will be the consequence of how you play this si-do. If you close, then you can play lighter [sings bar 82]; if you open, you must play louder. And you have to think, if I play this louder, when I play the E flat section just after, what should I do? I don't have the one truth of interpretation, but I think that you should have a precise plan, and it doesn't have to be a plan for the rest of your life, but at least when you prepare, try to be clear enough. I would say the difference between an orchestral audition and a concert is that in the concert, you might have more possibilities to feel the moment, to create something even

more special. If the conductor or the pianist are attentive, you can wait a little bit for coming in [sings bar 23, second movement] for example, in the second moment; or maybe adapt your dynamic according with the feeling: sometimes you can feel that if you play less, the public reacts or is listening more in a way, but if you play too less for an audition, maybe they would say, why is she playing so piano? So we need more sound, so I would say that for a concert, you can experiment more. But sometimes it happens that you feel very good during an audition, it could happen. And then you feel even freer to let things happen in a way. Maybe the difference with the concert is that you can let them happen on a greater scale. Because it's more for an audition, to be a little on a smaller scale. You have to do things on a small scale. So, people who are attentive will understand and appreciate, and others may not even notice, but at least you have done something.

**MC:** Yeah, and playing solo, you also have the connection between all the musicians on stage, so maybe it opens more opportunities to let things flow, as you said.

**CC:** Definitely, that's true, that should be chamber music all the time, even with a pianist that you don't know. But that's not so easy. And the thing, playing with an orchestra, is that the sound of the orchestra is quite surprisingly loud. And so, there's always a little shock when you start after this big *tutti*, and you feel a little naked [risos]. So, I would say that when you play with the orchestra, you need refinement, you need many things, but you also need presence. And now they are asking for this also when you play for the orchestra audition, that you don't hide yourself, and that you don't excuse yourself to play on stage.

**MC:** Do you think we are in a way freer, in playing solo?

**CC:** Yes, I would say so. And then also you have more rehearsal, so there could be an interaction between yourself and the orchestra and the conductor to create something special for the moment and not just try to save the furniture when the house is burning [risos]. So it means you just try to survive and make as few mistakes as possible. Certainly, I would try to train to be able to blow and feel as relaxed as I can in a difficult situation, of course, but contact with the beginning and the end of the note and how we blow into the instrument is something that you can prepare before, as well as you prepare your technique. I would do a lot of aerobic exercises because on stage, I always excuse myself to breathe in and breathe out in a way. But I must say that I'm very happy to be old enough not to have to do auditions. It's a tough market.

I would say that maybe you have to focus on one audition and think: okay, some people after would tell you, you play terribly, you will never succeed; and some other will say, "Oh, we like you so much". Yeah, sometimes you get incredibly stupid commentary. I would say try to understand how you played, to feel how you played, and how you want to achieve this, and how you're playing for the moment. And then what was wrong, where I felt well, where I felt less comfortable, so maybe you can (after) adapt your work. Sometimes I think I know all these passages, and then when you play it, you realize, ah, maybe I should have worked them in a different way to be able to really master it. And this, you only discover it after. That's the problem.

**MC:** I talked with André, who studied with you, and he was a student of Pedro as well. And I think one of the best things he said in his interview was: You have to learn how to audition because you already know how to play, you have to learn how to audition.

**CC:** Yes! I know that for example, a good friend told me a very interesting thing. He had an audition here, and he was a brilliant player, and that audition he won, he said it was because he was ready for it before. Other auditions didn't work because I was ready here and didn't know what to do here. Or sometimes I was ready after. And so that's also the timing, which is very personal. When I play a solo concert or recital, luckily, I know myself and still I have some surprises, but I know myself a little more, so I know that I need to work my technique much in advance, so I don't feel the pressure that I'm not ready, technically. And after that, what helps me is to play some fragments, but like I'm on stage. And then I put these fragments together, maybe I do this, I alternate this: you have to find your way. I know other people who prefer to only work when they are late. For me, it's the opposite. Yeah, they think they can prepare quickly, but getting older, I think I need more time and less stress. And, I would say, simple, stupid things like something to eat, to have enough energy, because sometimes these auditions can be very long. You can wait for a long time. And then physically, you are less ready. You have to think that it's like running the 100 meters. So it is a competition, a physical competition also. But in your preparation, this is also important: maybe I would start working Mozart as I like, and then, like a bonsai, I would try to give it a more aesthetic shape and clip out the things that are coming out too much. And now you have all this possibility to record yourself easily, and I hate to do this work because after that I want to kill myself, but I think it's important too. That's the truth for the moment. It doesn't mean that you always played like this, but I would listen to a recording immediately, and then quite later. So you are still with the feelings, and

then you analyze with the brain. I would use both ways of listening to recordings. And you were asking what a jury would like to hear. Now, in a way. I always hope that the jury understands that it is their duty to be attentive and supportive. And you don't get these very often. Sometimes people have most of the votes, and if someone asked me “why”, I would say: when you're able to convince everybody, it means that things are clear and simple, but with musical engagement. The technical side is really controlled, but not in a boring way. It could be exciting, but, you know, this [sings bars 45 and 46] these kinds of things could be explosive. But you have to show that you drive, and it's not just a chance that it happened.. The jury is interested when someone does something in an affirmative way. It doesn't mean that you have to play loud, you can affirm something by playing piano. But yes, you show that you are there, and you show what you think of the piece, and it goes smoothly. Specifically, about sound, some orchestras have special requirements for sound. For example, La Scala would never be happy with a sound that is a little bit too much on the bright side, because where they play is very dry, and then they need an extra round sound. If you play in a concert hall like The Concertgebouw, you need a sound that has a little more projection because the hall is so fantastic that it makes all the sounds nice. So if your sound is already on the smooth size, you need a little more edge. So, with this you may need to be careful. If not, I would find a sound that is full and *espressivo*, and with the possibility of different colors. And yes, I think a jury would like, of course, basic things have to be there: intonation, for example, the [sings bar 97], the F is not too sharp, or the [sings bars 36 and 37], the E flat is not too flat. These kinds of things, and then a clear articulation, also. Sometimes you get people who think there is only one way of articulating. If you don't play their own articulations, you play wrong. Yeah, that's life. But I would try to choose articulations that are nice, that I think are nice. And it is important that you make sure people understand them and can hear them. You never know if they will appreciate it, but I think it would be nice to have diversity in your playing. Not just to show that you play funny, just to do something different from the others, but that you play with musicality. I would think that you really have to show that you're happy to play there and that your number 2051, they are all asleep and you wake them up [risos]. They are happy if you wake them up; that's what we were waiting for, in a way. But you never know! [risos] But certainly sometimes you feel that the jury reacts and says: “oh, yes, that's it”. The candidate is clear, organized, and musical. And to achieve this, we need a lot of work before, but that's why we wake up in the morning.

**MC:** Exactly. That's the goal. Exactly. I'm so glad we have already covered so many of the questions that I had for you. And I'm so sorry I already took so much of your time. So to end, I

would just ask the biggest question of my project and the biggest goal that I have, which is: to define clear differences between the interpretation in an orchestra audition and in a solo performance. I know you have already talked about some aspects of it. I just ask if you could elaborate on some of them.

**CC:** When you play after some rehearsals with an orchestra and for a concert, you are allowed to experiment. So, it means to maybe play a little less in a place that you played more the other time. If the orchestra and the conductor are attentive, if the orchestra is making more *diminuendo* before some passage; if, for example, in the second moment [sings bar 6], if they go away very quickly, then maybe you can feel: “HA! Today for the concert I can play really, really piano”. Or if they don't, you feel that you can give more. On an orchestral audition, it is better that you stick to your plan. It doesn't mean that you have to be in a rigid uniform and not move, not feel the moment, not feel the concert hall or the playing. Leave some space for inspiration, but try not to have surprises. I think you're allowed to have surprises, that doesn't mean mistakes. It means to feel freer, to feel more inspired by the moment. Maybe this is a tactic that you can use for the orchestral excerpts in the final round, where you can really put all yourself and even your weaknesses on stage. To show that, you know, music is also fragility in a way, so why not? Without making mistakes, of course, but taking risks. Also, in concert, if you take risks, it could be interesting. For the orchestra audition, it could be, you know, a Russian roulette, you have one bullet and you shoot only once. So it's better to avoid. When you play in concert, especially if you play many times, on Thursday evening and Friday and Saturday, then there's a chance to experiment and to enjoy. For the audition is only one shot. The ideal for me would be that all of us, we get the possibility to play this piece in a concert, so we enjoy it, we don't feel it is an orchestral audition piece, but it is a real piece of music. I would also try, in my preparation, to perform it for friends, but not in the spirit to try not to make mistakes. In the spirit of letting it go, and then you think of what happened, and you say: okay, I was relaxed, and I felt that I was nearly good, but not enough for an audition, then you take what this experience can tell you. But certainly, if you have the possibility to perform it like this, it could be good for the preparation.

**MC:** Exactly. Professor, thank you so much for your time. It was an immense pleasure to talk to you.

**CC:** No, it was a pleasure. Bravo for your topic! Very pertinent questions, and I would be very interested to read all your work if you do an English version, that will be fantastic.

**MC:** I will. I will send it to you as soon as it is ready. I will send it to you with the biggest pleasure, you can be sure of it. Thank you so much. The biggest pleasure.

**CC:** All the best to you and for everyone and say a “hello” to all the friends in Porto.

**MC:** Thank you so much. I will send them your best wishes. Thank you so much again, Professor. It's such a pleasure.

**CC:** Thank you. Bye.

**MC:** Goodbye.

### **Anexo III – Entrevista Gavin Hill**

**6 de agosto de 2025**

**MC:** Olá! Boa tarde!

**GH:** Boa tarde! Tudo bem?

**MC:** Tudo bem. Antes de mais, deixe-me começar por agradecer por ter aceitado colaborar, tenho a certeza que vai ser uma ajuda imprescindível nesse trabalho. Sei que o seu tempo é precioso, portanto, muito obrigada por ter tirado este bocadinho. Gostaria ainda de perguntar se autoriza que grave esta conversa?

**GH:** Sim, sem problema.

**MC:** Ok, muito obrigada. Como tinha explicado no convite para a entrevista, esta está inserida no meu Projeto Artístico de conclusão de Mestrado, na ESMAE. Neste trabalho propus-me a estudar o concerto de Mozart no contexto de Provas Orquestrais, Concerto a Solo e as diferenças entre ambos. Assim, as questões que irei colocar ao longo da nossa conversa serão relacionadas com esta obra e com estes dois contextos distintos.

**GH:** Sim, ok. Isto vai ser interessante porque eu sou mais da “velha guarda”, até por causa da idade e durante a minha carreira também passei por esta mudança na forma de fazer provas de orquestra.

**MC:** Então, a minha primeira pergunta, e acho que é uma maneira boa de começarmos e de delinear o tema, que é: na sua opinião, qual é a razão pela qual os Concertos de Mozart são frequentemente selecionados como peça obrigatória em provas de orquestra, não apenas para fagote, mas também para outros instrumentos?

**GH:** Bom, qual é o papel do concerto em um concurso? É para eliminar as pessoas que não têm o nível para estar lá. Então, a resposta mais fácil é dizer que o concerto de Mozart é uma espécie de tecnicidade: deixa-se ouvir muito facilmente se alguém pode tocar tecnicamente limpo. Então, é só por isso. Isso é a resposta mais fácil. Eu, para o meu caso, talvez por causa disso, eu sempre tentava evitar de tocar o concerto de Mozart, porque realmente não é a minha peça.

Eu preferia, em casos de concursos, tocar o concerto de Weber que dá um pouco mais possibilidade para coisas expressivas. Também tem as suas coisas técnicas, mas é menos. Os meus problemas com o Mozart foram, inicialmente, eu tenho um staccato simples, muito, muito devagar. Para chegar a tocar estes arpejos do Fá maior e Mi bemol maior, a tempo de 120 (bpm). Isso foi anos de fazer isto com o staccato simples. Eu me lembro de um tempo quando eu era estudante e eu fiz um concurso quase cada mês. Eu tenho mais de 50 concursos. Não fique impressionado, porque se eu tivesse mais de 50 concursos que eu ganhava, isso é uma coisa boa! Mas sim, eu sou um pouco como um destes que bate a cabeça contra a parede até descobrir o próprio buraco. A resposta mais fácil à tua pergunta é que o concerto Mozart mostra a limpeza técnica. Também os *trills*. Olha, pensa até os *trills*. Coisas simples como o *timing* [solfeja o compasso 128 até 131]. Coisas como isso, podes eliminar candidatos que não têm a possibilidade para fazer isso.

**MC:** Ok, certo. E até agora estamos a falar do primeiro andamento, mas embora este seja o mais requisitado em provas, verifica-se um crescente interesse pelo segundo andamento, inclusive nas provas de Contrafagote. De que forma interpreta este fenómeno e as características que distinguem este andamento?

**GH:** Eu fiz isso. Foi eu que fiz isso, porque é uma coisa que acontece muito na Alemanha. Eu não sei se agora elas fazem. Durante o meu tempo como estudante na Alemanha, isso foi sempre imposto. E quando eu entrei na orquestra aqui, e a orquestra tinha mais elementos, foi eu que disse, ok, eu quero ouvir o segundo andamento do contrafagote, por causa da afinação e também pela qualidade do som, para ver se alguém pode fazer uma frase mesmo com este instrumento. Mas tu tens de falar, neste caso, com o Bob, o meu colega, porque ele sabe muito mais sobre o contrafagote. Foi ele que me convenceu finalmente a deixar de fazer isso. Porque tem uma ligadura que funciona muito mal com o contrafagote. É sempre um problema.

**MC:** Então, como disse no início, sei que já passou por este processo de fazer as provas, e agora está um bocadinho do outro lado da mesa, enquanto júri. Portanto, acho que seria a pessoa ideal para eu colocar esta pergunta: quais são, de forma geral, as qualidades técnicas e musicais que o júri mais valoriza durante uma prova para orquestra? Considera que existe um padrão de critérios que os painéis tendem a seguir? Em que circunstâncias podem variar dependendo da posição a que o candidato se propõe?

**GH:** Ah, boa pergunta. Inicialmente, não. Na primeira fase, não. É mais uma coisa em geral. A questão que eu sempre vou usar, se isso é um som que eu quero ouvir todos os dias. Eu vou-me sentar ao lado, vou ter que ouvir mesmo. Também tenho coisas musicais que vão me chatear. Então, falamos sobre o segundo elemento do Mozart [então o tema principal do segundo andamento], então se eu tenho alguém que faz [então o mesmo motivo, mas todas as notas são separadas e acentuadas]: Próximo! [risos] Não! Isso é uma coisa pessoal de mim, sabe? A minha mãe era cantora. Eu tenho alguns desses pequenos “tiques”.

**MC:** E é um motivo que aparece, inclusive, na ópera de Mozart. Talvez tenhamos de ir ao encontro disso.

**GH:** Claro, sim, sim. É uma área de uma ópera. Às vezes é muito complicado convencer alguns dos meus colegas que isso é importante. Porque elas ouvem alguém que toca o primeiro andamento completamente limpinho e dizem que é isso. Sabes, eu tenho um som um pouco fora do normal. E o som é sempre procurar qualquer coisa que vai acompanhar esta ideia.

**MC:** Certo. Então, numa prova, se formos a pesar, diria que estaria o som, talvez, primeiro com mais importância. E depois essas ideias musicais e talvez só depois a limpeza técnica.

**GH:** Talvez é um erro de pensar em termos de prioridades. Um, dois, três. É mais ou menos uma balança entre todos os elementos. Talvez, sim, eu notava que alguém que tenha uma certa dificuldade com qualquer coisa, eu vou tentar... Mas tenho outras coisas que eu gosto enormemente. Eu vou tentar pensar sobre isso nas próximas fases. Eu tomo muitas notas, sempre, eu escrevo quase uma página inteira para cada candidato. Eu comparo as notas das provas anteriores para ver como foi a evolução. Se alguém chega na última, eu vou ter uma lista destas coisas e tentar fazer uma avaliação total.

**MC:** Agora, se calhar, deixando um bocadinho as provas e procurando mais a sua experiência enquanto fagotista, não tanto como júri: que partes considera mais difíceis de preparar neste Concerto e quais são os aspetos cruciais da preparação? Ou seja, que processo é que acha que devíamos seguir para preparar uma obra como esta?

**GH:** Ok. Antes de tudo, deixe-me só avisar um truque, que eu fui vítima disso no concurso para o *BBC Symphony*, em 1980 e qualquer coisa, ou algo assim. Quando o Colin Bradbury ainda era lá, clarinetista. Ele tinha uma mania para perguntar o Concerto de Mozart, mas só da segunda parte. E tens de fazer os arpejos em mi bemol. Então tens de ser preparada para isso. Os arpejos, os *trills*, fazer tudo com o metrónomo. O tempo tenho de ser mesmo 120 bpm. Não há hipótese, é 120. Sabes, eu tenho muitos problemas com este concerto, porque há um grande problema: é uma lista, é usado como um filtro, nós acabamos por nem pensar nisso como peça de música. Às vezes é muito complicado tocar isso como uma peça. É inevitável de pensar sobre esta lista: eu fiz isso, eu fiz isso, eu fiz isso, eu fiz isso. Sim, mas ninguém quer ouvir [risos]. A experiência de tocar isso com uma orquestra é completamente diferente. Também tens de lembrar que o pianista que vai estar lá no concurso, às vezes elas não sabem tocar as escalas no início [compasso 32 e 33]. Isso pode acontecer. Às vezes, se tens uma pianista assim, às vezes é um bom conselho para dizer, olha, só tens de fazer: [canta os dois compassos, sem o salto de oitava]. Em outra oitava em vez do salto. Muitas pessoas não conseguiram fazer isso. Para deixá-los, olha, faz isso só com a mão, e vais para a oitava de cima, é muito mais fácil. Eu usava isso várias vezes. E depois, só essa entrada do piano pode *make ou break* a nossa entrada também, porque logo aquele início é muito claro. Sim, eu tive a experiência várias vezes com casas de ópera, com o pianista e o repetidor. Também casas de ópera, elas não estavam habituadas a trabalhar manhã. E eu falava, o que é que eu vou fazer? E eu chegava lá e não sabia se era o Concerto de Mozart e o Concerto de Weber, ou se era o Concerto de Mozart ou o Concerto de Weber. Eu tive os dois preparados sem problemas, porque essa foi a fase quando eu vou fazer um concurso cada mês. Então, tudo foi mais ou menos pronto. E nos casos em que eu tinha de escolher eu dizia ao repetidor no ensaio: “vamos tocar os dois, vamos ver”. Finalmente, ele dizia, “mas eu gosto mais do Weber”. Então, vamos tocar o Weber, mas não por causa de mim.

**MC:** E no dia da prova, de que forma deve proceder o fagotista nos momentos anteriores e durante a prova para obter o melhor resultado possível?

**GH:** Em relação ao Concerto de Mozart?

**MC:** Sim, ou na prova em geral. Alguma coisa que o professor pense que...

**GH:** Ah, não, não, no geral eu tenho alguns conselhos. Ok, ok. A primeira coisa é para ficar em pé, figurativamente. Ok, tocas a primeira prova e vais para a sala outra vez e começar a estudar as coisas para a segunda prova. Mesmo se tu não sabes se vais passar, começar com isso. O resto dos outros candidatos vai [expressões de reprovação] ... Não, esquece, só concentra na próxima prova e começar a estudar as coisas para a próxima prova. Isso ajuda muito, porque ficas focado, ficas mesmo dentro da coisa. Isso é um bom conselho. Não tentes fazer, porque eu sei que os fagotistas, quando lêem o anúncio do concurso, a primeira coisa, o primeiro impulso é para tentar fazer a melhor palheta do mundo. Claro, eu sou exatamente igual, ok? Estou completamente culpado, mas não, não faz isso, faz qualquer coisa que funcionar. É começar a estudar, e depois continuar a tentar a fazer palhetas, aí vais ter dois ou três que vais funcionar mais ou menos e vais ganhar qualquer coisa dentro delas. Porque assim não, é como tudo na vida, quando tentas fazer o absoluto melhor, ficas bloqueado.

**MC:** E nunca vamos chegar a esse resultado de perfeição, não é?

**GH:** Absolutamente. Também tens de tentar, se a orquestra manda os excertos, tudo bem, tudo bem. Se eles não mandam os excertos, tentar chegar às partes originais. Perguntar a professores, outros fagotistas, noutras orquestras, tentar sempre... mas é, isso é muito mais fácil hoje do que durante o meu tempo. É, tentar mesmo chegar com o material certo, isso é também muito importante. Chegaste a ouvir esta gravação?

**MC:** Ainda só consegui ouvir o primeiro andamento.

**GH:** É mais interessante o segundo andamento. Isso é, sabes, isso é a minha ideia do Mozart, sabes? Também tenho muita, muita ornamentação. Isso é uma coisa que eu gostava de fazer e talvez o razão por que eu saia de tantos concursos [risos].

**MC:** E o professor fazia as ornamentações também na prova? Ou só quando tocava o concerto a solo?

**GH:** Não, *you see*, provavelmente o lógico dizia-se que não é para fazer. Eu também tive muita experiência negativa em relação a isso. Para mim, eu gosto. Sabes, isso mostra que sou alguém com imaginação, mas eu sou talvez em uma minoridade. É mais seguro fazer sem. Também, sabes, isso é, eu sou... Eu sou muito, muito individual e para mim, isso é também um pouco

agressivo contra essas coisas. É uma pessoa muito contrária. Mas por isso eu não tive uma vida muito fácil, em muitos aspetos. Concursos também fez uma enorme parte da minha vida. É só, sabes, tipo, quando eu acabei de fazer concursos, mesmo quando eu leio um anúncio, eu tenho sempre este impulso: então vamos ver. Finalmente, eu tive de realizar: este trabalho não paga mais do que aqui [risos]. Mas é difícil trabalhar contra este impulso, sabes? Mas sim, é muito importante ignorar as coisas que acontecem na sala de aquecimento, para ficar dentro do seu mundo próprio, é muito, muito importante. É preciso algum tempo até chegares lá, a este ponto. Também, olha, é talvez importante falar sobre uma coisa: saúde mental. Eu vi uma coisa de *comedy* sobre as diferenças entre as gerações, e as gerações “Z” no sítio de trabalho. E eles dizem: “Eu tenho um *Burnout* de *interview* [risos]. Mas isso é uma situação da nossa vida, fazer todas estas provas. É a realidade. É muito pouco falado, ninguém fala sobre isso. Eu tive um amigo no colégio na Alemanha que se suicidou, depois de não ganhar o terceiro concurso que fez. Foi um clarinetista, mas não era estranho ouvir alunos que tinham a vida completamente planeada: eu sei que daqui a nove anos vai aparecer um lugar nesta orquestra. Esta orquestra de rádio vai sempre apanhar quem trabalha nesta casa de ópera. Então, em três anos vai aparecer uma posição nesta orquestra e eu vou ganhar isso e em nove anos vou ganhar uma posição numa orquestra de rádio. Eu vi isso e fico... eu não sei se a vida vai funcionar assim. Se as coisas não acontecem como tu estavas a planear, ficas com a vida completamente estragada [risos]! Eu estou a rir, mas há pessoas que levam isto muito a sério, e quando não resulta há consequências muito graves para a saúde mental.

**MC:** E inclusive o dia da prova, é muito desgastante mentalmente. A última fase já vem com uma bagagem de cansaço.

**GH:** Exatamente! Eu quando fiz esta última prova aqui na orquestra para o naipe de fagote, eu disse: a última prova vai ser tocar comigo. Tivemos a Rapsódia Espanhola, Bártok Concerto para orquestra, foi... mais excertos. O meu ponto é: quando chegas à última prova todas as pessoas podem fazer este trabalho. Se chegaram lá, em princípio qualquer um pode ganhar a prova. É só uma questão de gosto, que é muito, muito pessoal. Tu não podes perguntar a alguém para tocar completamente diferente de como eles tocam. Não os podemos sentar numa orquestra e depois ter de dizer que eles têm de fazer uma coisa completamente contrária das ideias deles, sabes?

**MC:** Podemos então assumir que esta última fase, neste modelo de tocar juntamente consigo, funcionou como uma maneira de perceber como é que os candidatos seriam como colegas de naipe?

**GH:** Exatamente! E não é uma coisa certa, sabes? Tu podes funcionar com alguém, ou não funcionar, sabes? Não há garantias nenhuma. Mas tentamos fazer o mais certo possível.

**MC:** Até porque apenas tocou excertos juntamente com os candidatos, a longo prazo podem-se revelar aspetos que não deram para perceber com os excertos.

**GH:** Excertos são uma coisa muito particular. Em princípio tens de perceber porque é que eles estão lá. Qual é a técnica que tens de mostrar com este excerto? Às vezes com excertos, particularmente Solo, tens coisas lá que o antigo *Solofagottist* não foi capaz de tocar [risos]. Ou teve problemas para tocar, isso acontece às vezes! Mas em geral, por exemplo: o Boléro não está lá para tu, sabes, tocar com muita emoção, som bonito. Não! É para saber se tu sabes contar. É só isso [risos]! Eu lembro-me do meu professor na Alemanha estava no painel para uma prova de trombone, e tinha um excerto de Wagner. Todos falhavam! E eu lembro-me que tive uma com ele depois da prova e ele disse-me: “eles não sabem contar”. Coisas como isso... Segundo fagote: Brahms, Concerto de Violino, não é só para mostrar que sabes tocar “pianinho”. No painel, quando tu estás a tocar, tens também o *Solo-oboe*, que tem de tocar esta primeira nota, tirar a nota do nada. E se a tua entrada é uma sensação vaga, imagina seres tu a fazer o Solo e teres de tocar com isto. Há outros exemplos, mas sabes, tentar colocar intenção por trás destes excertos. Isso também ajuda muito. E claro, lembrar que há excertos que tocas de uma maneira na prova e vais tocar de uma outra maneira na orquestra. Mas isto tudo para dizer: saúde mental, é mesmo muito importante e ninguém fala sobre isso.

**MC:** Estávamos a falar da preparação da prova, acha que isso também se prepara? Esta capacidade de fazer uma terceira ronda com a mesma concentração que estávamos na primeira?

**GH:** Sim. Chega a um ponto em que pensas que já estás farto e só queres ir para casa, e isso é fatal. Absolutamente fatal! Eu tive a grande vantagem de o meu pai ter sido oboísta, e quando fui para uma prova em Inglaterra encontrei-me com ele no painel. Então eu tive um pouco um desrespeito saudável pelo painel. Mas também, eu sou das poucas pessoas que já teve de fazer dois concursos para o próprio Pai [risos].

**MC:** Também não deve ser fácil. Para terminar, até porque já tomei muito tempo...

**GH:** Não tem problema nenhum, eu também desvio muito [risos].

**MC:** A minha última pergunta, que é na verdade a questão principal que motiva o meu trabalho: quais são, a seu ver, as principais diferenças entre a performance desta obra em contexto de prova para orquestra e, por outro lado, num concerto a solo?

**GH:** Bom, isso é uma boa pergunta! Eu queria falar um bocadinho sobre isso, porque é como eu te disse. Quando tocas muitos concursos às vezes é muito difícil pensar no Concerto de Mozart como música. É uma lista de coisas que tens de fazer. Eu por acaso tenho uma gravação, uma interpretação minha do Concerto de Mozart com orquestra, um pouco diferente, que te posso mandar. É com uma orquestra na Escócia. Agora, as diferenças... Talvez seja melhor não fazer ornamentação. No caso de uma apresentação com orquestra podes escolher um outro tempo, por exemplo. No meu caso, como ficava tanto dentro desta ideia que tem de ser a 120 eu acabava por tocar sempre a 120, o que eu não sei se é correto. Também para pessoas que gostam de música autêntica, podes fazer algumas coisas mais autênticas do século XVIII, e é de evitar isso num concurso. Mas isso é uma coisa que me chateia sempre, o movimento autêntico, porque eles decidem que há apenas uma interpretação autêntica e por exemplo, a ornamentação, não há nada que diga que isso não é autêntico. Estas coisas não estão escritas, foram passadas por professor – aluno sem se escrever. Mas sim, há uma versão autêntica e, atualmente, depende do concurso e depende da orquestra. Também uma teoria que já ouvi várias vezes: se vais para um concurso de segundo fagote não tocas o Concerto tão solista como quando vais para um concurso de primeiro fagote. Eu não acredito muito nisso.

**MC:** E na sua opinião, em que é que consiste “tocar o concerto mais à Solista”?

**GH:** Um segundo fagote seria de uma forma mais conservadora, menos *Forte*... Mas eu não acredito em nada disso. Também é difícil se tens a informação correta, porque tu fazes a tua pesquisa sobre a orquestra e às vezes não é tudo correto. Um exemplo, quando eu fui fazer o concurso para *BBC Symphony*, toda a gente me dizia: Boulez gosta assim, um som mais alemão, mais escuro. E eu chegava lá com uma palheta muito, muito forte e todos os excertos que nesta altura eram à primeira vista, eram coisas que seriam muito mais fáceis com uma palheta mais

leve. Então às vezes é preciso fazeres a tua pesquisa, mas não alterar quem tu és. E quando eu sabia que os excertos eram à primeira vista, ligava para a orquestra e perguntava qual era o tamanho da orquestra, perguntava se às vezes faziam repertório com uma orquestração maior e com esta informação já me dava uma ideia do que seria para tocar à primeira vista. Uma delas foi a Variação de Haydn, de Brahms. Eu estudava e já chegava com as coisas prontas.

**MC:** Muito obrigada por este tempo que dispensou para me ajudar. Eu sei que acabámos por falar de mais coisas do que eu tinha inicialmente informado. Muito obrigada pelas respostas que deixou e pela experiência que transmitiu, tenho a certeza que será muito importante para o trabalho que estou a desenvolver e também para o meu percurso futuro.

**GH:** Deixa-me dizer obrigado por esta conversa. Se tu precisares de alguma coisa, podes sempre dizer. Se precisares de conselhos ou uma outra vista nas coisas, eu estou aqui.

## Anexo IV- Valores metronómicos de indicações de Tempo

Figura 28 – Classificações de indicações de tempo segundo Quantz, Veilhan, 1979, p. 61

61

### CLASSIFICATION OF TEMPO INDICATIONS WITH THEIR METRONOMIC VALUES ACCORDING TO QUANTZ

$\text{♩} = 40$ $\text{C} \text{♩} = 40$	$\text{♩} = 40$ $\text{C} \text{♩} = 40$	$\text{♩} = 80$ $\text{C} \text{♩} = 80$	$\text{C} \text{♩} = 120$ <sup>(1)</sup>	$\text{♩} = 160$ $\text{C} \text{♩} = 160$
Adagio assai (2) Adagio pesante Lento Largo assai (2) Mesto Grave etc.	Adagio cantabile Adagio spiritoso Arioso Larghetto Soave Dolce Poco andante Affettuoso Pomposo Maestoso Alla siciliana etc.	Allegretto Allegro ma non tanto Allegro ma non troppo Allegro ma non presto etc.	Allegro Poco allegro Vivace	Allegro assai (2) Allegro di molto Presto etc.
	$12/8 \text{♩} = 160$ (Alla siciliana)		$4/8, (2/4) \text{♩} = 160$ when these metres are taken fast $6/8 \text{♩} = 160$ when these metres are taken fast	
	$3/4 \text{♩} = 40$ (Adagio cantabile) if the bass only moves in crotchets		$12/8 \text{♩} = 160$ when this metre contains no semi-quavers	
$3/4 \text{♩} = 40$ (Adagio assai, Lento and Mesto) if the bass only moves in crotchets	$3/4 \left\{ \begin{array}{l} \text{♩} = 40 \\ \text{when the bass moves in quavers} \\ \text{(Adagio cantabile)} \\ \text{♩} = 80 \\ \text{if the bass only moves in crotchets and the melody is arioso rather than sad} \end{array} \right.$		$3/4 \left\{ \begin{array}{l} \text{♩} = 160 \\ \text{when there are semi-quavers and quaver triplets} \\ \text{♩} = 80 \\ \text{when the speed is extremely fast and there are only 6 quick notes (eighth notes) to the bar} \end{array} \right.$	$3/4 \text{♩} = 107$ (Presto) when the speed is extremely fast and there are only 6 quick notes (eighth notes) to the bar
	$3/8 \text{♩} = 80$ (Arioso)		$3/8 \text{♩} = 80$ when the speed is extremely fast and there are only 6 quick notes (sixteenth notes) to the bar  (the metronomic signs for all these metres refer to the Allegro tempo)	$3/8 \text{♩} = 107$ (Presto) when the speed is extremely fast and there are only 6 quick notes (sixteenth notes) to the bar

Figura 29 - Marcações Metronómicas para o Septeto de Beethoven op. 20, Brown, 2002, p. 285

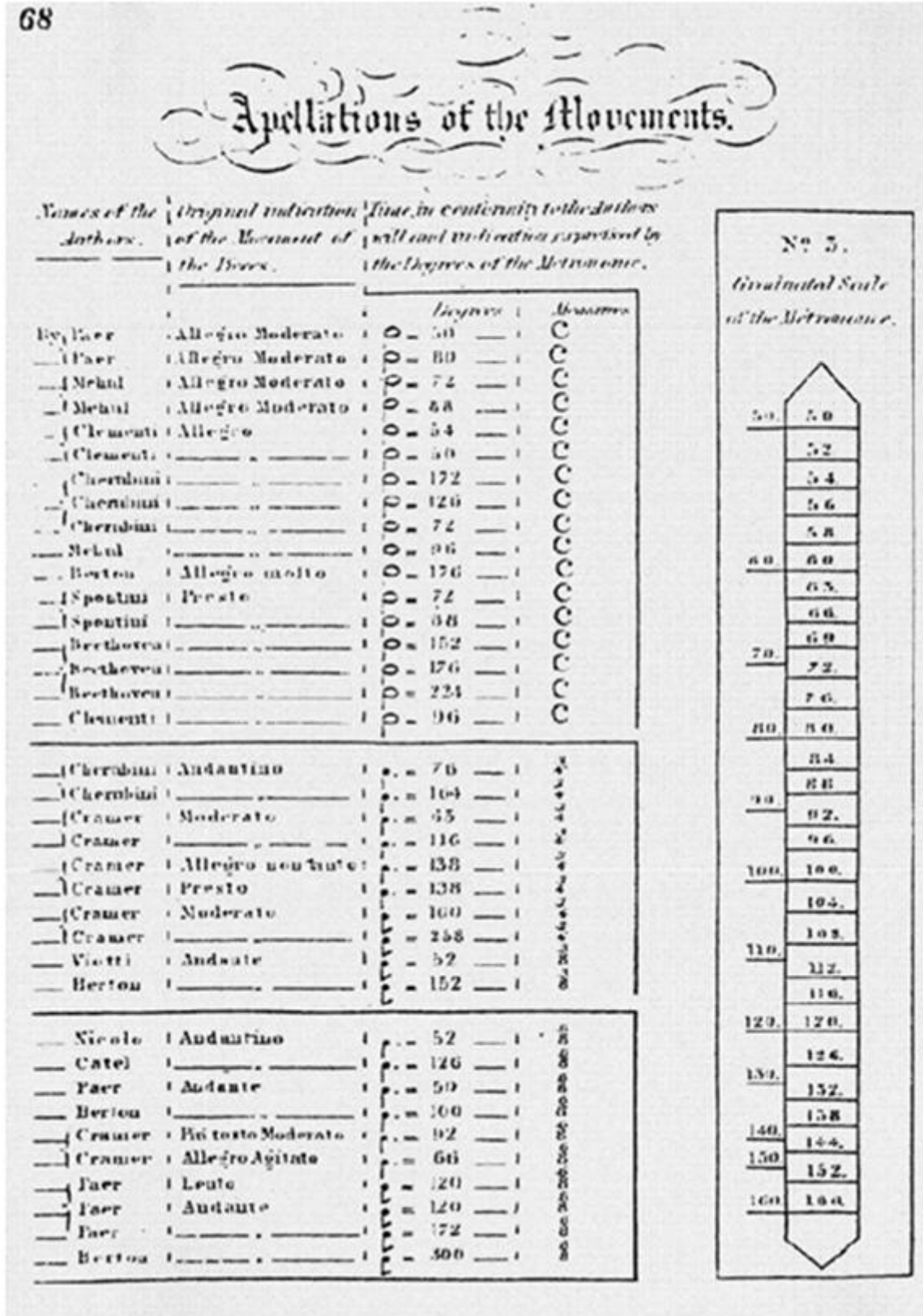
Movement	MM	
	Beethoven	Schlesinger
Adagio	?=76	—
Allegro con brio	? = 96	? = 84
Adagio cantabile	?=132	? = 96
Tempo di Menuetto	? = 120	? = 92
Andante	?= 120	? = 96
Scherzo	? = 126	? = 120
Andante con moto	? =76	? = 63
Presto	? = 112	? = 100

\* The printed note value is ? but the speed of the demisemiquavers demonstrate that this must be a misprint.

Figura 30 - Escala metronómica segundo os parâmetros contemporâneos, Brown, 2002, p. 307

40	Grave	42
44	Largo	46
48	Larghetto	50
52	Adagio	54
56		58
60	Andante	63
66	Andantino	69
72		76
80	Moderato	84
88		92
96	Allegretto	100
104		108
112	Allegro	116
120	Vivace	126
132		138
144	Presto	152
160		168
176	Prestissimo	184
192		200
208		

Figura 31 - Marcações Metronómicas de acordo com Hummel, Brown, 2002, p. 308



## Anexo V - Padrões de articulação

Figura 3 - Exemplo de articulações extraído da obra de Van der Hagen, LOPES, 2013, P. 89

*Culre, la première piquée, et les trois autres Coulées*

*Culre*  
*Les trois premières Coulées et la dernière piquée*

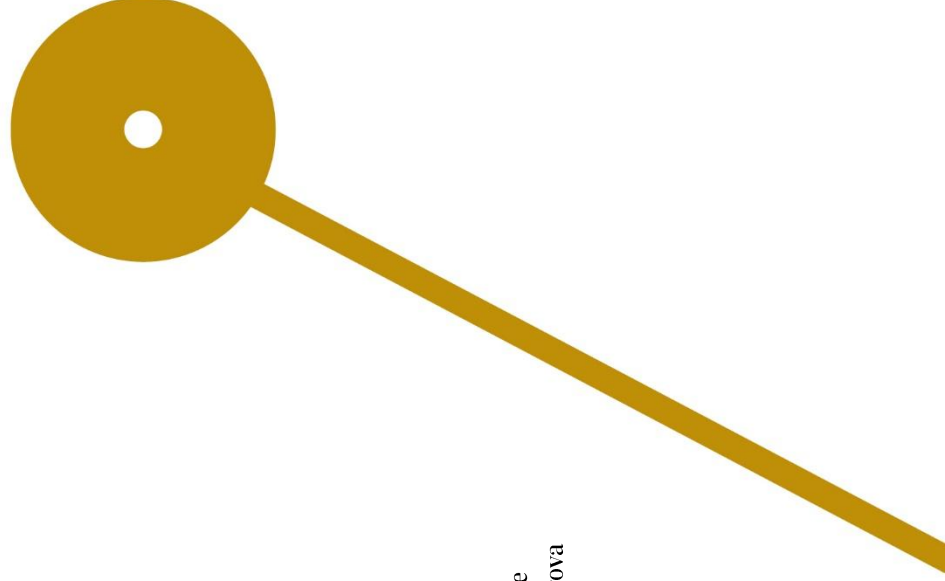
*Culre*  
*contés de deux en deux mollement et sans Saccades*

*Observation*  
*Lorsque le mouvement d'un morceau est trop vif, on compte les notes deux par deux comme l'exemple suivant*

The image shows a musical score for Bassoon (Culre) with four staves. Each staff is accompanied by French annotations. The first staff is titled 'Culre, la première piquée, et les trois autres Coulées'. The second staff is titled 'Culre' and 'Les trois premières Coulées et la dernière piquée'. The third staff is titled 'Culre' and 'contés de deux en deux mollement et sans Saccades'. The fourth staff is titled 'Observation' and 'Lorsque le mouvement d'un morceau est trop vif, on compte les notes deux par deux comme l'exemple suivant'. The music is written in C major and common time, featuring a series of eighth and sixteenth notes.

ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

P.PORTO



**M**

MESTRADO  
MÚSICA – INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA

Sopros – Fagote

O Concerto para Fagote de W. A. Mozart – uma análise  
comparativa da obra enquanto Performance Solista e Prova  
de entrada em Orquestra

Marta Teixeira Cardoso