ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

M

MESTRADO
MÚSICA – INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
SOPROS – FAGOTE

O Fagote no período romântico: as transformações no instrumento e repercussões no repertório

José Miguel Santos Pereira de Oliveira

10/**2024**

ESMAE
ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA E ARTES DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
MÚSICA – INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
SOPROS – FAGOTE

O Fagote no período romântico: as transformações no instrumento e repercussões no repertório

José Miguel Santos Pereira de Oliveira

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
Pedro Faria Silva

10/**2024**

Agradecimentos

Concluído o processo de escrita desta dissertação, gostaria de reservar este espaço para agradecer a algumas pessoas que ajudaram direta ou indiretamente à realização do mesmo.

Aos professores convidados a realizar as entrevistas que ajudaram a completar o presente trabalho.

Ao meu amigo Carlos Sampaio por me ter ajudado a explorar algumas ideias e a desenvolver texto à volta das mesmas.

Ao meu professor orientador, Professor Pedro Silva, por me ter guiado na organização de ideias e pensamento à volta do presente trabalho, e também por todos estes anos de percurso académico.

À minha família e amigos pelo apoio na realização deste trabalho.

E um especial agradecimento à Carlota Marinho Monteiro pela paciência, ajuda, conhecimento e todo o seu apoio incansável.

Resumo

A presente dissertação foi concretizada no âmbito do Mestrado em Interpretação Artística ministrado pela Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo. O tema abordado neste trabalho é o Fagote no período romântico: as transformações no instrumento e repercussões no repertório, e visa comparar as evoluções do instrumento ocorridas durante o século XIX, relacionando-as com a escassez de repertório a solo para o mesmo.

O primeiro capítulo deste trabalho designa-se a elaborar uma breve contextualização das origens e evolução do fagote, culminando na criação do sistema Heckel. Em seguida, o capítulo intitulado "O repertório do Fagote no período romântico", faz um enquadramento de algumas das obras que marcaram o repertório a solo para o instrumento, até à segunda década do século XIX, bem como apresentando quais as razões que podem ter levado ao desinteresse dos compositores na escrita a solo para o instrumento, durante o período romântico. Por fim, nesta secção são, ainda, referidas duas obras que marcam o ressurgimento do fagote como solista no início do século XX. Finalmente, a última parte deste trabalho consiste na recolha de dados de investigação, através da realização de entrevistas a fagotistas experientes: professor Hugues Kestemann e professor Gavin Hill.

Através da realização deste projeto de investigação, foi possível concluir que, realmente, se verificou um desinteresse por parte dos compositores do período romântico na escrita a solo para o fagote, apesar do desenvolvimento do instrumento. Ademais, foi possível averiguar algumas das razões que podem ter estado na origem desta interrupção na composição para o instrumento, como a morosa adaptação dos fagotistas aos novos instrumentos, a permanência de algumas imperfeições no fagote, e as preferências dos compositores da época por outro tipo de sonoridades e obras, entre outras.

Palavras-chave

Fagote; Romântico; Heckel; Repertório; Solista; Evolução.

Abstract

This dissertation was conducted as part of the Master's in Artistic Interpretation, offered by the Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo. The subject addressed in this work is "The Bassoon in the Romantic Period: Instrument Transformations and Repercussions in the Repertoire," and it aims to compare the evolutions of the instrument that took place during the 19th century, relating them to the scarcity of solo repertoire for the bassoon.

The first chapter of this work is devoted to providing a brief contextualization of the origins and evolution of the bassoon, culminating in the creation of the Heckel system. Following this, the chapter titled "The Bassoon Repertoire in the Romantic Period" provides an overview of some of the works that defined the solo repertoire for the instrument up to the second decade of the 19th century. It also explores the reasons that may have led composers to lose interest in writing solo works for the bassoon during the Romantic period. Finally, this section highlights two works that marked the resurgence of the bassoon as a solo instrument at the beginning of the 20th century. The final part of this dissertation consists of gathering research data through interviews with experienced bassoonists: Professor Hugues Kestemann and Professor Gavin Hill.

Through this research project, it was possible to conclude that there was indeed a decline in composers' interest in writing solo works for the bassoon during the Romantic period, despite the instrument's development. Additionally, some of the reasons that may have contributed to this interruption in composition for the bassoon were identified, including the slow adaptation of bassoonists to the new instruments, the persistence of certain imperfections in the bassoon, and the composers' preference for other sounds and works, among other factors.

Keywords

Bassoon; Romantic; Heckel; Repertoire; Soloist; Evolution.

Índice

Contextualização do tema do trabalho..... **Erro! Marcador não definido.**

I. A criação do fagote moderno 3

i. Contextualização do instrumento: das origens até ao fagote clássico..... 3

ii. A criação do sistema Heckel..... 6

II. O repertório do Fagote no período romântico 11

i. Repertório solístico do instrumento até ao séc. XIX 11

ii. O desinteresse dos grandes compositores românticos pelo Fagote solista 15

iii. A contribuição dos fagotistas da época para colmatar a falta de repertório.....20

iv. Ressurgimento do fagote como solista no início do século XX 21

III. Metodologia.....25

i. Entrevistas 26

1. Introdução dos entrevistados.....26

2. Guião de Entrevista.....28

3. Análise das respostas às entrevistas 29

ii. Discussão dos resultados de investigação.....34

Conclusão.....37

Referências Bibliográficas.....38

Anexos 41

Transcrições das entrevistas.....41

ESMAE
ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

Introdução

No início do século XIX, surge uma grande procura, por parte dos fagotistas, no sentido de melhorar o seu instrumento, que oferecia problemas no que diz respeito à afinação e dedilhações, assim como para aumentar as possibilidades no registo agudo. Um destes interessados foi Carl Almenräder (1786-1843), um fagotista alemão de renome, que se dedicou a tentar corrigir estas lacunas com a orientação de Gottfried Weber, maestro com quem trabalhava, o qual possuía amplos conhecimentos teóricos e acústicos. “Em 1817, Almenräder experimentou na fábrica de Schott, em Mainz, e publicou as suas descobertas num tratado em 1820, descrevendo um fagote com quinze chaves” (Langwill, 1939, pp.15-16). Este foi apenas o princípio do desenvolvimento do fagote, “Johann Adam Heckel começou a trabalhar na fábrica Schott como jovem aprendiz em 1829, e em 1831 Almenräder e Johann Adam uniram conhecimentos, separando-se da Schott, para fundar a empresa de fagotes Heckel. Estes procederam a realizar várias alterações e melhorias no fagote com base no conhecimento acústico de Almenräder, eventualmente resultando no (…) fagote do ‘Sistema Heckel’ adotado por todos os fabricantes alemães. Os instrumentos produzidos na fábrica Heckel ainda são considerados por muitos como os melhores fagotes disponíveis hoje” (Burns, 2001, p. 55).

Todavia, a par desta revolução na conceção do instrumento, os grandes compositores do período romântico não se interessaram pelo instrumento enquanto solista, refletindo-se num escasso repertório para o fagote.

"Neste momento, estou a concentrar as minhas últimas reservas para dar aos instrumentos raramente considerados a oportunidade de serem ouvidos."

Estas foram as palavras escritas por Camille Saint-Sanes, numa carta dirigida ao seu amigo Jean Chantavoine, a 15 de abril de 1921, enquanto compunha, entre outras, a sonata para fagote com acompanhamento de piano op. 168. Conforme foi referido pelo compositor, a escassez de repertório de fagote no período romântico era uma realidade e algo que o compositor pretendia colmatar com a sua obra. Esta falta de repertório incitou vários fagotistas e professores de fagote a compor as suas próprias obras, não só para interpretarem nas suas apresentações, mas também para a formação dos seus alunos. Como é referido no artigo Music Written for Bassoon by Bassoonists: An Overview, “Waterhouse continua a sua descrição de repertório e uso do fagote, dizendo que existe uma categoria de concertos escritos como peças de exibição por intérpretes (geralmente para sua promoção pessoal), por exemplo,

Gebauer, Jacobi e Almenräder. De acordo com, a moda da época, muitas vezes estas assumiam a forma de pot-pourris e variações" (Burns, 2001, p.51).

Desta forma, o presente trabalho de investigação visa abordar a falta de repertório solístico para fagote da autoria de compositores de renome do período romântico, facto que é especialmente intrigante dadas as melhorias no instrumento que se realizaram nesta época, nomeadamente, a criação do sistema Heckel. Ademais, este assunto ganha uma outra relevância se for analisado o repertório escrito para o instrumento nos períodos anteriores (Barroco e Clássico), que integra inúmeras obras solísticas para fagote de compositores de renome como Vivaldi e Mozart, apesar das limitações do instrumento nessa altura. Aquando de uma investigação acerca deste tema, não pode, de forma alguma, ser descurado o papel que os fagotistas da época tiveram, não só na evolução do instrumento (tendo sido estes que procuraram soluções para as limitações de registo e afinação do fagote), mas também com as suas próprias composições originais, colmatando esta falha de repertório, num período em que os grandes compositores não exploraram o fagote a solo.

Esta investigação terá como seu principal objetivo debater a falta de repertório escrito para fagote, por parte dos grandes compositores do período romântico da história da música. Desta forma, primeiramente, será realizada uma contextualização do instrumento e do repertório a solo dedicado a este até então, com o intuito de relacionar com o que ocorrerá posteriormente, realçando, assim, a quebra de interesse na composição para o fagote que acontece durante o século XIX. De seguida, vão ser citadas as grandes mudanças que ocorrem no fagote na primeira metade do século XIX, que viriam a ser dominantes na forma como o instrumento é construído até aos dias de hoje. Juntamente com este tópico, o seguinte trabalho também tem como objetivo abordar os grandes nomes do fagote da época, referindo a sua influência nestas mudanças na conceção do instrumento, bem como no papel que tiveram na produção de novo repertório para o fagote. Ademais, no sentido de aprofundar esta questão serão realizadas entrevistas (método não documental de observação não participante, utilizando uma metodologia intensiva e qualitativa) a fagotistas experientes, não só a nível solístico, mas também académico, com o objetivo de obter mais informação baseada na sua experiência e opinião acerca do assunto abordado neste trabalho.

I. A criação do fagote moderno

i. Contextualização do instrumento: das origens até ao fagote clássico

Tal como acontece com vários instrumentos musicais, a origem do fagote é um pouco incerta, sendo este o resultado de uma evolução de instrumentos do passado. Muitos historiadores acreditam que as origens do fagote datam desde a Idade Média, como, por exemplo, Alvin C. White que, relativamente às origens do instrumento, declara que o antecessor mais imediato remonta ao século XIV, com a *bass shawm*[1] (também designada de *bombardon, brummer* ou *bass pomer*, consoante o país, ou região). Relativamente à sua estrutura, estes instrumentos eram constituídos por um único tubo reto, funcionavam através de uma palheta dupla e eram construídos em diversos tamanhos, alguns deles podiam, até, ultrapassar os 2,50 metros de comprimento[2].

Mais tarde, no início do século XVI, existem alguns registos que sugerem a invenção de um instrumento denominado "*Phagotum*", atribuído a Canon (Cônego) Afranio de Ferrara. Conforme é relatado por Langwill (1939), "é provável que o mecanismo que usava dois tubos paralelos conectados em forma de "U" para formar uma coluna contínua de som possa ser atribuída ao Cónego Afranio de Ferrara que, antes de 1521 experimentava com um instrumento chamado *Phagotum*, que incorporava dois tubos em forma de U."[3] Todavia, nem todos os investigadores consideram o *Phagotum* como um possível antecessor do fagote, realçando algumas diferenças estruturais entre os dois instrumentos. Por exemplo, Mettler (1960) explica que "em contraste com o fagote que tem um interior cónico e usa uma palheta dupla não metálica, o *Cornamuse* e o *Phagotum* de Afranio ambos tinham o interior cilíndrico e palhetas metálicas de batimento simples"[4]. Da mesma forma, Langwill (1939), esclarece que o *Phagotum* integrava foles, palhetas simples de metal e tubos em forma de "U" duplos, com

[1] *Bass shwam:* variante de um instrumento medieval, em português conhecido como charamela baixo.
[2] "*The early bassoon-like instruments were of considerable length, some of them nine feet or more in length and were straight. To the smaller end was attached a metal crook, onto which was fitted a broad double reed*" (Mettler, 1960, p. 2).
[3] "*It is probable that the device of using two parallel channels connected in U-shape to form a continuous sound column can be attributed to Canon Afranio of Ferrera who before 1521 was experimenting with an instrument termed "Phagotum" embodying two such U-tubes*" (Langwill, 1939, p.2)
[4] "*In contrast to the bassoon which has a conical bore and uses a nonmetallic double reed, the cornamuse and the Phagotum of Alfranio both have cylindrical bores and single-beating metal reeds*" (Mettler, 1960, p.5)

interior cilíndrico, ao contrário do fagote que é constituído por uma palheta dupla de cana, e consiste num único tubo contínuo em forma de "U" com interior cónico.[5]

Ademais, é relevante referir que esta associação ao fagote atual poderá derivar da proximidade do seu nome, embora esta associação possa ser, igualmente, ambígua, uma vez que existem várias denominações para o instrumento que são bastante distintas (por exemplo, no francês, *basson)* – "O nome *Phagotum* provavelmente veio da semelhança imaginada do instrumento dobrado a um molho de paus a e mesma palavra ainda perdura na Alemanha e Itália até aos dias de hoje (…) o nome *Bassoon* deriva diretamente do francês *bas son* ou som grave…"[6].

Em meados do séc. XVI, surge um instrumento que se assemelha bastante mais ao fagote moderno, assim como relata Mettler, no seu artigo "*An Analyses of the bassoon and Its Literature*", sendo este considerado o instrumento de transição do *Pommer* para o fagote – "O instrumento de transição entre o *Pommer* e o fagote moderno aparenta ser o *Curtal* ou *Dulcian*"[7]. Devido ao extenso tamanho do *Pommer*, os construtores necessitaram de encontrar soluções de forma a tornar o instrumento mais fácil de manusear, acabando por resolver essa questão ao "dobrar" o instrumento sobre si mesmo, de maneira semelhante à implementada por Afranio no seu *Phagotum*[8]. Embora essa técnica fosse já amplamente utilizada em instrumentos de metal, como observa Mettler (1960), na família das madeiras, esta característica permanece, até hoje, única.

Conforme referido, anteriormente, a *Dulcian*[9] já se assemelhava mais ao fagote, não apenas esteticamente, mas também na forma de construção: dois tubos paralelos unidos em forma de "U", com o interior cónico, cujo som era obtido através de uma palheta dupla[10]. Segundo Praetorius, no segundo volume do seu "*Syntagma musicum*" (1620), este instrumento já integrava algumas chaves, era construído em diversos tamanhos, e incluía um total de oito afinações. Mettler (1960) faz, também, referência à *Dulcian,* com as suas chaves

---

[5] "*The Phagotum had bellows, single reeds of metal and twin U-tubes with cylindrical bore. The bassoon, with its double reed of cane, consists of one continuous U-shaped tube with conical bore.*" (Langwill, 1939, p.2).

[6] *"The name Phagotum probably arose from the fancied resemblance of the folded instrument to a faggot, and the same word remains in use in Germany and Italy to this day"; "The name bassoon is derived directly from the French bas son, or 'low sound'…*" (Mettler, 1960, p.5).

[7] "*The transition-instrument between the Pommer and the modern Bassoon appears to be the Curtal or Dulcian…*" (Citação originalmente retirada de Forsyth, C. (1946) *Orchestration*. The Macmillan Company. p. 230. (Mettler, 1960, p.5)

[8] "*A natural later improvement was the doubling back of the instrument on itself, a feature still unique among the woodwinds*" (Mettler, 1960, p.2).

[9] *Dulcian:* instrumento musical renascentista antecessor do fagote, em português também conhecido como Baixão.

[10] "*It was very similar to the bassoon, had a conical u-shaped bore, a small crook and a double reed, but the instrument's body was made from a single piece of wood"* (Stone, 2008, p.6).

e diversas dimensões, esclarecendo que "por volta de 1550, Schnitzer de Nuremberga, um renomado fabricante de instrumentos, era o principal construtor de *curtals*. Estes instrumentos possuíam duas chaves e eram fabricados em vários tamanhos.[11] (Mettler, 1960, p.6).

Desde o final do séc. XVI, até meados do séc. XVII, este instrumento era usado, maioritariamente, na música sacra, muitas das vezes a reforçar as vozes graves. Todavia, durante esta altura, começa, também, a desempenhar um papel de maior destaque, abandonando a função de acompanhador para interpretar a parte de solista, com os primeiros trabalhos compostos para o instrumento, como, por exemplo, a primeira obra a solo para fagote e acompanhamento que há registo, *Canzoni, fantasie et correnti* (1638) de Fray Bartolomé de Selma y Salaverde (Langwill, 1939, p.6). Em seguida, surge a sua primeira participação em orquestra, em 1668, com a ópera "*Il pomo d'oro",* de Antonio Cesti – "(...) na sua grandiosa ópera *Il pomo d'oro* (1667/68), utilizou fagotes juntamente com dois *cornetti*, três trombones e um regal para sugerir os terrores do Hades" (Ibid, p.8)[12].

Apesar de ser bastante difícil apontar uma data específica, assume-se que é no século XVII que acontece a transição da *Dulcian* para o fagote. Conforme mencionado por Langwill (1939), "a partir de 1698, temos uma gravura de Christoff Weigel, de Nuremberga, que oferece uma evidência considerável do período de transição da *Dulcian* para o fagote"[13] (p. 6). Assim, este novo instrumento, o fagote barroco, passou a ter o seu corpo dividido em quatro partes, tal como os instrumentos que conhecemos hoje, e possuía apenas três chaves. Segundo Langwill, "é difícil estabelecer em que momento do século XVII ocorreu a transformação da *Dulcian* para o fagote. Na obra *Harmonie Universelle* de Mersenne (1636), a *Dulcian* com três chaves é designada como "Fagot ou Basson", embora ainda permaneça essencialmente uma *Dulcian*"[14] (Ibid, p. 5).

Progressivamente mais próximo do instrumento contemporâneo, o Fagote Barroco constituiu um avanço significativo em relação à *Dulcian*, no entanto, este apresentava, ainda, vários problemas, como a ausência de algumas notas da escala cromática, a qualidade de som insatisfatória e a complexidade de execução. Segundo informações publicadas acerca da história do fagote, "o novo instrumento de sopro carecia de dois tons importantes na escala, faltando-lhe, portanto, um verdadeiro cromatismo. (…) Ao longo do século XVIII, os

[11] *By the year 1550, Schnitzer of Nuremberg, a celebrated instrument maker, was the leading maker of curtals. These instruments had two keyes, and were made in various sizes*" (Mettler, 1960, p.6).
[12] "(…) *in his grand opera Il pomo d'oro (1667/68), used fagotti combined with two cornetti, three trombones and a regal to suggest the terrors of Hades*" (Langwill, 1939, p.8).
[13] "*From the year 1698 we have a woodcut by Christoff Weigel, of Nüremberg, giving remarkable evidence of the transition period from Dulzian to Bassoon*" (Langwill, 1939, p.6).
[14] "*It is difficult to say at what point in the seventeenth century the transformation from Dulzian to Bassoon took place. In Mersenne's Harmonie Universelle (1636), the three-keyed Dulzian is designated "Fagot ou Basson," but is still a Dulzian in essence*" (Ibid., p.5).

fabricantes de instrumentos experimentaram com o número, função e posicionamento das chaves, visando maximizar a qualidade sonora, tornar a dedilhação mais natural e facilitar a execução das notas agudas".[15]

Apesar do desenvolvimento das chaves ter sido um processo gradual, este ocorreu ao longo do século XVII, sendo que, no início do século XVIII, já aparecem registos de fagotes com um número maior de chaves. Sobre este assunto Langwill (1939) menciona que "um cartão de visita interessante, datado de cerca de 1705, é o de Coenraad Rykel (…) O fagote representado apresenta claramente quatro chaves. (…) A quarta chave (Sol#) remonta, certamente, a cerca de 1700, muito antes de 1751, data frequentemente citada apenas porque o modelo com quatro chaves é ilustrado na placa da "*Encyclopédie*" de d'Alembert, publicada em Paris a partir de 1751" (p. 7).[16]

Ao longo do século XVII e durante o período Clássico, observou-se um aumento progressivo no número de chaves do fagote, em resposta às complexas exigências da música composta nessa época, o que resultou numa substancial melhoria do instrumento. Conforme salientado por Langwill, "a adição da quinta e sexta chaves (fechadas) ocorreu quase simultaneamente (...) O fagote de seis chaves tornou-se o padrão à medida que o século se aproximava do seu término" (Ibid).[17]

ii. A criação do sistema Heckel

Apesar da constante, mas demorada, evolução do instrumento, no início do século XIX, o fagote permanecia aquém das potencialidades comparativamente aos outros instrumentos da família das madeiras, algo que se começava a traduzir numa dificuldade em acompanhar a escrita musical dos compositores da época.[18] Ademais, a par do aumento de dificuldade do repertório, começa a surgir a necessidade de aumentar o registo do

---

[15] "*However, the new woodwind instrument was missing two important tones in the scale, so it lacked true chromatism. (…) Throughout the 18th century, instrument makers experimented with the number, function and placement of keys to try to maximize sound quality, make fingering more natural and permit easier overblowing"* (retirado de History of the Bassoon | The Instrument Place. https://www.theinstrumentplace.com/history-of-the-bassoon)

[16] "*An interesting Adress Card of circa 1705 is that of Coenraad Rykel (…) The bassoon shown has clearly four keys. (…) The fourth key (G#) certainly dates from about 1700, and accordingly much earlier than 1751, the date frequently stated, merely because the four-keyed type is depicted in this plate in Detroit and d'Alembert's Encyclopédie which appeared in Paris from 1751 onwards"* (Langwill, 1939, p.7).

[17] "*The addition of the fifth and sixth (closed) keys was almost simultaneous* (...) *The six-keyed bassoon was standard towards the close of the century"* (Ibid).

[18] *"…as the bassoon began to have obvious difficulties coping with the growing demands made with respect to sound quality and technique in orchestra and solo literature*" (citação retirada de *Bassoon | VSL - Academy*. (2022). https://www.vsl.info/en/academy/woodwinds/bassoon)

instrumento. Conforme é mencionado por Langwill (1939), "no início do século XIX, sentiu-se a necessidade de expandir o registo agudo do fagote. O limite superior no Sol, observado por Mozart, assim como por Haydn e Beethoven nas suas primeiras obras, foi primeiramente expandido para Lá com a adição de uma "chave de oitava" acionada pelo polegar esquerdo".[19] Através desta inovação no fagote, o seu papel enquanto instrumento solista na orquestra estabeleceu-se num registo que permitia muito mais do que apenas o reforço das notas de acompanhamento, algo que é, também, relatado por Langwill: "a verdadeira posição do fagote como um instrumento tenor foi então reconhecida, e ele não foi mais relegado a dobrar o baixo".[20]

Impulsionado por diversas razões, o século XIX assinala o que pode ser denominada como a grande revolução na construção do fagote. Segundo Langwill (1939),"nesse período, os modelos alemão e francês começaram a evoluir, e cada um adquiriu peculiaridades na construção, mecanismo de chaves (…) o que afetou radicalmente a qualidade do som".[21] Nesta época, surgem, então, dois instrumentos com características diferentes, no que concerne o som, construção, dedilhações, entre outros aspetos: o fagote alemão e o francês, sendo que, neste trabalho, será aprofundado o primeiro, visto que é o instrumento mais usado, atualmente, em todo o mundo

Aquando desta revolução no instrumento, é impreterível mencionar um dos nomes que mais se envolveu na melhoria do fagote, Carl Almenräder (1786-1843). Almenräder, nascido em Estugarda, na Alemanha, foi um famoso fagotista da época, com uma enorme carreira como instrumentista, compositor, professor e inventor. Segundo Áurea Dominguez (2020), os primeiros avanços para esta transformação surgem, então, dos instrumentistas e intérpretes do instrumento, algo que é compreensível, visto que estes seriam os que lidavam com as imperfeições e lacunas regularmente. Segundo Dominguez, esta mudança ocorreu não apenas com o fagote, mas com todos os instrumentos de sopro, uma vez que os instrumentistas estavam cientes da imperfeição dos seus instrumentos e decidiram enveredar por uma atitude mais proativa e inovadora, fazendo ajustes e alterações no sentido de os melhorar. [22]

---

[19] "*In the early years of the nineteenth century there was felt the need for extending the upper register of the bassoon. The upper limit of G', observed by Mozart, and by Haydn and Beethoven in their early work, was first extended to A' by the addition on a "wing-key" operated by the left thumb*" (Langwill, 1939, p.15).

[20] "*The bassoon's true position as a tenor instrument was now realised and it was no longer relegated to doubling the bass*" (Ibid, p.15)

[21] *"At this period the German and the French types began to evolve, and each was to acquire peculiarities of construction, key mechanism and bore, which radically affected the tone-quality"* (Ibid, p.15).

[22] *"Woodwind musicians developed an attitude that drives them to imagine ways to improve or readjust their instruments, on a small scale, becoming a sort of amateur instrument maker. The origin for this*

No que diz respeito aos avanços rumo ao sistema alemão moderno, estes são promovidos pelo intérprete, Almenräder, fagotista que se destacou como intérprete nas orquestras de Colónia, Mainz e Frankfurt, para além da sua atividade como professor e autor do método para fagote "*Die Kunst des Fagottblasens*". [23] Em 1817, no lugar de primeiro fagotista da Orquestra do teatro de Mainz, conhece Gottfried Weber (1779-1839), um importante teórico musical e compositor alemão, conhecido pelas suas contribuições ao entendimento da harmonia, teoria musical e acústica. Deste modo, é no intuito de melhorar as capacidades do seu instrumento, que Almenräder, solicita a ajuda de Weber para solucionar as limitações do fagote. Assim, é precisamente nesse ano, que o fagotista inicia as experiências para as novas alterações ao instrumento, na fábrica de *B. Schott Söhne,*[24] em Mainz, registando-as, posteriormente, numa publicação datada de 1820, o tratado *Abhandlung über die Verbesserung des Fagotts,* no qual estão descritas todas as descobertas e aprimoramentos. Todavia, a data de publicação deste tratado não é consensual entre investigadores, sendo que existem fontes que relatam 1822, ou mesmo 1824, como tendo sido o ano da sua publicação. Neste manuscrito é, então, apresentada uma nova versão do instrumento, integrando um conjunto de chaves bastante mais evoluído que o dos fagotes da época. Como é exposto por Langwill (1939), "em 1817, Almenräder fez experiências na fábrica de Schott em Mainz e publicou as suas descobertas num tratado em 1820, descrevendo um fagote de quinze chaves".[25] De acordo com o artigo de Áurea Dominguez (2020), Almenräder é especialmente crítico em relação à afinação e à diferença de timbre em algumas notas, expondo todas estas debilitações e a necessidade de as colmatar (especialmente, estando este ciente da complexidade da música do século XIX) no seu tratado.[26] Desta forma, este apresenta, na publicação, o seu novo e melhorado fagote, que integra quinze chaves, algo que cativou o interesse dos fagotistas por toda a Europa, ganhando o reconhecimento

---

attitude, […] comes from the fact that bassoonists take for granted that their instrument is imperfect" (Ibid, pag.165)

[23] *[…] the process driving this change starts under the pressure from performers. Therefore, the first steps towards the modern German system come from a performer, not just an instrument maker: Carl Almenräder, bassoonist in Mainz. In this city he discovers the theories of Gottfried Weber, an acoustics author of several essays and books on theory and wind instrument acoustics. […] his [Almenräder] career as a performer in Cologne, Mainz, and Frankfurt (Main) orchestras, teacher and author of the Bassoon tutor Die Kunst des Fagottblasens"* (Dominguez, 2020, p.161).

[24] *B. Schott Söhne:* Editora e fábrica de instrumentos alemã, sedeada em Mainz. Fundada por Bernhard Schott e continuada pelos filhos.

[25] "*In 1817 Almenraeder experimented in Schott's factory at Mainz and published his findings in a treatise in 1820, describing a fifteen-keyed bassoon*" (Langwill, 1939, pp.15-16).

[26] *"in 1824 Almenräder presents his new fifteen-key bassoon in the Abhandlung über die Verbesserung des Fagotts. […] Almenräder is especially critical with tuning and also with the difference of tone colour in some notes. […] As a performer, he is aware of the difficulties of the so-called modern music and he raises the need to improve the instrument: citação de Almenrader"* (Dominguez, 2020, pag.161)

internacional, inclusivamente, na França, com o artigo de François-Joseph Fétis (1828), no qual este menciona o seu importante trabalho para o desenvolvimento do instrumento.[27]

Posteriormente, Carl Almenräder trava conhecimento com o jovem aprendiz da fábrica Schott, Johann Adam Heckel (1812-1877), sendo este o começo de uma parceria que transformaria completamente o fabrico dos fagotes, como é referido por Dominguez (2020) – "Em 1829, o jovem Johann Adam Heckel, de dezassete anos, chega a Mainz para ser aprendiz na oficina de Schott. Lá, ele conhece Almenräder e, em 1831, eles iniciam uma parceria, fundando alguns anos depois a famosa fábrica *Heckel*. […] Os principais fabricantes alemães incorporaram as inovações de Almenräder nos seus modelos, estabelecendo assim o sistema alemão, que gradualmente começou a ganhar espaço e substituir o sistema francês".[28]

Esta evolução frenética na construção do instrumento é impulsionada pela exigência dos compositores nas suas novas obras, requerendo uma maior capacidade sonora, uniformidade e afinação em todo o registo do instrumento[29] – "os compositores desafiam os instrumentistas de sopro com um uso mais amplo de tonalidades e passagens cromáticas. Essa é uma das razões para o surgimento de novas chaves, uma vez que elas facilitam uma melhor afinação em notas que eram raramente utilizadas antes".[30] Desta forma, em conformidade com o que é referido por Sebastian Werr, estas exigências seriam o ponto de partida para determinar qual o foco das inovações elaboradas por Almenräder e Heckel – "A principal tarefa que Almenräder e Johann Adam Heckel enfrentaram foi alcançar um volume uniforme... e a pureza das notas, o que foi conseguido através da modificação do calibre e do mecanismo de chaves".[31]

---

[27] *"Almenräder's Abhandlung and its bassoon improvements soon gained international recognition becoming a work often quoted in different sources in different countries in subsequent years. Even François-Joseph Fétis helps advertise Almenräder's innovations in France, writing an article in 1828 in an important musical journal"* (Dominguez, 2020, pag.162)

[28] "*In 1829 the seventeen-year-old Johann Adam Heckel arrives at Mainz to be an apprentice in Schott's workshop. There he meets Almenräder and in 1831 they start a partnership, founding some years later the well-known Heckel factory. […] Principal German makers introduced Almenräder's innovations into their models, thereby establishing the German system, which gradually ended up gaining ground and replacing the French system*" (Ibid, p.162).

[29] "*The path taken by the orchestra in the early nineteenth century with a repertoire that brought in new colours and effects, generated a need to improve or adapt the instruments in order to achieve new goals, such as tuning stability or a larger dynamic variety"* (Ibid, p.153)

[30] "*Composers challenge wind players with a broader use of tonalities and chromatic passages. This is one of the reasons for the appearance of new keys, as they facilitate a better tuning in notes that were rarely used before*" (Ibid, p.167).

[31] "*The main task Almenräder and Johann Adam Heckel encountered was to attain "a uniform volume . . . and pureness of notes", which were achieved by modifying the bore and the key mechanism"* (citação do artigo de Sebastian Werr em Celebrating double reeds: a festschrift for William Waterhouse and Philip Bate).

A influência de Carl Almenräder e J. A. Heckel foi de tal maneira significativa, que os fagotes da fábrica Heckel continuam, ainda, a ser os mais apreciados pela maioria dos fagotistas da atualidade. Conforme relata Benade (1994), "após a morte de Almenräder em 1843, Heckel e os seus descendentes continuaram a fabricar e aprimorar um instrumento que desde então passou a ser conhecido como o fagote Heckel (ou fagote alemão). Este *design*, que foi gradualmente adotado por outros fabricantes por todo o mundo, consolidou-se de maneira constante como dominante em todo o mundo não francófono."[32]

Paralelamente, na França, o fagotista Eugène Jancourt (1815-1901), também sentiu a necessidade de melhorar as capacidades do seu instrumento. Contudo, este não se dedicou à experimentação pelas próprias mãos, como Almenräder e Heckel, ao invés, Jancourt foi partilhando com os *luthiers* os elementos que pretendia melhorar, de modo que estes fizessem as devidas alterações no seu instrumento, criando aquele que seria considerado o "fagote francês". Conforme refere Benade (1994), o fagotista e professor de fagote no Conservatório de Paris foi quem orientou todo esse processo - "Claramente, Jancourt era um músico que esperava melhorar o seu instrumento fazendo as perguntas certas aos seus artesãos escolhidos, em vez de tentar criar instrumentos inovadores por conta própria. Poderá ser essa a razão pela qual o fagote francês (ou Buffet) de hoje tem uma aparência um pouco mais arcaica do que qualquer um dos outros instrumentos de sopro".[33]

[32] "*After Almenraeder's death in 1843, Heckel and his descendants continued to manufacture and refine an instrument that has since come to be known as the Heckel (or German) bassoon. This design, which was gradually taken over by other makers worldwide, moved steadily into a position of dominance throughout the non-French- speaking world"* (Benade, 1994, pp.92-93).

[33] *"The bassoon in France took a somewhat similar evolutionary path. Eugene Jancourt (1815-1901), professor of bassoon at the Paris Conservatoire, was the guiding light of this development. […] Clearly, Jancourt was a player who hoped to improve his instrument by asking the right questions of his chosen craftsmen, rather than attempting to devise innovative instruments of his own. It may be for this reason that the French (or Buffet) bassoon of today has a somewhat more archaic appearance than do any of the other woodwinds"* (Benade, 1994, p. 93).

II. O repertório do Fagote no período romântico

O repertório a solo para fagote tem as suas origens no século XVII, quando surgiram as primeiras composições escritas especificamente para o instrumento. A obra mais antiga registada é uma série de variações para fagote solo com baixo contínuo (*Canzoni, fantasie et correnti*), publicada em 1638 em Veneza, por Fray Bartolomé de Selma y Salaverde. Estas variações, que exigem um elevado nível técnico, sugerem que o desenvolvimento do fagote já estava em progresso em Itália, naquela época[34] (Langwill, 1939, p.6). Desde então, o repertório para o instrumento foi gradualmente expandido, com importantes contribuições ao longo do período barroco e clássico. No século XVIII, compositores como Antonio Vivaldi ajudaram a consolidar o papel do fagote como instrumento solista, mas foi no período clássico, com os concertos de Mozart, Hummel e Weber que o instrumento atingiu um novo patamar de expressão e relevância, consolidando o seu papel enquanto solista na música erudita.

Deste modo, este capítulo explorará o desenvolvimento do repertório a solo para fagote até o século XX, com ênfase nas contribuições de compositores cujas obras não apenas ampliaram o repertório, mas também reafirmaram o potencial técnico e expressivo do instrumento. Assim, o primeiro subcapítulo servirá de contextualização para aquele que é um dos temas principais deste trabalho, a falta de repertório solístico para o instrumento no período romântico, elencando as composições a solo mais importantes para o fagote até ao século XIX. Em seguida, será abordada a falta de repertório que é notada no período romântico, assim como o papel que os fagotistas da época tiveram para colmatar esta falha. Finalmente, na última secção deste capítulo será abordado o ressurgimento do instrumento enquanto solista com as obras de compositores renomados, como Elgar e Saint-Saëns, já no século XX, demonstrando o novo potencial do instrumento desenvolvido.

i. Repertório solístico do instrumento até ao séc. XIX

Embora, historicamente, o fagote não tenha sido considerado um instrumento solista de destaque, durante os períodos barroco e clássico existem diversos exemplos de obras notáveis escritas por compositores renomados. No contexto do período barroco, destaca-se

[34] "*The earliest occurrence I have found of this note is in an exercise published at Venice in 1638 in the form of variations for Fagotto solo with Basso continuo, by a monk Fray Bartolomé de Selma y Salaverde. The variations demand a very high degree of technique and evidence that the development of the bassoon at this time may have been taking place in Italy*." (Langwill, 1939, p.6)

Antonio Vivaldi (1678-1741), compositor, violinista e sacerdote italiano nascido em Veneza, como uma figura proeminente na composição para fagote. Ainda que Vivaldi seja amplamente reconhecido pela sua vasta produção de concertos para violino, é interessante assinalar que o segundo instrumento ao qual dedicou um número significativo de concertos solistas foi o fagote. Vivaldi compôs um total de 39 concertos para fagote, dos quais dois estão incompletos, entre aproximadamente 1728 e 1737. Este fato é ainda mais fascinante considerando que o fagote nunca havia sido utilizado como instrumento solista em Veneza.

Como observado numa análise feita ao compositor, "é surpreendente que Vivaldi tenha composto um número tão grande de concertos para fagote, uma vez que, até 1650, este instrumento (ou melhor, o ancestral, a dulciana) tinha entrado num longo período de declínio. Além disso, o instrumento nunca tinha sido utilizado em Veneza como um instrumento solista" (VIVALDI – Chiaroscuro | Early-Music.com, 2020). Esta afirmação sublinha não apenas a originalidade da abordagem de Vivaldi, mas também a relevância da sua contribuição para a história do fagote na música clássica.

Se, no período barroco, Vivaldi contribuiu de maneira inovadora para o repertório do fagote, mais tarde, Mozart, no período clássico, com seu Concerto para Fagote em Si bemol Maior (K. 191), solidificou a importância do instrumento no contexto musical do século XVIII. Esta obra é considerada uma das mais importantes do repertório do instrumento, não só por ter sido composta por um dos mais influentes compositores da música erudita, mas pela sua capacidade de evidenciar as potencialidades técnicas e expressivas do fagote. Assim, a mesma contribuiu para uma nova apreciação do instrumento que transcendia as limitações frequentemente atribuídas a este, demonstrando uma profunda compreensão do funcionamento do fagote e do seu potencial (Kennedy, 2021).

Apesar de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) ter vivido apenas trinta e cinco anos, a sua vida foi inteiramente dedicada à música e composição, estreando-se publicamente com apenas cinco anos, na Universidade de Salzburg, Áustria (sua terra natal). Paralelamente, a criança prodígio também se dedicou à composição de inúmeras obras, e o concerto para fagote, obra que terminou com dezoito anos (junho de 1774), foi a sua primeira composição a solo para um instrumento de sopro, facto que é explicado por Kennedy (2021), quando refere que Mozart escreveu maioritariamente para piano e instrumentos de corda durante a fase inicial da sua carreira, expandindo para outros instrumentos quando atingiu a maioridade, ou idade adulta (Kennedy, 2021, p. 2).

Este concerto para fagote, que foi pensado para o instrumento do século XVIII, cujas debilitações relativas à afinação, uniformidade do timbre e registo já foram referidas, revela as potencialidades do fagote, abstraindo o público das críticas que eram feitas ao instrumento

da época (Kopp, 2012, p. 105). Aliás, Martha Kingdon Ward (Kopp, 2012) enfatiza a beleza e versatilidade do fagote, bem como a sua capacidade de transmitir os diferentes caráteres e emoções - "Ouvimos o fagote em todas as suas nuances, e somos levados ao riso e às lágrimas quase impercetivelmente... O andante é uma das peças mais comoventes de Mozart, dotada de um pathos e uma beleza profundamente tocantes... O fagote, com sua qualidade de humanidade universal, é capaz de expressar em som puro todas as emoções que nós expressamos de forma rudimentar com palavras" (Ibid).

A valorização do fagote como instrumento solista manteve-se durante a transição do período clássico para o início do século XIX, com Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) emergindo como uma figura de destaque após a significativa contribuição de Mozart. Hummel destacou-se em várias áreas musicais, sendo reconhecido como pianista, professor, compositor e maestro. Entre as suas composições mais relevantes, encontra-se o Concerto para Fagote, considerado uma das principais obras para este instrumento.

Desde cedo, Hummel ganhou notoriedade como talentoso músico, tendo estudado com Mozart em Viena, entre 1785 e 1788. Ao longo da sua carreira, manteve-se ativo no cenário musical, interagindo com compositores de renome e assumindo posições prestigiadas, como a de maestro ou, como *Kappelmeister*, conforme destaca Laurie Shulman nas suas notas de programa, "ele também recebeu algumas lições de órgão com Haydn após o retorno deste a Londres. Quando Haydn se aposentou em 1804, Hummel sucedeu-lhe como Kapellmeister do Príncipe Nikolaus Esterházy II".[35]

Embora a data exata da composição do Concerto para Fagote e Orquestra, em Fá Maior, seja incerta, acredita-se que a sua estreia tenha ocorrido por volta de 1805. Conforme informações de notas de programa, a obra foi dedicada a um virtuoso fagotista vienense, Signor Griesbacher, e apresenta elementos estilísticos que lembram os concertos de Mozart e Haydn, influência esta que é facilmente justificada por ter sido aluno de ambos.[36] Desta forma, o Concerto para Fagote de Hummel não só expande o repertório para este instrumento, como também marca a continuidade da sua evolução no contexto da música erudita, reafirmando o seu valor enquanto instrumento solista.

Seguidamente, apenas seis anos mais tarde e, curiosamente, na mesma tonalidade, aparece um novo concerto composto para o instrumento da autoria de Carl Maria von Weber (1786-1826). O Concerto para Fagote em Fá Maior, Op. 75, constitui uma das obras mais relevantes do repertório para fagote, destacando-se pelo seu caráter virtuoso e expressivo.

[35] Schulman, L. (2017). Program Notes. *Wichita Symphony Orchestra 2017-2018 Season Classical Series I.*

[36] (Ibid)

Desta forma, esta obra firmou-se como um clássico no repertório para fagote, ficando apenas atrás do concerto de Mozart em termos de popularidade.[37]

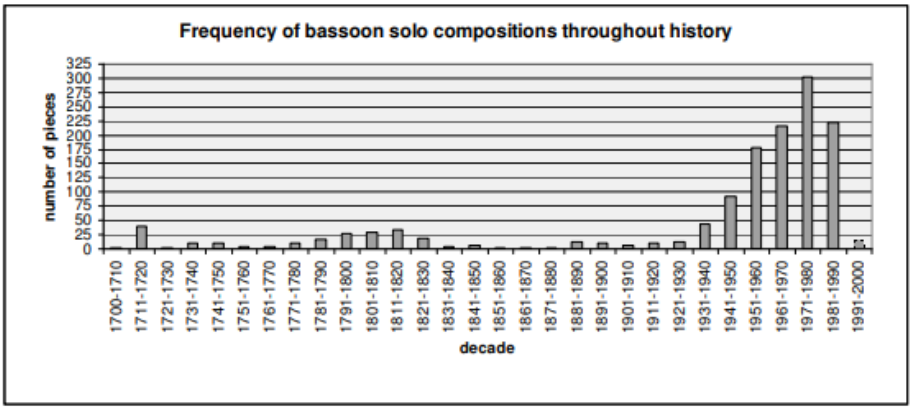
Weber foi um compositor, maestro, pianista, guitarrista e crítico alemão, reconhecido como um dos primeiros compositores significativos da escola romântica. Para além disso, foi amplamente admirado pela sua direção, enquanto maestro, marcada por um entusiasmo contagiante durante as atuações, assim como pelas suas óperas, nomeadamente *Der Freischütz*, que influenciaram profundamente o desenvolvimento da *Romantische Oper* (ópera romântica) na Alemanha, sendo considerada a primeira ópera "nacionalista" alemã.[38] Durante uma visita de Weber a Munique, em 1811, este é convidado a realizar um concerto na corte do Rei Maximiliano da Baviera, ocasião para a qual compôs um concerto para o virtuoso clarinetista da orquestra Heinrich Bärmann. O êxito dessa obra foi tão significativo que diversos outros membros da orquestra solicitaram ao compositor que escrevesse concertos para os seus próprios instrumentos. Entre esses músicos encontrava-se Georg Friedrich Brandt, fagotista da orquestra.[39] Deste modo, o Concerto para Fagote é composto nesse mesmo ano, em 1811, e, posteriormente, revisto, em 1822. A sua maestria e destreza para a composição é demonstrada pelo facto de ter concluído a obra em apenas quatro dias, sendo que a primeira apresentação da mesma decorreu a 28 de dezembro do mesmo ano. Aquando da revisão da obra, o compositor estabelece um acordo com Schlesinger, um editor musical, para a publicação de algumas das suas obras mais antigas, incluindo o Concerto para Fagote. Embora não tenham sido realizadas alterações substanciais, houve uma expansão em determinadas seções orquestrais (Burns, 2020).

Nesta composição são facilmente reconhecíveis as capacidades de Weber como compositor de ópera, explorando a vasta gama de expressões que o fagote conseguia transmitir. Por exemplo, o primeiro andamento, com um caráter marcial, por vezes sugere uma transição para uma ária operática, com o fagote alternando entre o registo grave e agudo. Em seguida, o segundo andamento relembra uma ária operática, apresentando uma melodia encantadora em estilo de cantilena para o solista, terminando com uma breve *cadenza*. Por fim, o final em forma de Rondo, evidencia as capacidades técnicas do solista, com rápidas mudanças de registo, variações de caráter e exigentes passagens em staccato, terminando numa conclusão vibrante.[40]

[37] (*Weber – Bassoon Concerto in F Op. 75 – Maroondah Symphony Orchestra*, 2015)
[38] (*WEBER | Bassoon Concerto | HK Phil*, 2024)
[39] (Idib)
[40] (*Weber – Bassoon Concerto in F Op. 75 – Maroondah Symphony Orchestra*, 2015)

ii. O desinteresse dos grandes compositores românticos pelo Fagote solista

Face ao considerável aprimoramento técnico do fagote ao longo do período romântico, seria natural presumir que os compositores da época teriam explorado esse desenvolvimento do instrumento para expandir o repertório e aumentar o nível de exigência técnica das obras. No entanto, o que se verificou foi o oposto: observa-se, nesse período, uma diminuição significativa na quantidade de composições dedicadas ao fagote como instrumento solista, especialmente, quando comparado a outros momentos da história da música, como foi demonstrado no subcapítulo anterior.



This graph is based on a survey conducted by the Author using *Bassoon Bibliography* by Bodo Koenigsbeck (Monteux, France: Musica Rara, 1994) as the source.

Conforme está ilustrado no gráfico acima, retirado da dissertação de Mestrado *The Evolution of the Bassoon and Its Impact upon Solo Repertoire and Performance* de Emily Clare Stone, observa-se que, entre 1831 e 1931, a escrita para fagote solista foi notavelmente escassa. Embora não exista uma explicação definitiva para este fenómeno, é possível identificar várias razões que podem ter contribuído para o desinteresse dos compositores pelo instrumento durante este período.

Conforme apresentado anteriormente, o fagote passou, nesse intervalo de tempo, por um processo de evolução constante e mais radical em comparação com os séculos anteriores. Essa rápida transformação pode ter gerado hesitação entre os fagotistas da época, que, diante da constante introdução de novos modelos, relutavam em investir tempo significativo no aperfeiçoamento técnico de um instrumento que poderia tornar-se obsoleto em pouco tempo. Esta insegurança era fundamentada na possibilidade de que, num futuro próximo,

surgissem modelos mais avançados, o que invalidaria o esforço dedicado ao domínio do modelo anterior.

Consequentemente, os compositores podem ter demorado mais tempo a reconhecer as capacidades aprimoradas do instrumento, levando a que muitos destes prolongassem a sua perceção do fagote como um instrumento limitado pelas características dos modelos do período clássico. Como é mencionado por Áurea Dominguez, "isso ocorreu porque as mudanças no instrumento aconteceram de forma rápida e desordenada ao longo do século. Consequentemente, os fagotistas deste período enfrentaram a difícil tarefa de aprender mais de um modelo de instrumento ao longo de suas vidas [...] Os músicos tinham de se adaptar a esse ritmo frenético, sem a certeza de que o modelo mais recente seria a versão definitiva do fagote" (Dominguez, 2020, p.165). A autora questiona, ainda, por que razão os fagotistas do século XIX deveriam aceitar modificações tão profundas no seu instrumento, considerando que, em certos casos, os novos modelos requeriam tantas mudanças nas dedilhações que o processo de aprendizagem se assemelhava ao de um instrumento completamente novo.

Estas dificuldades na transição para o novo instrumento não são escondidas, nem aquando da promoção do modelo mais desenvolvido, como é possível verificar no artigo publicado na *Revue et gazette musicale de Paris*, por François-Joseph Fétis, no qual este tenta convencer os fagotistas da época a usarem o novo instrumento de Almenräder garantindo que "as complicações na forma de tocar poderiam, a princípio, intimidar os executantes, acostumados ao antigo fagote por anos de prática, mas um trabalho de seis meses familiarizá-los-iam com as inovações do Sr. Almenräder, e, uma vez superadas as primeiras dificuldades, eles sentiriam tantos benefícios que descartariam os seus instrumentos imperfeitos para adotar o que aqui se apresenta." [41]

Adicionalmente, a hipótese de que os fagotistas demoravam a adotar os novos modelos do instrumento pode também estar relacionada com o elevado custo destes, uma vez que um instrumento novo, que incorpora mais componentes, como no caso das chaves adicionais, tende a ser mais caro. O desenvolvimento constante de novas técnicas de fabricação exigia um investimento significativo por parte dos fabricantes, que, por sua vez, refletiam esses custos no preço final do produto. Como Werr (2009) afirma, "parece que havia mais de um motivo para a resistência em abandonar os fagotes tradicionais. A produção desses novos instrumentos exigia um maior esforço, resultando num custo elevado" (p. 170).

[41] "*The complications in the way of playing could at first intimidate executants, accustomed to old bassoon by years of practice, but a work of six months will familiarize them with Mr. Almenräder's innovations, and once they have defeated the first difficulties, they will feel the benefits so much that they will discard their bad instruments, in order to adopt the one presented here*" (citação do artigo de François-Joseph Fétis, retirado do artigo Dominguez, 2020, p. 165).

Além disso, alguns argumentam que o problema não está na aceitação dos fagotistas, mas sim nas limitações técnicas dos próprios instrumentos, que, apesar dos avanços, ainda apresentavam diversos problemas. Esta é a opinião partilhada, na época, pelo fagotista Berr, no seu *Mèthode complète de basson* (1836), quando menciona a fraca qualidade de som, a dificuldade na execução e o persistente problema da afinação: "neste momento, na sua construção, o fagote é, ainda, um instrumento imperfeito. Muitas das suas notas não têm brilho e apresentam uma má qualidade sonora. De um modo geral, não possui boa afinação, e a complexidade das suas dedilhações dificulta a execução de muitos trechos comuns na música moderna."[42]

Do mesmo modo, Hector Berlioz, no seu *Treatise on Instrumentation*, publicado em 1844, tece críticas severas ao fagote, destacando a sua limitação em termos de volume sonoro e qualidade tímbrica, entre outros aspetos, o que fornece uma perspetiva clara sobre a perceção do instrumento relativamente aos padrões da época. Neste tratado, Berlioz afirma o seguinte: "O seu timbre não é muito forte e, por ser desprovido de brilho ou nobreza, tende a um caráter grotesco. Isto deve ser sempre considerado quando o instrumento é utilizado em destaque. (…) O caráter dos seus sons agudos possui algo de doloroso e sofredor, eu diria até, algo miserável…"[43] (Berlioz, 1948, p. 190). Igualmente, Sebastian Werr (2009) também menciona os problemas identificados por Berlioz, acrescentando que o instrumento ainda não estava adequadamente adaptado para permitir uma execução eficiente em todas as tonalidades – "Considerava-se um grande problema que, além de apresentar má afinação em contextos orquestrais, o fagote não pudesse ser utilizado com a mesma eficácia em todas as tonalidades. Ademais, o som carecia de volume."[44]

Diversos autores sustentam que existem outras razões para a perceção limitada das inovações nos instrumentos da época por parte dos compositores. Estes autores atribuem a responsabilidade aos instrumentistas, alegando que a falta de exigência no seu desempenho impede a exploração plena do potencial dos novos instrumentos que estavam a ser introduzidos. Esta teoria é apoiada pelo facto de ser uma prática comum, na época, os instrumentistas não se especializarem num único instrumento, executando vários

---

[42] "*At the present moment in its construction, the bassoon is still an imperfect instrument. Many of its notes are dull and with a bad quality of sound. Generally it has no good intonation, and the complexity of its fingering runs against the performance of many traits that are common in modern music*" (citação de Berr, retirada do artigo Dominguez, 2020, p.159).

[43] "*Its tone is not very strong and, being devoid of brilliance or nobility, has a tendency toward the grotesque. This should always be kept in mind when the instrument is used prominently. (…) The character of its high tones has something painful and suffering about it, I might even say, something miserable (…)*" (Berlioz, 1948, p.190).

[44] "*It was considered a major problem that, besides having poor intonation in orchestral settings, the bassoon could not be used equally well in all keys. In addition to this the sound lacked volume*" (Werr, 2009, p.170).

simultaneamente, o que, frequentemente, resultava numa menor valorização do fagote, em relação aos outros instrumentos de sopro. Conforme Almenräder menciona, o nível técnico da execução do fagote não alcançou o seu auge, apesar da disponibilidade de um instrumento mais desenvolvido e aperfeiçoado, sendo os fagotistas da época os principais responsáveis, demonstrando uma falta de dedicação para com o instrumento. (Dominguez, 2020, p. 163).

Outros exemplos desta natureza, como Krastner dizia, responsabilizam as críticas feitas ao instrumento a fagotistas cujas competências musicais eram consideradas insatisfatórias e que utilizavam o instrumento de maneira inadequada, comparando-os, por exemplo, com a performance de um jovem fagotista de Estugarda, Wenzel Neukirchner, cuja destreza e excelência fazem jus à qualidade do novo e desenvolvido fagote.[45] Todavia, é precisamente no século XIX que se dá um ponto de viragem no que concerne à aprendizagem e profissionalização na área da música, com a afirmação dos conservatórios como instituições reconhecidas para o ensino musical. Neste contexto, os intérpretes começaram a dedicar-se à especialização num único instrumento, ambicionando atingir um nível técnico que os distinguisse dos numerosos amadores provenientes da crescente burguesia, sendo, também, um dos motivos para a produção de instrumentos mais desenvolvidos e aperfeiçoados, como foi o caso do fagote (Domingues, 2020, pp. 164-165).

Retomando a questão da adaptação dos fagotistas aos novos instrumentos, é importante referir que a grande maioria expressava preocupações em relação à complexidade das novas dedilhações. O ponto principal destas lamentações dizia respeito ao tempo que era necessário para dominá-las, assim como a incerteza destes para com a verdadeira eficácia destas mudanças na melhoria da sua execução. De acordo com Dominguez (2020), vários instrumentistas de sopros da época manifestavam o seu descontentamento para com as novas dedilhações, que dificultavam a execução de passagens rápidas, diminuindo a sua agilidade e destreza na execução[46].

Atualmente, o fagote continua a ser um instrumento em constante transformação, oferecendo uma variedade de dedilhações que permitem ao músico alcançar a mesma nota de maneiras distintas. Essa flexibilidade proporciona aos fagotistas opções que, muitas vezes, facilitam a execução de passagens. Segundo Dominguez (2020), esta versatilidade na execução já era reconhecida na época – "o principal desafio enfrentado por muitos fagotistas

---

[45] "*Krastner defends the novelty and touching sound of the bassoon in general, blaming some inferior performers for bad sonority. As an example of good bassoon playing, he mentions Wenzel Neukirchner, a young bassoonist from Stuttgart*" (Dominguez, 2020, p. 164).

[46] *"Some of the problems that woodwind players faced with their new instruments were leaking pads, and other related adjustment problems. Moreover, the new fingerings needed to play the instruments reduce agility in fast passages"* (Ibid, 168).

consistia em saber como se adaptar às novas dedilhações introduzidas pelos instrumentos mais recentes. Contudo, é importante relembrar que estas novas dedilhações, para as novas tonalidades, não substituíram as antigas, que eram, geralmente, mais confortáveis nas passagens rápidas. Em vez disso, ambas coexistiram, expandindo as possibilidades para o intérprete, que poderia escolher entre as novas ou antigas dedilhações de acordo com a situação".[47]

Por exemplo, o fagotista da época Frédéric Berr (1794–1838), no seu método para fagote, encoraja os fagotistas a aproveitarem as diversas opções de dedilhação disponíveis, demonstrando exemplos específicos e sublinhando que as novas dedilhações, que proporcionavam um som mais rico e afinado, deveriam ser utilizadas apenas em passagens mais confortáveis, como em andamentos lentos, ao contrário das dedilhações antigas, que deveriam ser empregues nas passagens rápidas. Adicionalmente, Berr reforça os seus comentários com exemplos musicais, que ilustram recomendações detalhadas das situações nas quais se deve optar pelas dedilhações antigas ou novas. Nomeadamente, o fagotista explica a alternância rápida entre o Lá e o Si bemol (Lá 2/3 e Si bemol 2/3 (*Scientific Pitch Notation*)), na qual o uso da nova chave de Si bemol evita o uso da forquilha na mão direita e, consequentemente, uma posição bastante desconfortável. Porém, ao alternar entre Sol (2/3, SPN) e Si bemol, Berr sugere o uso da dedilhação antiga para Si bemol, de modo a facilitar a execução da passagem. (Dominguez, 2020, p. 168)

Finalmente, uma outra razão plausível para justificar a escassez de repertório solista para fagote é o facto de a composição para este instrumento não estar em destaque durante o período romântico, fenómeno este que não foi exclusivo ao fagote, afetando outros instrumentos de sopro. Sobre este assunto, Stone (2008) na sua tese, observa que a composição solista para instrumentos de sopro não constituía uma prioridade para os compositores da época, sendo que estes direcionavam a sua atenção sobretudo para os instrumentos considerados mais virtuosos, como o violino e o piano. Deste modo, Emily Stone afirma que “o período de 1816 a 1880 foi, portanto, uma época sem precedentes de atividade e produtividade na evolução do fagote. Ironicamente, também foi um período em que a frequência de novas composições solo atingiu um nível historicamente baixo. Essa queda na produtividade pareceu ocorrer por uma série de razões. Uma delas foi que a escrita para instrumentos de sopro solistas simplesmente não estava em voga. Obras para cordas e piano

[47] “*The main challenge faced by many bassoonists was how to react to the new fingerings that the new instruments brought in. It is important to bear in mind, however, that new fingerings for the new keys did not replace the old fingerings, which were usually more comfortable in fast passages. Instead, they coexisted, widening the possibilities for the player, who could choose between new or old fingerings according to each circumstance”* (Ibid., p.168).

eram muito mais comuns nessa era. Flautas, clarinetes e oboés sofreram uma diminuição na produção, mas nenhum sofreu tanto quanto o fagote."[48]

Uma evidência que corrobora a hipótese de desinteresse dos compositores em utilizar o fagote como instrumento solista é o contraste observado no repertório orquestral da época. Durante o período romântico, o fagote assumiu um papel de crescente relevância nas orquestras, com a inclusão de vários solos de destaque nas principais obras sinfónicas. Exemplos dessa intervenção de destaque podem ser encontrados nas composições de Tchaikovsky, entre muitos outros, que, apesar de conferir ao fagote uma presença notável no contexto orquestral, dedicou pouco ou nenhum esforço na criação de obras solistas para o instrumento. Desta forma, esta contradição reflete uma preferência dos compositores por explorar o fagote no contexto orquestral, direcionando as suas composições solistas para outros instrumentos, como o piano e os instrumentos de cordas.

iii. A contribuição dos fagotistas da época para colmatar a falta de repertório

Desde sempre que os fagotistas escreveram obras para o seu próprio instrumento. Aliás, como foi referido anteriormente, a primeira obra para fagote solo *Canzoni, fantasie et correnti* (1638) foi escrita por Fray Bartolomé de Selma y Salaverde[49], ele próprio fagotista. Este foi apenas o ponto de partida para a produção de obras compostas por fagotistas, conforme exposto por Burns (2001), que explica que "após esse início muito precoce, há muitos outros relatos de fagotistas a escrever peças para o próprio instrumento"[50], para o seu próprio uso, nomeadamente, no período romântico, na forma de temas com variações.[51] Por exemplo, um nome de grande relevância no âmbito dos fagotistas, e não apenas, é François Devienne (1759-1803). Devienne destacou-se como um virtuoso tanto no fagote quanto na flauta, tendo composto diversas obras significativas para fagote, entre as quais se incluem

[48] "*The period from 1816-1880 was therefore an unprecedent time of activity and productivity in the evolution of the bassoon. Ironically, it was also a period in which the frequency of new solo compositions reached an all-time low. This dip in productivity seemed to occur for a number of reasons. One such reason was that solo wind writing simply not in vogue. Works for strings and piano were much more common in this era. Flutes, clarinets and oboes all suffered a dip in output, but none suffered as much as the bassoon*." (Stone, 2008, pp. 27-28).
[49] (Langwill, 1939, p.6)
[50] *"After this very early beginning, there are many further accounts of bassoonists writing pieces for their own instrument"* (Burns, 2001, p. 51).
[51] *"Waterhouse continuous in his description of repertory and use of the bassoon to say that there is a "category of concertos…written as display pieces by performers (usually for their own use), for example Gebauer, Jacobi and Almenräder. According to the fashion of the time, these often took the form of pot-pourris and variations"* (Ibid, p.51).

seis sonatas para fagote, op. 24, vários quartetos para fagote e cordas, além de quatro concertos para fagote solo.

No que diz respeito ao período romântico, é imprescindível mencionar Louis Marie Eugène Jancourt (1815-1901). Reconhecido como um dos fagotistas mais célebres de todos os tempos, Jancourt, além de exímio músico, desempenhou um papel crucial na evolução do fagote em França, conforme já mencionado. Paralelamente, a sua contribuição para o repertório do instrumento é vasta, tendo composto um número significativo de obras, algumas das quais foram utilizadas como peças de concurso no Conservatório de Paris entre 1876 e 1891. Ademais, Jancourt é autor de um influente método de estudo para o fagote francês, consolidando ainda mais a sua importância na história do instrumento.

Seguidamente, Christian Julius Weissenborn (1837-1888) desta vez do lado do fagote alemão, também é um nome bastante importante para o repertório do fagote, tendo este escrito alguns trabalhos para grupos de fagotes, assim como algumas peças para fagote e piano. Contudo, a sua mais notável publicação é, sem dúvida, o método para fagote (1885), que viria a ser o mais usado, em todo o mundo, no ensino do instrumento. Conforme mencionado por Langwill (1939), este método foi elaborado para um fagote de vinte e uma chaves de Heckel, que, nesta época, já se tinha estabelecido como padrão.[52]

Finalmente, é necessário mencionar Ludwig Milde (1849–1913), fagotista amplamente reconhecido no âmbito musical pela sua significativa contribuição para o desenvolvimento técnico e artístico do fagote, além de ser considerado um dos maiores mestres do fagote da Boémia no século XIX, tanto no contexto orquestral, como enquanto solista e professor.[53] Milde dedicou uma parte considerável da sua carreira à elaboração de métodos de ensino que visavam auxiliar os alunos no domínio do instrumento, tanto em aspetos técnicos quanto musicais. Deste modo, as suas obras mais notáveis incluem os estudos técnicos e os estudos de concerto, que permanecem essenciais no repertório de qualquer fagotista, solidificando o seu nome como um dos principais autores de métodos para o fagote.

iv. Ressurgimento do fagote como solista no início do século XX

Após um extenso período de inatividade na composição de obras a solo para fagote, é no início do século XX que emergem alguns trabalhos de compositores de renome. Em

[52] *"Weissenborn's Schule of 1885 dealt with the twenty-one keyed Heckel bassoon which by then had largely become standardised"* (Langwill, 1939, p.16).
[53] *"one of Bohemia´s greatest masters of the bassoon in the 19th century, a master of his instrument in the orchestra and on the concert podium as a solist, and a teacher of exceptional talent"* (citação originalmente retirada de Kristine Klopfstein Fletcher,1762); (Burns, 2001, p. 58).

1910, Edward Elgar (1857-1934) compôs o Romance para Fagote. Elgar foi um dos compositores mais proeminentes de Inglaterra no final do século XIX, e no início do século XX. Conforme assinala Stone (2008), esta obra constitui uma das mais significativas composições para fagote elaboradas após a prolongada interrupção na escrita de peças a solo para este instrumento, durante o período romântico.[54] Esta obra é dedicada a Edwin James, fagotista da *London Symphony Orchestra* e foi escrita para fagote de sistema francês, que era, ainda, bastante prevalente na Inglaterra nessa época, apesar de, nas décadas seguintes, este modelo ter caído em desuso. Aliás, conforme referido por Stone (2008), "em 1930, todos, exceto alguns poucos fagotistas franceses (…) se tinham convertido ao instrumento alemão".[55]

Elgar escreve o seu Romance para Fagote num grande período de maturidade da sua escrita, compondo esta peça entre duas grandes obras da sua autoria, o Concerto para Violino (1910), e a Sinfonia nº2, em Mib Maior (1911). Em contraste com as duas obras de grande escala previamente mencionadas, o Romance para Fagote revela-se significativamente mais delicado e de duração inferior, sendo que o aspeto que torna esta composição verdadeiramente comovente é a representação do fagote como instrumento solista. Convém salientar que, com esta afirmação, não se pretende insinuar que não tenham sido compostas anteriormente obras solo para fagote, contudo, esta obra específica distingue-se por apresentar de forma delicada um instrumento que era frequentemente associado a sonoridades de carácter cómico.[56] Escrita de maneira sublime para o instrumento, acompanhada por uma orquestração sensível e imaginativa de caráter melancólico, esta obra constitui, indubitavelmente, uma das grandes miniaturas para fagote a solo. Neste Romance, o compositor aborda o instrumento solista com charme e sensibilidade, explorando o seu lado mais lamentoso. Após uma breve introdução orquestral, representativa do estilo de Elgar daquele período, inicia a execução a solo, quase contínuo, com um tema principal de caráter nostálgico e desejoso.[57]

Onze anos mais tarde, é escrito um dos mais relevantes trabalhos para fagote, a Sonata para Fagote, op.168, de Camille Saint-Saëns (1835-1921). Composta no final da vida de Saint-Saëns, já com 85 anos, esta obra é a última de um conjunto de três sonatas para instrumentos de sopro, sendo esta dedicada ao seu amigo Clément-Léon Letellier (1859-

---

[54] *"It was one of the first significant pieces composed after the inactive period of bassoon composition. Although written in early twentieth century, the piece presents a fine example of the chromatic style popular in the late romantic period"* (Stone, 2008, p.30).
[55] *"The French system was still much favored in England at this time, but was to fall completely out of favor over the next 50 years. In fact, by soon as 1930 all but a few French bassoonists (…) had been converted to the German instrument"* (Ibid, p.30)
[56] (*Edward Elgar "Romance for Bassoon": British Passion - Classicalexburns*, 2021)
[57] (*Edward Elgar "Romance for Bassoon": British Passion - Classicalexburns*, 2021)

1943), professor de fagote do Conservatório de Paris. De acordo com o que foi referido ao longo deste trabalho, o compositor denota uma carência de repertório a solo para determinados instrumentos, tendo escrito a Chantevoine que dedicaria as suas últimas energias à composição para esses instrumentos que mereciam ser ouvidos. Saint-Saëns destacou-se como compositor, pianista e organista francês, sendo amplamente reconhecido como uma das figuras mais significativas da música erudita. A sua carreira estende-se por mais de seis décadas, durante as quais produziu inúmeras e variadas obras, incluindo sinfonias, concertos, óperas e repertório de música de câmara.

Esta sonata inicia-se com um movimento descendente no piano, o que pode evocar a imagem de uma cascata, estabelecendo, assim, um ambiente encantador e fluido para a entrada serena do fagote. Ao longo do primeiro andamento, desenvolve-se um pequeno clímax, que gradualmente, se desvanece até ao final. Segue-se um scherzo bastante exigente, onde a notável clareza da escrita de Saint-Saëns torna a música ainda mais rigorosa, especialmente, com uma notória ascensão em diminuendo até ao Mi sobreagudo (Mi5, SPN) do fagote no final do andamento. A atmosfera delicada do terceiro andamento caracteriza-se por uma cadência lenta, complementada por uma breve e jubilosa seção final que oferece um contraste bem-vindo. Esta parte revela uma escrita para piano cuidadosamente elaborada, frequentemente marcada pela sua escassez e monotonia, a qual proporciona ao fagote a oportunidade de explorar uma diversidade de dinâmicas e cores.[58] Segundo Burns (2022), "a sonata foi popular na sua estreia e ainda é executada hoje. A música mistura o estilo descontraído de Saint-Saëns com momentos de contemplação pacífica, tudo dentro de três breves andamentos".[59]

Jason Stell afirma ainda que Saint-Saëns escreve esta sonata de uma forma "clássica" para a sua época. Nunca hesitando em expressar as suas convicções, o compositor escreveu esta sonata, em parte, como um protesto, em resposta direta à forma como sentia que Stravinsky havia "abusado" do fagote na Sagração da Primavera (Saint-Saëns estava na plateia durante a estreia tumultuosa da obra, em 29 de maio de 1913).[60]

Realmente, apesar de, no período romântico, os compositores não se focarem no fagote como instrumento solista, este foi consideravelmente destacado no contexto orquestral. Todavia, foi no início do século XX que o fagote começou a ocupar um espaço mais significativo como solista e se testemunhou um verdadeiro reaproveitamento acústico do

[58] (*Bassoon Sonata in G Major, Op 168 (Saint-Saëns) - from CDA67431/2 - Hyperion Records - MP3 and Lossless Downloads*, n.d.)
[59] *"The sonata was popular when it premiered and is still performed today. The music mixes Saint-Saëns' light-hearted style with some peaceful contemplation, all within three short movements"* (Burns, 2022).
[60] (*Sonata for Bassoon and Piano*, 2020)

instrumento. Conforme observou Saint-Saëns na estreia da Sagração da Primavera, escrita por Igor Stravinsky, em 1913, esta obra utiliza o fagote de uma forma inovadora, introduzindo a obra com um solo do instrumento, executando uma linha melódica no registo agudo (que era evitado e criticado), o que contribui para a criação de um ambiente primitivo e ritualístico. Outro exemplo significativo do uso do fagote em contexto orquestral de destaque, no início do século XX, é o famoso Bolero de Maurice Ravel, composto em 1928, com a sua famosa melodia inicial que introduz o segundo tema da obra. Para além disso, mais tarde, a reinvenção do fagote enquanto solista é exemplificada com o Concerto para Fagote de André Jolivet, composto em 1953.

III. Metodologia

No que diz respeito à metodologia, este projeto artístico foi desenvolvido em várias etapas, seguindo uma abordagem estruturada. Inicialmente, após a definição de um tema de interesse a desenvolver, foram explorados e analisados os conhecimentos teóricos já existentes sobre o assunto. Essa etapa de revisão bibliográfica, que antecedeu esta secção do trabalho, é fundamental para garantir uma base sólida e informada, para o desenvolvimento subsequente do projeto de investigação.

Assim, primeiramente, através da revisão bibliográfica de artigos, livros, teses e notas de programa publicadas, foi recolhida informação para a construção de um conhecimento científico base em torno do instrumento: contextualizando-o até ao início do século XIX, do ponto de vista da construção do instrumento. Para além disso, foram abordadas as inovações e descobertas durante o período romântico; a necessidade que os fagotistas da época mostraram para evoluir o seu instrumento; e o surgimento de um instrumento melhorado: com o sistema Heckel. Em seguida, a revisão bibliográfica prossegue com o objetivo de recolher informação sobre a obra solista escrita para o instrumento até ao início do século XIX. Ademais, foi feita uma recolha de dados acerca da escassez de repertório a solo para o fagote no período romântico, abordando o possível desinteresse dos compositores da época para com o mesmo. Por fim, foi também analisado o papel que os instrumentistas da época tiveram para a criação de novo material de performance e ensino, numa possível tentativa de colmatar a falta de repertório por parte dos grandes compositores do romântico.

Posteriormente, para a recolha de dados acerca das mudanças no instrumento e no repertório do fagote do período romântico, foram realizadas entrevistas (método não documental de observação não participante, utilizando uma metodologia intensiva e qualitativa) aos fagotistas experientes, Hugues Kestemann e Gavin Hill, não só a nível solístico, mas também académico, com o objetivo de obter mais informação baseada na sua experiência e opinião acerca do assunto abordado neste projeto de investigação.

Através destas entrevistas, pretendeu-se explorar de forma mais aprofundada as questões e temas da investigação, possibilitando também o esclarecimento de algumas dúvidas, assim como permitindo a recolha de informações originais. Para além disso, este método de recolha de dados facilita o estabelecimento de uma relação mais sólida 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, também, de forma a facilitar a comparação das respostas às questões das entrevistas, foi elaborado um guião de entrevista. Contudo, ressalva-se que, no decorrer das entrevistas, este não foi seguido de modo inflexível, permitindo aos entrevistados que expressassem as suas opiniões

e conhecimentos livremente. Por fim, no final desta secção de investigação, serão analisadas as respostas das entrevistas, bem como extraídos os conhecimentos recolhidos, de forma a relacioná-los com as informações já existentes, que foram apresentadas na revisão de literatura.

i. Entrevistas

1. Introdução dos entrevistados

Hugues Kestemann[61]

Hugues Kestemann nasceu em Bruxelas, no ano de 1949, e começou o seu percurso musical como estudante de canto e fagote. Após seis anos de formação, iniciou a sua carreira no coro da ópera aos 20 anos. Paralelamente, formou-se em fagote no Conservatório Real de Bruxelas, terminando os seus estudos com distinção em fagote, música de câmara e formação musical, adquirindo, ainda, o diploma em pedagogia da música.

Posteriormente, aprofundou a sua formação com Albert Hennige, na Alemanha, e estudou Música Antiga com o oboísta Paul Dombrecht no lemmens Instituto de Leuven. Ao longo da sua carreira, ocupou posições em várias orquestras, entre as quais, o lugar de primeiro fagotista na Orquestra de Liège, primeiro solista na Orquestra de Rádio e Televisão da Bélgica, Orquestra Filarmónica da Flandres e na Sinfonia Régie do Porto (atual Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música). Como fagotista, apresentou-se em inúmeros concertos na Europa, nos EUA, Brasil, Peru, Índia e Macau, integrando La Grande Ecurie et Chambre du Roy, Concerto Köln, Les Musiciens du Louvre, Capella Compostelana em Santiago de Compostela, Ensemble Rumein com Sabine Meyer, Concerto Budapeste e com o quinteto Artziz tocando ao lado dos pianistas António Rosado e Pedro Burmester. Pela sua excelência, foi laureado pela Fundação Yehudi Menuhin.

Para além das suas atividades enquanto músico, Hugues Kestemann também se dedicou à reparação e manutenção do instrumento, tendo sido convidado dois vezes por Alan Fox, para trabalhar na sua fábrica de fagotes Fox, nos Estados Unidos da América. Atualmente, tem a sua própria oficina de reparações de fagotes, no Porto.

Ao longo da sua carreira, enquanto instrumentista, participou, também, na gravação de CDs com Octophoros, Wiener Akademie, Segréis de Lisboa, Arte Real Ensemble, Concerto

[61] Informações biográficas retiradas do website: *Hugues Kestemann | Fagote barroco*. (2024). Maac.pt. https://maac.pt/artista/hugues-kesteman

Ibérico e Flores de Música (Portugal) e com o ensemble Contágio Barocco, gravou as 12 sonatas de J. A. Galliard. Como professor, criou cinco cursos de fagote na Bélgica e cinco em Portugal, organizou o 1º estágio nacional de fagote na Bélgica e em Portugal, o 1º encontro nacional de palhetas duplas no Porto e, no ano 2022, o 1º Simpósio Nacional dos Professores de fagote. Atualmente, é professor emérito da ESMAE, instituição na qual desempenhou os cargos de Coordenador da Área de Sopros e Diretor do Departamento de Música. Ademais, foi o professor fundador do curso de fagote e fagote barroco, do curso de Aikido para atores do Departamento de Teatro e da disciplina "Saúde Brincando", que organiza intervenções artísticas em meios hospitalares.

Para além da sua vida profissional na música, dedica-se também à arte marcial Aikido, sendo não só instrutor, como tendo fundado cinco centros, bem como a sua própria associação APARN (Associação Portuguesa de Aikido da Região Norte) em Portugal.

No ano de 2011, publicou uma autobiografia intitulada "Duas Vidas um Destino".

Gavin Hill[62]

Gavin Hill nasceu em 1965, numa família de músicos profissionais de Macclesfield. Começou a estudar fagote após encontrar um guardado num armário, quando tinha 11 anos. Aperfeiçoou os estudos na Royal Scottish Academy of Music and Drama com Edgar Williams, particularmente com Charles Cracknell, e finalmente com Claus Boden na Staatliche Hochschule für Musik de Colónia. Teve o seu primeiro emprego na Orchestre Symphonique d'Europe em Paris, apresentando-se em concertos, óperas, ballets, filmes, televisão e gravações. Após a inevitável falência económica desta orquestra, foi *freelancer* um pouco por toda a Europa. Em 1994 estabeleceu-se no Porto, ocupando o lugar de fagotista principal na Orquestra Clássica do Porto, hoje a Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música.

Gavin Hill tem-se apresentado regularmente ao público portuense integrado em projetos de música da câmara, interpretando vários compositores menos valorizados. Tem como grandes paixões a sua colecção de discos de vinil — com foco no jazz — e a literatura. O seu primeiro romance *Quentin Goddard — A Faust Symphony* estará brevemente disponível na Amazon. É co-apresentador do podcast *Gas Giants*, que analisa diferentes artefactos culturais e está disponível em plataformas como Substack, Spotify, Applepodcasts, Pocketcasts, etc.

[62] Informações biográficas retiradas do website: *Gavin Hill*. (2023, September 26). Casa Da Música. https://casadamusica.com/artist/gavin-hill/

2. Guião de Entrevista

Guião de Entrevista		
Tema: As inovações no fagote romântico e repercussões no repertório do instrumento. **Objetivos:** Conhecer a opinião de fagotistas experientes sobre o tema em investigação, de modo a aumentar o conhecimento adquirido através da revisão de literatura. Compreender quais as grandes diferenças entre o fagote do período clássico e o fagote romântico, perceber de que forma estas alterações foram acolhidas e quais as implicações na escrita para o instrumento. **Entrevistados:** Professores e fagotistas com vasta experiência: Hugues Kestemann (Escola Superior de Música e das Artes de Espetáculo) e Gavin Hill (fagotista principal na Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música).		
Sequência	**Objetivos específicos**	**Tópicos a questionar**
Introdução	- Agradecer a participação e a disponibilidade; - Fundamentar a importância da sua colaboração; - Dar a conhecer em que contexto é que a entrevista foi delineada; - Introduzir o tema e questões.	
Fagote do período clássico versus fagote romântico	- Saber quais as principais diferenças entre os instrumentos das duas épocas; - Conhecer quais as limitações do fagote no período clássico; - Perceber como foram desenvolvidas as alterações	- Comparação entre os fagotes pré e pós século XIX; - Os benefícios das inovações introduzidas no instrumento; - Os principais nomes envolvidos no desenvolvimento do instrumento; - A importância das alterações e do sistema Heckel para a história do instrumento;
Repercussões das inovações na escrita para o instrumento	- Conhecer de que forma a escrita para o instrumento mudou e quais os aspetos mais significativos; - Perceber por que razão os compositores não exploraram o instrumento enquanto solista, focando-se apenas nas suas intervenções em orquestra; - Comparar a quantidade e qualidade do repertório solístico dos períodos precedentes (barroco e clássico) com o romântico;	- Qual a sua opinião acerca do repertório romântico original para fagote, em termos de dificuldade e qualidade; - Quais as obras solísticas que se destacam mais neste período; - Pareceres sobre a diminuição do repertório escrito originalmente para fagote, comparando com as épocas precedentes; - De que forma os compositores do século XIX exploraram, ou não, as novas potencialidades do instrumento;
Conclusão	- Reforçar o agradecimento pela participação e disponibilidade.	

3. Análise das respostas às entrevistas

As entrevistas realizadas na elaboração deste trabalho tiveram como principal objetivo a obtenção de novas informações, assim como a confirmação dos conhecimentos recolhidos na revisão da literatura. Deste modo, foram escolhidos os professores Hugues Kestemann e Gavin Hill, como entrevistados, uma vez que são excelentes fagotistas e professores que possuem uma vasta carreira musical, possuindo um extenso conhecimento acerca do instrumento e história da música. Neste subcapítulo, serão apresentadas as principais ideias extraídas destas entrevistas, cuja transcrição integral está disponível, para consulta, nos anexos.

Inicialmente, quando questionado acerca das principais mudanças na técnica e sonoridade do fagote aquando da invenção do sistema Heckel, o professor Kestemann realiza uma breve contextualização acerca do pensamento e perspetiva da época em questão. O professor explica a importância de adotar a perspetiva de pensamento própria da época em questão, reconhecendo que aquilo que hoje consideramos como certo e evidente, pode não ter sido igualmente claro ou consensual durante o período romântico – "o que é óbvio e o que não é óbvio, o que é evidente e o que não é, na época as evidências são muito diferentes de hoje". Por exemplo, atualmente distinguimos o fagote alemão do francês, no entanto, naquela época, eram apenas pessoas (fagotistas e construtores) que estavam a testar alterações, a fazer a sua própria pesquisa. Aliás, esta procura foi geral, conforme menciona, também, o professor Gavin, acrescentando que, não só no caso do fagote, mas em quase todos os instrumentos, se verificou uma reinvenção. Relativamente ao instrumento, o professor Kestemann denomina a época de "convulsão dos instrumentistas", por se tratar de uma era na qual a pesquisa e experimentação eram constantes. No caso do fagote, esta pesquisa focou-se na tentativa de evitar as "forquilhas", assim como na produção de um som mais homogéneo em todo o registo do instrumento. Sobre este assunto, o professor Gavin partilha da mesma opinião, exemplificando o caso da dedilhação do Si bemol 2 (Scientific Pitch Notation), explicando que, atualmente, essa dedilhação é feita com uma chave, ao invés de antigamente, sendo esta obtida através das "forquilhas".

Em seguida, o professor Kestemann refere Almenräder como uma das pessoas mais importantes no meio dessa convulsão, corroborando o que já foi mencionado neste trabalho acerca de Almenräder conhecer Heckel na fábrica Schott, formando uma parceria focada na correção destes problemas do fagote *Grenser* (denominação que o professor usa para o instrumento, no qual eram realizadas as experiências, na época). Porém, é Almenräder que começa esta revolução, iniciando os testes e alterações no instrumento e, mais tarde, aperfeiçoou o instrumento com a ajuda de Heckel - "Quando se fala hoje do sistema Heckel,

de facto, não é o sistema Heckel, é o sistema de Almenräder (…) não foi bem Heckel que fez o sistema, foi sobre base do trabalho de Almenräder". Posteriormente, o professor menciona que as principais diferenças na construção do fagote do sistema Heckel situam-se a partir do orifício correspondente ao Lá 2, localizado na culatra do instrumento. Este destaca que, a partir desse ponto, a disposição dos orifícios varia significativamente. Outra diferença relevante diz respeito à campânula: no sistema alemão, esta apresenta uma forma "cónica aberta", enquanto no sistema francês, semelhante ao fagote barroco, adota uma configuração "cónica invertida…está fechada".

No que diz respeito às dedilhações, o professor Kestemann explica que, no decorrer do século XVIII, existe uma proximidade e semelhança entre dedilhações, por exemplo, quem soubesse tocar flauta também saberia tocar fagote. É, então, a partir do séc. XIX, que começam a ser introduzidas mais chaves, modificando as já existentes, de modo a obter um som mais homogéneo no registo do instrumento. Conforme é explicado pelo professor, uma invenção significativa neste sentido partiu do clarinetista Iwan Müller, que, através da junção de um pedaço de couro com feltro, criou o que nós conhecemos hoje como "sapatilhas" – "tornou-se um expoente máximo (…) foi a invenção das sapatilhas como nós conhecemos hoje". O professor refere, também, um grande problema encontrado pelos construtores da época, aquando da adição de mais chaves, a estanqueidade das mesmas. Por exemplo, este relembra um fagote que teve em sua posse, um instrumento Schott original da mão de Heckel, datado de um ano mesmo antes da firma Heckel existir, que demonstrava um problema relativo à vedação das chaves, o qual, na altura, solucionou ao deixar estas um pouco flexíveis de maneira que estas se adaptassem ao buraco correspondente. Relativamente à sonoridade, o professor Gavin realça que esta era uma das maiores preocupações no desenvolvimento do fagote, mas que, apesar de ter sido melhorada, ainda hoje é um problema do instrumento, reconhecendo-a como uma das suas maiores preocupações quando está a praticar – "Hoje em dia, o meu problema, a minha preocupação, digamos assim, principal com o instrumento, é a projeção."

Em resposta à pergunta seguinte, acerca da adaptação dos instrumentistas da época às novas alterações, o professor Kestemann explica que, tal como acontece na atualidade, os músicos, e até os fagotistas, em particular, são pessoas notavelmente conservadoras. Sobre este assunto, o professor está em concordância com o que foi referido pela autora Áurea Dominguez[63]. Este relaciona a ideia de que os fagotistas tendem a ser conservadores, fazendo uma comparação com os trompistas, que vivenciaram uma experiência similar, "a trompa foi muito alheia aos pistões, embora os pistões existissem desde antes de 1820". O

[63] *"Consequently, bassoonists from this period has the difficult task of learning more than one instrument, at least, during their lifetime"* (Dominguez, 2020, p.165)

professor esclarece que, até à segunda metade do século XIX, os trompistas demonstravam uma considerável resistência às "trompas de pistões", preferindo, ainda, utilizar o movimento da mão dentro do “pavilhão” (campânula). No entanto, é com as composições de Richard Strauss que essa opção se torna insustentável. Contrariamente, o professor Gavin, considera que, a adaptação não foi difícil para os fagotistas, já que “estes novos sistemas ajudavam muito a afinação (…) [que era] uma preocupação”.

Relativamente à escassez de repertório para fagote no período romântico, e ao desinteresse dos compositores para com o instrumento, ambos os professores concordam com esta possibilidade, explicando algumas razões que possam estar na origem desta. Acerca deste assunto, o professor Kestemann começa por dizer que, possivelmente, não seria um desinteresse, mas sim o reflexo de uma outra época, em que, como referiu antes, o instrumento estava em constante mudança. Ademais, este refere que era uma era voltada para a liberdade de expressão do músico, visto que a ideia do músico virtuoso não existia, verdadeiramente, nos séculos XVI e XVII, começando a surgir a partir do século XVIII. Até então, o músico era pouco considerado e, geralmente, sabia tocar vários instrumentos, a maior parte das vezes, com pouca qualidade. Desta forma, os músicos mais notáveis seriam os músicos militares, como os trompetistas e percussionistas, que o professor relaciona com a sua constante utilização nas batalhas – “são aqueles (trompetes e percussão) que tiveram alguma consideração do lado da cultura, da gente que fez a guerra, os Barões, os Duques, os Reis, os Imperadores que precisavam disso no campo de batalha”, aos restantes músicos, o professor chama de “saltimbancos”, ou músicos de rua.

Prosseguindo, chegamos ao século XIX, “a época dos grandes músicos”, na qual o professor realça a influência de Paganini e Liszt, assim como do violino e do piano, que “invadem” todo o século. “Paganini, por exemplo, ganhava a vida a fazer muitas coisas na cena”, explica o professor, dizendo que este fazia quase um papel de “saltimbanco”, mas, desta vez, a mostrar a sua virtuosidade pelo mundo fora. Neste sentido, aproveita para contar uma história de Paganini que, numa das suas apresentações em que começava a improvisar, iniciava com as quatro cordas do violino e, depois, ia retirando uma após outra, até ficar apenas com uma corda. Para além disso, o professor afirma que os compositores do período romântico estavam focados na sua própria área, ou na orquestra sinfónica, ou na música de câmara, ou, então, nos instrumentos que lhes faziam ganhar a vida – muitas das vezes os grandes músicos são os próprios compositores, referindo até Beethoven que era considerado um pianista exímio antes de ser compositor – “mas enfim, os compositores não se interessavam por um instrumento discreto, porque queriam mostrar exuberância. Agora, podem-se assumir como artista completo no palco, mostrar aquilo que são capazes de fazer”. Em concordância, o professor Gavin declara que é nesta época que os “compositores mais

sérios", passam a optar pela orquestra sinfónica, como "instrumento de preferência", afirmando ainda que, apesar dos compositores preferiam os instrumentos de cordas, nem todos eram favorecidos igualmente – "Não é todas as cordas, então, o repertório romântico para viola, por exemplo, qual é?". Completa, ainda, referindo que, por exemplo, o primeiro concerto de Brahms para piano, "tem bastantes coisas para orquestra, é quase uma peça orquestral com piano"; juntamente com o concerto de Brahms para violino, sobre o qual conta um episódio em que o solista se queixa de ficar no palco parado no segundo andamento, enquanto o oboísta tocava "o único tema no andamento inteiro".

Seguidamente, o professor Kestemann refere Liszt, relacionando com os primeiros casos de patrocínios. Sebastien Érard (inventor do sistema de escape duplo do piano e o primeiro construtor em Paris a usar pedais no piano), que pagava a Liszt para viajar por vários países, a fim de demonstrar os seus pianos. Acerca deste assunto, o professor Gavin acrescenta que foi "Liszt que inventou a ideia do recital", algo que, também, acabou por influenciar bastante a forma de pensar da época. Por último, o professor Hugues Kestemann faz referência ao caso do violoncelo, que, semelhantemente ao fagote, consegue-se incluir nos dois papéis, de acompanhador e de solista. Contudo, este tinha uma grande vantagem em relação ao fagote: "fazia parte das cordas, a influência do violino, a técnica do violino, tudo foi escrito nesta época, o quarteto de cordas, era o preto e branco da nossa pureza, da nossa profundidade, então os interesses dos compositores eram diferentes".

Adicionalmente, embora o professor mencione a capacidade do fagote se integrar tanto no papel de solista, como no de acompanhante (à semelhança do violoncelo), este instrumento mantém-se caracterizado por um som discreto, característica que não correspondia aos interesses dos compositores da época, que tendiam a favorecer instrumentos capazes de demonstrar maior exuberância e virtuosismo – "na época o fagote teve sempre o som discreto, é a época dos instrumentos espetaculares, a libertação do músico solista internacional". Com o intuito de aumentar o volume do som do fagote, os melhoramentos ocorrentes neste período começam a ter as suas consequências, o professor volta a referir as evoluções nos instrumentos da época, falando das diferenças entre o fagote alemão e francês. No caso do fagote de sistema Heckel (alemão), este fica com um som mais redondo, por causa da sua frequência de ressonância, pelo contrário, o fagote de sistema francês continua com um som mais nasal, "quase como o oboé clássico, com muitas frequências agudas", que viria a resultar contra ele mesmo, originando a queixa de vários compositores. Esta perceção negativa relativamente ao som do fagote, por parte dos compositores, foi referida, previamente, neste trabalho, com as opiniões expressas por Berlioz no seu *Treatise on Instrumentation*. Da mesma forma, o professor Gavin constata esta debilidade do fagote francês referindo o livro *Musical Memoirs* de William Parks (oboísta no

Convent Garden no início do século XIX), onde este fala de um fagotista reconhecido na Inglaterra, que era capaz de tocar brilhantemente no registo agudo do instrumento, comparando-o com outros fagotistas, ao dizer que todos eles "tocavam como se fosse um oboé com uma constipação".

No que diz respeito ao papel dos fagotistas em reação a esta falta de repertório, o professor Kestemann, confirma que estes tiveram um papel fundamental para colmatar esta falta de repertório, dizendo que existe repertório a solo para o instrumento, "mas geralmente, de compositores secundários". São os próprios fagotistas que escrevem obras para eles próprios, assim como referido por Burns e Waterhouse. Igualmente, o professor Gavin, declara que existe repertório, mas de compositores que atualmente não são tão conhecidos, "como Spohr, Lindpaintner, (…) mas ninguém fala deles agora". Sobre este assunto o professor demonstra alguma curiosidade pelo facto de fagotistas, como é o exemplo de G. F. Brandt com o concerto de Weber para fagote, pedirem aos compositores para que escrevessem obras para o seu instrumento, e, no entanto, não o fazerem durante o restante decorrer do século - "É interessante, porque no início do século tens as pessoas como Brandt, as pessoas que precisavam de peças para tocarem a solo. No fim do século isso não acontece com a mesma frequência, é interessante". Completa, ainda, esta curiosidade, mencionando ao longo da entrevista algumas obras dedicas a fagotistas escritas já no início do século XX - "Archie Camden, por exemplo, tem várias peças escritas para ele, Gordon Jacobs escreveu um concerto para ele, Eric Fogg escreveu um concerto para ele, ok, isso é no século XX"; "falava sobre o tio de Cecil James, que Elgar teve uma comissão para escrever uma peça para instrumento a solo, ele fez isso para Edwin James, no Romance para fagote e orquestra".

Por fim, o professor Kestemann termina a sua entrevista, a fazer uma comparação da evolução dos instrumentos de sopros, afirmando que apesar de todos terem evoluído, o fagote é aquele que sofre mais alterações: "Quando você vê um fagote de 1880 e um fagote de 1970, há uma diferença gigantesca, que não acontece com nenhum outro instrumento, nem com a flauta". Apesar da flauta ter sofrido algumas alterações, este afirma que essas mudanças são muito poucas em relação ao fagote. Em seguida, equipara, também, ao clarinete, sugerindo a comparação lado a lado de dois instrumentos com 100 anos de diferença, afirmando que as diferenças no fagote iriam ser mais percetíveis – "Mas os fagotes de 1870 junto a um fagote de 1980, não há comparação. Pode pôr um clarinete de 1870 e um clarinete de 1970, vai ser igual… No caso do fagote, nem pensar. Posso dizer que de todos os instrumentos de sopros, ainda hoje (o fagote) continua a evoluir".

ii. Discussão dos resultados de investigação

O tema desta dissertação visa comparar a evolução do instrumento com o seu impacto no repertório a solo durante o período romântico. O fagote tem uma história bem antiga, sofrendo várias alterações ao longo do percurso, mas é durante o período romântico que este sofre mais transformações. Aliás, no século XIX, acontece uma transformação quase generalizada nos instrumentos, não apenas no fagote. No decorrer desta época, surge, então, uma necessidade, por parte dos fagotistas, para evoluir o seu instrumento, que padecia de várias debilitações, como a sua dificuldade técnica, estabilidade na afinação, qualidade de som, projeção sonora e limitações na extensão do registo, qualidades cada vez mais exigidas nas composições novas desta era. Desta forma, vários músicos, como Carl Almenräder, tomam iniciativa e começam a desenvolver pesquisas para combater estas fraquezas e melhorar o seu instrumento. Almenräder, apoiado pela vasta sabedoria de Gottfried Weber começa, assim, a desenvolver as suas experiências e testes na fábrica de instrumentos Schott, onde, mais tarde, viria a conhecer Johann Adam Heckel. Esta parceria entre Heckel e Almenräder seria o início de um verdadeiro ponto de viragem na construção do instrumento, sendo que os desenvolvimentos e alterações que realizaram ao fagote, foram de tal maneira reconhecidos, que a fabricação destes instrumentos se disseminou e prolongou até à atualidade, altura em que se apresentam como os melhores modelos disponíveis.

Partindo de toda esta revolução no instrumento, surge a questão fundamental deste trabalho: Se foi criado um instrumento com mais potencialidades, e estando este constantemente a melhorar, no sentido de solucionar todas as queixas apresentadas pelos músicos (como, por exemplo, as críticas de Berlioz no seu *Treatise on Instrumentation*), porque é que, inesperadamente, os grandes compositores do século XIX deixam de escrever repertório a solo para este?

Como é explicado pelo professor Hugues Kestemann, esta foi uma “época de convulsão dos instrumentistas”, em que, de uma maneira geral, muitos músicos estavam à procura de melhorar os seus instrumentos. Deste modo, seria de esperar que, agregado a toda esta evolução, os compositores escreveriam obras para mostrar ao público o novo e melhorado fagote. Todavia, isso não acontece, registando-se uma quebra na produção deste repertório, como foi observado no gráfico retirado da tese de mestrado de Emily Clare Stone. Após uma análise da literatura que concerne este tópico, assim como através das informações recolhidas nas entrevistas, foi possível identificar algumas das razões que podem estar na origem deste paradoxo. Primeiramente, este pode ser justificado pelo facto de os fagotistas da época resistirem na adaptação aos instrumentos novos e, consequentemente, não dando a conhecer ao mundo as potencialidades deste. Como é referido pela autora Áurea

Dominguez no seu artigo[64], o instrumento estava constantemente a ser melhorado, o que fazia com que os fagotistas não estivessem interessados em adaptar-se a este, visto que era necessário despender imenso tempo para aprender o instrumento novo, além de que, pouco tempo mais tarde, poderia surgir outro modelo mais atualizado. Estas dificuldades de ajustamento e aprendizagem eram evidentes, pelo que podemos observar no artigo de François-Joseph Fétis (publicado na *Revue et gazette musicale de Paris*), onde este tenta convencer os instrumentistas da época a experimentar os instrumentos emergentes, que, apesar de parecerem difíceis de tocar, após alguns meses de prática iriam trazer tantos benefícios aos fagotistas que estes renunciariam os seus instrumentos antigos. Para completar esta hipótese de os fagotistas não se quererem habituar aos novos modelos, Sebastian Werr (2009, p.170) afirma ainda que devido ao maior esforço e material envolvido na produção destes instrumentos, estes se tornassem bastante dispendiosos, o que resultava numa reforçada resistência dos instrumentistas a abandonar os modelos antigos.

Seguidamente, uma outra razão plausível para explicar este desinteresse é a permanência de algumas irregularidades relativamente ao som do instrumento, apesar das inovações, o que não seria do agrado dos fagotistas e dos compositores, como explica Frédéric Berr no seu *Mèthode complète de basson* (1836). Estas seriam algumas críticas e apreciações negativas que eram da autoria de fagotistas que opinavam sobre o novo instrumento, assim como por parte de grandes compositores, levando à desconsideração do fagote perante uma possibilidade solística. Porém, como refere Krastner (retirado do artigo de Dominguez, 2020, p.164), esta falta de qualidade do instrumento pode estar associada à escassa competência de alguns executantes amadores.

Finalmente, nas entrevistas realizadas, ambos os professores referem uma outra possibilidade para justificar esta incoerência, que seria a simples preferência dos compositores moldada pelos gostos da época, ou seja, por estes se focarem noutros instrumentos, como as cordas (violino) e o piano, que eram capazes de demonstrar com mais exuberância a sua capacidade virtuosa e espetacular. Completando esta possibilidade, o professor Gavin Hill declara que esta seria uma época mais virada para grandes formações, estando estas na base da preferência dos compositores, que escolhiam escrever extensas e imponentes obras para orquestra.

Ademais, conforme foi também abordado neste trabalho, esta escassez de repertório solista para o instrumento, aliada com a necessidade de adaptação aos novos modelos do instrumento, teve um impacto na produção de obras e trabalhos da autoria dos fagotistas, que

[64] (Dominguez, The Romantic bassoon understood by 19th century performers: The musical instrument as a performance tool. In *Geschichte, Bauweise und Repertoire des Fagotts* Wissner-Verlag, 2020)

escreveram obras solistas (geralmente, em forma de temas e variações), para formações de grupo, assim como inúmeros métodos para a aprendizagem do instrumento, alguns dos quais são, ainda, bastante utilizados na atualidade. Sobre este assunto é importante destacar a contribuição de fagotistas como François Devienne, com as suas seis sonatas e quatro concertos para o instrumento; Eugène Jancourt, com inúmeras peças para fagote solo, algumas das quais escritas para concursos no Conservatório de Paris; Weissenborn, autor do reconhecido método para fagote (1885), já elaborado para um instrumento Heckel bastante evoluído, entre muitos outros que ajudaram a promover o instrumento através das suas obras.

Aliás, é importante salientar que toda esta época demonstra uma atitude proativa por parte dos fagotistas que, não apenas tomaram a iniciativa de melhorar o seu instrumento através de experiências e testes, com alterações na construção (não se conformando com as imperfeições e debilidades que o seu instrumento apresentava), assim como pela contribuição para o repertório do fagote, quando este parecia ter sido esquecido e posto de parte enquanto instrumento solista. Desta forma, todas estas melhorias que resultaram no fagote atual são devidas a estes instrumentistas que tiveram a capacidade de inovar e de demonstrar as novas capacidades do instrumento até que, mais tarde, estas fossem reconhecidas pelos “grandes” compositores como dignas de repertório a solo, já no início do século XX, com a sonata de Saint-Saëns e o Romance de Elgar, que apresentam um instrumento capaz de nuances e sensibilidade na sua execução, além das passagens mais virtuosas.

Conclusão

Ao longo do século XIX, o fagote passou por um período de notável progresso técnico, com avanços significativos na sua construção e capacidades, respondendo quer a necessidades e críticas que tinham sido feitas ao instrumento, quer às exigências da música do período romântico. Todavia, contrariamente ao que seria esperado, essa fase de inovação não se refletiu na criação de novas composições solistas. Na verdade, houve uma queda acentuada na produção de repertório dedicado ao instrumento. Conforme foi abordado neste trabalho, esse fenómeno pode ser atribuído a diversas razões, sendo uma das principais o facto de os instrumentos de sopro solistas não estarem em destaque nas preferências dos compositores da época. Assim, durante esta época, o foco criativo estava direcionado maioritariamente para o piano, as cordas e orquestra, instrumentos que permitiam maior demonstração de virtuosismo e se alinhavam mais às abordagens estilísticas do período. Embora outros instrumentos de sopro, como a flauta, o clarinete e o oboé, também tenham sofrido uma redução no número de composições, o fagote foi particularmente negligenciado. Assim, esta situação evidencia que o desenvolvimento técnico de um instrumento nem sempre implica um aumento análogo de interesse por parte dos compositores, ou um crescimento do seu repertório.

De facto, na atualidade, esta falta de repertório original para fagote do período romântico e, na maior parte dos casos, a simplicidade do mesmo (composições de fagotistas ou de compositores menos reconhecidos), resultou na utilização de repertório de outros instrumentos, por parte dos professores de fagote, nomeadamente, incluindo obras de violoncelo, oboé e trompa, procurando desenvolver aspetos técnicos e expressivos como o *legatto,* a afinação e o fraseado. Assim, este poderá ser um tema a desenvolver num futuro trabalho de investigação, de modo a compreender como esta escassez de repertório do período romântico é colmatada, na atualidade, com a interpretação de obras originalmente escritas para outros instrumentos, assim como a comparação entre as composições para fagote do período romântico, que apresentam uma maior simplicidade com a música escrita para outros instrumentos.

Referências Bibliográficas

Bassoon | VSL - Academy. (2022). https://www.vsl.info/en/academy/woodwinds/bassoon

Bassoon Sonata in G major, Op 168 (Saint-Saëns) - from CDA67431/2 - Hyperion Records - MP3 and Lossless downloads. (n.d.). https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W341_67431

Benade, A. H. (1994). Woodwinds: The Evolutionary Path Since 1700. *The Galpin Society Journal*, *47*, 63. https://doi.org/10.2307/842663

Berlioz, H. (1948). *Treatise on Instrumentation, En. and Rev. by Richard Strauss, Including Berlioz' Essay On Conducting*.

Brown, C. (2004). Classical and Romantic Performing Practice. Oxford: Oxford University Press.

Burns, A. (2020, June 23). *Carl Maria von Weber "Bassoon Concerto": A Triumphant Bassoon*. Classicalexburns. https://classicalexburns.com/2020/06/23/carl-maria-von-weber-bassoon-concerto-a-triumphant-bassoon/

Burns, A. (2022, September 22). *Camille Saint-Saëns "Bassoon Sonata in G": A New Character*. Classicalexburns. https://classicalexburns.com/2022/09/22/camille-saint-saens-bassoon-sonata-in-g-a-new-character/

Burns, M. (2001). Music Written for Bassoon by Bassoonists: An Overview. *The Double Reed*, 24, 51–65.

Chantavoine, Jean. (1947). Camille Saint-Saëns. Published by Richard Masse

Dominguez Moreno, A. (2020). The Romantic bassoon understood by 19th century performers: The musical instrument as a performance tool. In *Geschichte, Bauweise und Repertoire des Fagotts* Wissner-Verlag.

Edward Elgar "Romance for Bassoon": British Passion - Classicalexburns. (2021, October 31). Classicalexburns. https://classicalexburns.com/2021/10/31/edward-elgar-romance-for-bassoon-british-passion/

Ewell, T., Waterhouse, W., & Bate, P. (2009). Celebrating double reeds: a festschrift for William Waterhouse and Philip Bate. *International Double Reed Society.*

History of the Bassoon | The Instrument Place. (n.d.). https://www.theinstrumentplace.com/history-of-the-bassoon

Kennedy, K. (2021). *Bassoon Pieces by Mozart, Saint-Saëns, and Galbraith: A Comparison of Baroque, French, and German Bassoons a Creative Project* (pp. 1–16) [Review of *Bassoon Pieces by Mozart, Saint-Saëns, and Galbraith: A Comparison of Baroque, French, and German Bassoons a Creative Project*]. https://1library.net/document/y81gmk1r-bassoon-pieces-galbraith-comparison-baroque-bassoons-creative-project.html#google_vignette

Kopp, J. B. (2012). The Bassoon. Yale University Press. https://books.google.pt/books?id=9ZfzK9Us6Z4C

Langwill, L. G. (1939). The Bassoon: Its Origin and Evolution. *Proceedings of the Musical Association*, 66, 1–21. JSTOR.

Mettler, L. C. (1960). An Analysis of the Bassoon and its Literature. Master Thesis. Eastern Illinois University.

Schulman, L. (2017). Program Notes. *Wichita Symphony Orchestra 2017-2018 Season Classical Series I.* 1718_C1_Tchaik_4_Program_Notes.pdf (wichitasymphony.org)

Sonata for Bassoon and Piano. (2020). Programme Notes. https://jasonstell.wixsite.com/program-notes/composers-s/sonata-for-bassoon-and-piano-

Starko, V. (2015). Bassoon with chamber and instrumental ensembles: The question of repertoire (XVII-XIX centuries). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка*, 34, 359–363.

Stone, E. C. (2008). Portfolio of recorded performances and exegesis: The evolution of the bassoon and its impact upon solo repertoire and performance.

VIVALDI – Chiaroscuro | early-music.com. (2020). Early-Music.com. https://www.early-music.com/vivaldi-chiaroscuro/

Ward, M. K. (1949). Mozart and the Bassoon. *Music & Letters*, 30(1), 8–25. JSTOR.

Waterhouse, W. (2001). Bassoon. In S. Sadie, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol.2 (pp. 177-190). Oxford: Oxford University Press.

Weber – Bassoon Concerto in F Op. 75 – Maroondah Symphony Orchestra. (2015, June 14). Maroondahsymphony.org.au. https://maroondahsymphony.org.au/program-notes/weber-bassoon-concerto/

WEBER | Bassoon Concerto | HK Phil. (2024). Hkphil.org. https://www.hkphil.org/watch-and-listen/all-performances/weber-bassoon-concerto

Werr, S. (2009). *Celebrating Double Reeds: A Festschrift for William Waterhouse and Philip Bate* (T. Ewell, Ed.; pp. 169–181) [Review of *Celebrating Double Reeds: A Festschrift for William Waterhouse and Philip Bate*]. International Double Reed Society.

Anexos

Transcrições das entrevistas

Entrevista ao professor Hugues Kestemann

JO – José Miguel Oliveira

HK – Hugues Kestemann

JO – Bom dia professor Kestemann!

HK – Bom dia José Miguel!

JO - Antes de iniciar, gostaria de perguntar se posso gravar a entrevista?

HK – Sim, claro!

JO – Muito obrigado. Em primeiro lugar, queria-lhe agradecer a disponibilidade para me ajudar na realização deste trabalho. Estou certo de que iremos ter uma conversa bastante agradável, e que vou sair daqui com um conhecimentos que não tinha previamente. A sua participação é bastante importante, já que é um dos professores com maior influência no nosso país, e com um grande conhecimento na história do fagote e da música.

HK – Sim! Não posso negar.

JO - Como já tinha referido, esta entrevista está inserida na minha dissertação de mestrado em Interpretação Artística na Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo. O tema que me propus a desenvolver neste trabalho, é "O Fagote do período romântico: as transformações no instrumento e repercussões no repertório". Assim, ao longo desta entrevista irei colocar algumas questões acerca das mudanças que ocorreram com a invenção do sistema Heckel e como foram recebidas pelos fagotistas da época, gostava de saber também a sua opinião relativamente ao repertório para fagote do período romântico e a sua possível escassez, e também se os fagotistas da época tiveram influência no desenvolvimento de novo repertório para o instrumento. Podemos então começar a entrevista professor?

HK – Sim, sim.

JO – Então para começar com a primeira pergunta, na sua opinião quais foram as principais mudanças na técnica e sonoridade do fagote com a invenção do sistema Heckel?

HK – Bom… Bom dia José Miguel … As perguntas que vai fazer, as quatro perguntas, são quatro perguntas, eu vou começar pela primeira, a dificuldade é um período de muitas

convulsões a um nível … no fagote ele próprio, nós vemos o século XIX como a nossa própria herança do século XX, e a coisa que nos parece óbvio é que na época não existia esta confiança, o que é óbvio e o que não é óbvio, o que é evidente e o que não é, na época as evidencias são muito diferentes de hoje. Assim, quando olhamos para isso evidentemente temos de procurar nas bibliotecas … informações, mas a problemática começa lá… Quando tu falas, por exemplo, do fagote, a diferença entre o sistema alemão e o sistema francês, quer dizer, nós vemos isso hoje, mas na época não se via isto desta forma…era alguém que inventa qualquer coisa no seu caminho, mas a procura era geral. Quando se fala hoje do sistema Heckel, de facto não é o sistema Heckel, é o sistema de Almenräder. Almenräder é aquele homem que escreve e que fez pesquisas sobre como mudar… facilitar o jogo do instrumento. Em primeiro lugar procurava-se acima de tudo evitar as forquilhas, e ter um som mais homogéneo, embora hoje em dia… atualmente, para fazer um salto…, atualmente não se preocupa assim tanto para a homogeneidade em si do instrumento, do sistema francês e do sistema alemão, neste momento, hoje em dia, tem tendências… a se harmonizar em termos de sonoridade. O sistema alemão, as principais diferenças dos principais sistemas que existiam na época, do lado da Alemanha e do lado da França, não te esqueças que na época era a França que toda a gente olhava, até à pouco, até hoje em dia quando falas com os teus avós, eles ouvem o francês não ouvem o inglês … Então, o sistema mais importante, há uma grande diferença, digamos que Almenräder a trabalhar em conjunto com Heckel, foi Almenräder que descobriu Heckel, eles trabalhavam os dois juntos, entre os anos 1910 e 1930, na firma de Schott em Mainz, e Heckel aperfeiçoava, melhorava, em conjunto com Almenräder as ideias de Almenräder acerca do fagote… e a base do conjunto desse trabalho era Grenser, o fagote de sistema Grenser que era na época o Heckel de seu tempo, digamos. Mas, não foi bem Heckel que fez o sistema, foi sobre base do trabalho de Almenräder, que teve amigos que viviam também em Biebrich. Não esqueça que houve um período de Biebrich, Biebrich a cidade que é do outro lado do Reno, Mainz era de um lado Biebrich era do outro lado do Reno… mas quando passava de um lado do rio para outro lado do rio, as obrigações contractuais mudavam, porque Biebrich era independente, as províncias não funcionavam da mesma forma, eles tinham obrigações em Mainz como o próprio editor, eles tinham uma fábrica de instrumentos, e do outro lado havia Biebrich, que não tinham de pagar coisas… direito, porque Biebrich era independente. A grande diferença é a partir do Lá em baixo, para falar do sistema Heckel, a grande mudança foi a partir do Lá em baixo na Culatra, os buracos não eram no mesmo sítio… o Pavilhão por exemplo, a grande diferença em relação ao que se fazia em todos os instrumentos na época, era também no pavilhão, na França dizia-se o *bonet*, os alemães dizem o pavilhão… Uma grande diferença é que o pavilhão, por exemplo do sistema Heckel, digamos para chamar de Heckel para não se confundir, para não se perder em conversa, era que o pavilhão era cónico aberto, então, quando o pavilhão sistema francês

era sistema cónico invertido… está fechado. É tão verdade que quando se toca o sistema francês, o pavilhão, uma chave do pavilhão está fechada, tem que saltar a cima para abrir, isso faz que de repente todo o sistema, alemão e sistema francês… embora o sistema francês muda muito durante o século XIX. Então havia muita pesquisa, era chamada uma convulsão dos instrumentistas, eu falo somente das diferenças na construção. Isso fez que de repente se vê bem por exemplo a análise harmónica do fagote sistema alemão, por exemplo, que foi feito por um grande amigo nosso, foi um professor aqui na escola, fez análises harmónicas da frequência e ressonância do fagote e também eu acho que também fez do sistema francês e do sistema barroco. Vê-se as diferenças do comportamento em termos de som, mas eu vou falar mais adiante porque há lá coisas que eu vou ter de falar, essas são as primeiras grandes diferenças. Essa para a pergunta número um.

JO – Então, a segunda pergunta que lhe queria colocar é a seguinte: De acordo com o que disse antes, pensa que estas alterações ao instrumento foram bem recebidas pelos fagotistas da época.

HK – É lá que vou chegar. Está a gravar? É lá que vou chegar, isso no número dois. Então é assim, temos que ter noção que até hoje, pensamento moderno, um músico e os fagotistas em particular, são pessoas bastante conservadoras, porque quando se faz uma mudança, tem que mudar as técnicas e exige sempre muito trabalho. A ideia do virtuoso como nós temos não existia muito no século XVII, XVI XVII. O músico era pouco considerado e geralmente sabia tocar vários instrumentos, se sabia tocar bem. Os únicos instrumentos, porque vamos refalar disso mais tarde, os únicos instrumentos que tinham muito valor aos olhos da gente da época barroca, e renascentista, era principalmente músicos militares, especialmente, por exemplo as trompetes e a percussão porque precisavam deles nos campos de batalha, então são aqueles que tiveram alguma consideração do lado da cultura, da gente que fez a guerra, os Barões, os Duques, os Reis, os Imperadores e precisavam disso no campo de batalha. Então esses tiveram uma consideração, mas porquê, porque também participaram em batalhas. E o resto eram os músicos que têm pouca importância, era o mesmo que serem saltimbancos, sabes, o que se vê serem os músicos de rua. A única procura dos músicos quando faziam música era chegar a ser aceite na cidade. Então, músico da cidade era qualquer coisa. Isso é que era começar a ter algum estatuto. Evidentemente, essas coisas, pouco a pouco, começaram a mudar, século XVIII. Eu tenho que fazer uma pequena apanha porque vamos chegar lá. Os músicos da cidade começaram também a diferenciar no fim do século XVIII, como os Hotteterre por exemplo, que era gente que fazia torno de madeira, conseguiram fazer o primeiro fagote barroco, foram eles que fizeram, mais ou menos são franceses, conseguiram fazer o fagote tal como nós o conhecemos hoje. A qualidade do instrumento subiu, conseguiram pouco a pouco a especializar na qualidade, mas não se

esquece que no século XVIII foi atravessado pelo, chama-se assimilação das dedilhações. Quem sabia tocar flauta de Bisel, sabia tocar também fagote, em termos de dedilhações. Isso perdurou do século XVIII ao século XIX. No século XIX já começaram a mudar as chaves para ter mais eficácia, tentaram tornar o instrumento mais… evitar as forquilhas e tornar o instrumento mais homogéneo no som, começaram a juntar as chaves e lá começou a grande "chisme", digamos. Quem fazia fagote devia-se consagrar essencialmente no fagote, já não se podia fazer o oboé, embora o oboé continua a ter chaves da época renascentista, nas pequenas chaves, as chaves dos dois lados podia tocar a mão esquerda abaixo ou a mão esquerda acima a continuar, mas embora havia reminiscências do passado. Ainda se vê também no fagote, havia alguns fagotes no século XIX porque também tinha a chave em baixo do pequeno dedo que tinha… era essa que podia tocar do lado esquerdo, da mão esquerda ou do lado direito, mas já não havia, então começava a tornar os instrumentos especificamente fagotistas – fagote, oboístas – oboé.

Em relação… pode-me repetir a pergunta?

JO – De acordo com o que disse antes, das alterações, como é que acha que foram recebidas pelos fagotistas da época, se foram bem recebidas pelos fagotistas?

HK – Isso. Temos que ter em conta que faltava muito nos instrumentos, por exemplo, nunca se fala disso, mas é, por exemplo, na época moderna, pensava-se que todas as chaves eram iguais em todos os instrumentos. No pequeno poste por exemplo, são bolinhas, foram inventar para a flauta, para a flauta traverso, que na época era Boehm que fazia, mas fazia, começaram a construir flautas de vidro. Então nada pegava na flauta de vidro, então começaram a criar pequenos postes redondos para poder ficar na flauta de vidro. Então começaram a adaptar este sistema a todos os instrumentos. Todos, inclusive o clarinete, porque é… e o fagote começou, não, alguém que fez um clarinete que para tocar, chama-se Müller, na primeira parte do século XIX, que tentou fazer um clarinete para tocar todas tonalidades. Correu mal, não funcionou mas houve uma coisa que ele fez, é que ele introduziu o feltro com uma peça, pequena peça de couro acima do feltro e que se tornou um expoente máximo, o que foi principalmente a vinda, bem-vindo, foi a invenção das sapatilhas como nós conhecemos hoje. No século XIX era uma novidade, tem que pensar bem, século XIX o que havia e o que não havia, o que se podia e o que não se podia. Eu próprio, por exemplo, quando toquei o instrumento Schott, eu tive na mão um instrumento Schott original, até quando eu estive naquela altura, na altura estamos a falar há 31 anos ou 40 anos para trás, eu arranjei, pus olho, era um instrumento de uma banda de música na Bélgica, era um fagote Schott. Então eu tive na mão um instrumento Heckel antes da fundação da Heckel. E eu vi lá logo uma problemática. Qual era o principal problema? As sapatilhas! Era chaves que viravam sobre o

eixo da própria chave. Aquela coisa abraçada à sapatilha era montada, mexeu-se para adaptar-se bem ao buraco, porque a dificuldade era a estanqueidade na época.

JO – Pois

HK – Quando se punham mais chaves. Quando tem quatro chaves não é assim tão complicado, as chaves mexiam, não havia aquelas bolinhas, então teve que inventar um sistema mais... Então, uma delas que eu hoje ainda tenho na mão era as chaves serem flexíveis, o encaixe da peça redonda onde se encaixava a sapatilha, se podia, mas na época não se conhecia sapatilha, mexia-se para se conseguir vedar bem, mas era um problema. Eu tive esse fagote na mão, mesmo original, não era uma cópia. Eu não sabia, mas agora eu percebi, à luz do conhecimento, percebi que eles tentaram resolver o problema da estanqueidade do instrumento. Então isso não era uma coisa comum e começaram aos bocados durante o século XIX a ter esses melhoramentos, a juntar-se entre eles, porque, havia muito, embora hoje em dia fala-se na internet, mas na época as pessoas também eram capazes de comunicar entre elas. A gente viajava! Basta falar de Nepart, o filho de Nepart que tocava fagote que foi falar com Weissenborn no século XIX, falo de 1847, ele entrou em contacto com Adolf Sachs, foi a correr atrás do grande professor, o pai, não o filho…

Temos que ter noção que na época, época de convulsão, porque muita da gente desta época, inclusive fagote, eu não falo só dos instrumentos de cordas que também havia a época de Paganini, os grandes construtores de piano, porque isso vai ser para a pergunta três, eram os primeiros *sponsors* (patrocinadores) dos músicos, por exemplo Liszt, que viajava, era "sponsorizado" (patrocinado) por Érard, aquela invenção do sistema "Doble" do piano, do sistema "Doble", um sistema forte do piano no pé… e ele pagava a Liszt para ir com os pianos nos países para difundir a compra do novo sistema do instrumento do piano, por exemplo, isso foi o caso de Adolf Sachs também, já na época em forma de sponsorizar os músicos. Isso quer dizer que havia também uma corrente muito forte que os próprios instrumentistas em geral, e no fagote em particular, eram também excelentes jogadores de instrumentos e que muitas vezes foram eles que fizeram os melhoramentos. Havia o lado do fabricante, o lado pesquisador e o lado de tocar. O fagote em particular, tem uma particularidade que é um instrumento totalmente cónico. Ele é um instrumento muito difícil de evoluir, de grande dificuldade de evoluir, em parte. Eu vou falar na terceira pergunta sobre a influência e a situação dos músicos, mas é muito importante falar da época das pesquisas, em que muitos fagotistas próprios, como os oboístas, como os outros, havia gente de grande qualidade que fizeram a pesquisa própria, cada um na sua quinta, digamos, a trabalhar melhoramentos, havia grande procura. Mas era um instrumento que resistiu muito ás mudanças, o fagote, pela sua própria forma de estar em termos de acústica.

JM – Mas o professor acha que, há medida que iam surgindo os instrumentos novos, que os fabricantes apresentavam um instrumento novo, acha que os músicos em si apreciavam as evoluções ou, ou ficavam apreensivos?

HK – Havia um problema de falta de coordenação entre todos. Não que eles não queriam coordenar, mas um coordenava com outro. Um dos grandes problemas era o próprio instrumento em si o que fez com que também tentaram nesta época começar a construir instrumentos de palhetas duplas, atenção, falamos do fagote, palhetas duplas, construíram outros instrumentos para satisfazer o pedido, por exemplo, o sarrusofone, o rotafone, que era um instrumento que funcionava ás vezes no sistema base do saxofone e ás vezes num sistema base completamente diferente, sobre as teorias instrumentais, como era as palhetas duplas, para satisfazer os pedidos. Havia um problema de cultura dos grandes instrumentos, das grandes orquestras, era o grande evento da construção das grandes orquestras do século XIX. O século XIX está marcado fundamentalmente pela criação das grandes orquestras sinfónicas. Basta pensar na *Symphonie Fantastique* de Beethoven (certamente que o professor Kestmann quis dizer Berlioz). Depois, o que estava a usar, por exemplo, para tocar em lugar do contrafagote, por exemplo, era o sarrusofone. O Aprendiz de Feiticeiro por exemplo não era escrito para contrafagote, era escrito para oficleide. Então havia um pequeno problema de noção dos interesses não focalizados em só um instrumento. Começaram a procurar, porque, tentaram procurar instrumentos que podiam competir nas bandas, porque as bandas começaram a construir, faziam muito barulho, e o fagote não é um instrumento assim que faz muito barulho, então vai um instrumento que consegui em termos de força, de potência concorrer com tuba com, sei lá, com trompa, com trompete e faziam instrumentos fagotes militares, falamos os militares. E tudo isto tem influências no século XIX, grandes influências. Era tentar fazer instrumentos que conseguiam competir. Até hoje se vais na firma Wolf, quando estive lá a última vez a falar com o pai Wolf, ele morreu há pouco, desde então, fizeram um fagote, um fagote que conseguia ter som para competir com o resto das bandas. O grande segredo deles é construir um fagote, não sei se ele foi feito agora, eu acho que sim, fagote para poder tocar nas bandas, para ter o volume sonoro, para não ficar engolido, para o som… Eu acho pessoalmente um falso problema, mas é uma realidade, até hoje.

JO - Então para a terceira pergunta. Concorda que no período romântico existiu uma escassez no repertório a solo para o fagote?

HK - Sim!

JO - Quais acha que foram os motivos para este desinteresse por parte dos compositores?

HK - É assim…eu acho que não foi desinteresse, era uma outra época. O fagote estava, vimos, estava a mudar muito, embora certos instrumentos, que não são o fagote, não

mudaram nada, por exemplo a trompa. A trompa foi muito alheia aos pistões, embora os pistões existissem antes de 1820, até época de Brahms, segunda metade do século XIX, a trompa não queria muito, muitos trompistas não queriam tocar com pistões, continuavam a tocar com a mão, dentro do pavilhão. E foi…Richard Strauss por exemplo, não se podia já tocar com… tem de ser com os pistões, na mesma época, mas geralmente a música de Wagner, quer dizer, Wagner, para falar de Wagner, porque vamos chegar lá. Wagner ia regularmente no atelier de Heckel, vivia lá perto, a algumas centenas de metros de lá, até que ele tentou trabalhar na firma Heckel,... Heckel riu-se porque a única coisa que ele foi lá, foi para trabalhar no torno, foi tão mal feito que a peça saltou do torno, mas enfim. A problemática é que é uma outra época, é a época da liberdade de expressão do músico. Ora, quando começa a nova era, quem se expõem máximo, da evolução do século XIX, o século XIX é fundamentalmente um período dos grandes músicos, que são muitas vezes os próprios compositores, falo de Liszt, Beethoven era pianista antes de ser compositor era muito conhecido como pianista exímio. Eu falo de Liszt, eu posso falar de Debussy até, Debussy era pianista acompanhador, influência de Chopin, que escreveu apenas dois concertos para orquestra, era acima de tudo compositor de piano, mas é lá… o piano de Philipp, os primeiros pianos que Carl Philipp Emanuel Bach tocava, clavicorde, o piano no século XIX está no auge de sua evolução e era a atração de toda a gente. O século XIX não se encontra assim tanta gente a tocar em casa, mas todos os filhos de pessoas ricas, deviam saber tocar piano em princípio e violino. Era a época de Paganini, então temos que ver, há uma profunda evolução, então são os instrumentos mais salientes, que são mais notados e que invadiam todo o século XIX, que foi aquele instrumento de destaque do século XIX, não posso me lembrar de todos, mas Wagner, não vou falar de Wagner agora, mas era o fagote no meio disto. O fagote continuava sempre, como muitos instrumentos de sopro aliás… muitos instrumentos de sopros, estavam na orquestra sinfónica, principalmente tocavam em pequenos grupos. Na época barroca, a orquestra era … quando se falava da orquestra sinfónica, era das pessoas… até 1820 a maior orquestra na Europa sabes qual era?... Real Camerata de Lisboa, a única orquestra na Europa que tinha 51 músicos, tinha os metais todos. Era uma raridade, a maior parte das orquestras era, 17 músicos, 20 músicos, e ás vezes eram mal pagos, Haydn queixou-se de ser mal pago, foi assim que escreveu a Sinfonia do Adeus, queria que pagasse os salários aos músicos então escreveu a Sinfonia do Adeus, era já a época de Mozart. Isso quer dizer que na época o fagote teve sempre o som discreto, é a época dos instrumentos espetaculares, a libertação do músico solista internacional. Quando o fagote, por si próprio era um instrumento relativamente discreto, é uma das grandes problemáticas, por exemplo, quando se fala por exemplo do quinteto de sopros, do tempo de Reichert por exemplo, que escreveu uma enorme quantidade de quintetos de sopros… o fagote era muito discreto, e isso faz aquele som de quinteto de sopros, onde falta um real baixo, porque os instrumentos

ganharam todos em volume, e o fagote não assim tanto, continua a ser o projeto principal hoje em dia, ter um fagote que soa muito que projete, porque é o problema principal do instrumento. Então na época romântica, o instrumento era relativamente discreto, o que não atraiu para os grandes músicos que eram muitas vezes pessoas que tocavam piano e que evidentemente como era o instrumento deles, foram para eles que escreveram, aquilo difundiu-se. Ah, eu me lembro da história de Liszt, Berlioz, por exemplo, não era muito conhecido, quem fez desenvolver a literatura de Berlioz foi Liszt. Ele é que fez uma versão da Sinfonia Fantástica para piano que ninguém gostava na altura. Lembro-me de uma história de Liszt que estava em Veneza, Florença em que tocava uma versão para piano da sinfonia fantástica de Berlioz, então que se passava? Ninguém gostava e ele não sabia mais o que fazer e viu que ninguém gostava daquela peça e ele disse - "Alguém pode dizer que eu improviso!" E alguém disse - "Oh você, sabe da cúpula da catedral de Florença, tem lá estrelas douradas. Pode fazer uma improvisação sobre as estrelas douradas?" "Eu faço". Então Liszt promoveu muitos grandes compositores do seu tempo, Wagner, Berlioz, ele é uma pessoa mal conhecida da história, mas é emblemática a situação do século XIX. Então o fagote, onde é que é o lugar do fagote principalmente? Então, era na orquestra. Não sei se foi Berlioz que disse que o fagote tinha um som feio, um som mau…

JO - Foi sim.

HK - Não sei se foi Berlioz que disse. Então ele quadruplica o fagote. Foi quatro fagotes, porquê? Porque o som do fagote era escasso na orquestra. E ainda mais o sistema alemão que o sistema francês porque como o som, teoricamente, o som é mais redondo no sistema alemão que o sistema francês por causa da sua frequência de ressonância. A frequência de ressonância do fagote do sistema alemão, por causa da sua construção, baixou um tom e fez que o som ficasse mais redondo, quando o sistema francês continua no esquema, na linha direta do fagote barroco, o pavilhão em francês *bonet*, é um sistema cónico invertido que faz a frequência de ressonância ser mais alta, faz que o som, dizia-se na época, cavernoso. Hoje em dia isso já não existe. Ainda bem, porque é muito importante manter certas características nacionais, regionais, as diferenças são importantes, o futuro no mundo é na diferença, que não sejamos todos iguais, percebes? Há gente que não entende isso, mas eu acho isso uma coisa muito importante. Evidentemente, na música de câmara, o instrumento é rei, o fagote, porque precisava daquele sopro, havia o violoncelo, ponto final, e nos sopros? … O sistema francês, que sobreviveu a tudo e a todos sendo demasiado específico e que não se introduz bem nas características dos outros instrumentos, o que procurava os grandes compositores, era ter um som homogéneo e o fagote principalmente, o que faz dele, é juntar instrumentos que não se podem juntar quando se escreve. Uma trompa com um violino, soa muito mal, geralmente, então na orquestra, então junta-se o fagote. De repente ele serve de molho entre

os instrumentos. Há instrumentos que não se pode, por exemplo, a flauta e o oboé, é impossível juntar-se estes dois instrumentos, então põe-se o fagote em baixo, para a sua quantidade e qualidade de harmónicos, consegue juntar os dois instrumentos que normalmente não se podem juntar em termos de som, de timbre, então o fagote é um instrumento que os compositores perceberam que tem que ter o fagote na orquestra, que se não há certos instrumentos que em termos de escrita harmônica não se consegue juntar.

JO - Então o professor acha, pelo que eu percebi, em termos de repertório a solo, que os músicos começaram a ter uma vida própria? E a escrever as suas próprias composições como é o caso de Liszt?

HK – Sim, sim!

JO - E no caso do fagote, como os fagotistas têm uma fama de serem mais resguardados, isso se calhar não aconteceu tanto, e não há tanto repertório, foi isso?

HK - Sim, em termos solísticos, existe o repertório, mas geralmente, de compositores secundários, que ainda hoje estamos a descobrir. Existe certamente, tenho a certeza, e começa aos poucos por causa agora da quantidade que temos, na quantidade aparece a qualidade. Se há duas pessoas a tocar o instrumento, se tocam muito bem é com os outros, porque é preciso ter incentivos, em termos de ambições, curiosidades, é preciso incentivos para a qualidade, e há muito repertório que ainda acho que está por descobrir de certeza absoluta, e começa aos poucos, e alguém que está a fazer muito por esse instrumento é o próprio Azzolini. Tirou para fora muitas obras interessantes do esquecimento. Existe certamente, no século XIX, repertório nos museus que ainda está por descobrir, mas de facto, os grandes compositores estavam mais focalizados, especializados na sua própria área, ou orquestra sinfónica, ou orquestra de câmara, e os instrumentos solistas que faziam para eles ganharem a vida, para compor. Vê-se os grandes compositores, Paganini ganhava a vida a fazer muitas coisas na cena, era quase um saltimbanco. E ainda tocava, por exemplo, com as quatro cordas, e ele improvisava, e ele então tira fora uma corda, depois tira outra fora e acaba certos concertos com uma corda. Mas enfim, é muito além daquilo que se fazia na composição e os grandes compositores não se interessavam muito por um instrumento discreto.

JO – Pois.

HK - Porque queriam mostrar exuberância. Agora pode-se assumir como artista completo no palco, mostrar aquilo que são capazes de fazer e era instrumentos geralmente que davam, como hoje em dia há muito essa tendência…

JO – Sim, sim.

HK - … ao espetacular e não o delicado, o discreto, o subtil. É muito virado para o espetacular agora e o fagote não escapa a esta tendência, embora nunca será um instrumento… Vê o repertório do próprio violoncelo, mas o violoncelo tem vantagem, é de facto interessante falar disso, o violoncelo e o fagote são dois instrumentos que jogam em dois mundos na música, do acompanhamento do solista, só que o violoncelo fazia parte das cordas, a influência do violino, a técnica do violino, tudo foi escrito nesta época, o quarteto de cordas, era o preto e branco da nossa pureza, da nossa profundidade, então os interesses dos compositores eram diferentes. Não se interessavam muito pelo fagote em si, embora existe repertório com cordas que ainda está por descobrir.

JO – Então, para terminar, acha que os fagotistas tiveram um papel importante para resolver esta falta de repertório? E na sua opinião, qual acha que foram as obras mais relevantes que eles escreveram durante este período?

HK – Os fagotistas e os compositores em geral?

JO – Sim!

HK – Sim! Já respondi uma parte ou outra sobre isso. Em geral, como disse e muito bem José Miguel, no fundo… são os próprios instrumentistas, de fagote em particular, que começaram a escrever, mas repara, a maior parte do reportório que eles escrevem, ou é só com fagote e piano ou só concerto, e isso tudo é quase nulo, só metodologia. Em parte deles, interessante, que temos conhecimento hoje em dia, ainda há muito por descobrir, são instrumentos do sistema francês, porque o sistema francês por sua própria natureza de construção é um som que se destaca na orquestra, foi um dos grandes problemas de queixa dos grandes chefes (maestros) internacionais quão foram dirigir a orquestra até ao fim do século XX, sofriam muito deste estigma, do som dos fagotes do sistema francês. E a escola francesa na altura, que era Maurice Allard, não fez nada para melhorar a situação, fizeram um fagote melhor e tudo isso, mas é um instrumento que tem um som muito distinto, que era de facto um som quase barroco. Em certas medidas, porque o som do fagote barroco, quando se toca fagote é muitas vezes mais redondo até que o sistema francês, vem da problemática de subir… a frequência de ressonância do instrumento, antigamente tocava-se a 415Hz, depois passa a 440Hz, até na Orquestra Filarmónica de Viena toca ás vezes a 450Hz. Sempre em Viena tocava-se muito alto, até hoje, e os instrumentistas tinham um som como os oboés clássicos, quando mais alto, com mais ressonâncias agudas, e o sistema francês tornou-se um bocadinho nasal no som, que foi a principal … queixa. Então muita gente não gostava desse som., porque diz … ás vezes é quase como saxofone… Mas de facto é sistemático que seja o sistema francês … porque passa muito melhor, então Jancourt com o Solo de Concerto, solo do concurso do Conservatório Nacional de Paris, segunda metade do século XIX, que também correspondeu

á evolução dos instrumentos… Isso fez, é uma questão de gosto também, som para ser mais ouvido, mas tornou-se um sistema contra eles. Quando apareceram grandes obras de Wagner, era insuportável para a gente, lembro-me de uma história de Karajan ele chega à orquestra de Paris que tocava sistema francês, até as trompas … as trompas francesas têm um som específico, na época também desapareceram. Eu acho um erro! Para mim é um erro, o que importa é a personalidade na orquestra hoje em dia, é não tentar entrar na linha de todos os sons das orquestras são todos iguais no mundo. Isso é um grande problema para mim, isso fez para mim o sucesso, já é uma moda o sucesso das orquestras barrocas, porque têm personalidade. E isso é que é muito importante, era a época da orquestra… reconhecia o som diretamente daquela orquestra, do som da Filarmónica de Filadélfia, passava na rádio e eu dizia: "É aquela orquestra!". E isso, temos de regressar lá, porque se não é uma ameaça direta a quantidade de orquestras que existe hoje em dia, se as orquestras ou mesmo umas e as outras, porque há tantas orquestras? E isso é um dos problemas do fagote, dos fagotistas. E precisávamos desse século XIX para sair das mudanças, e nos instrumentos de sopros, com tudo a mudar. E eu posso dizer que de todos os instrumentos de sopros, de longe, é o fagote que mudou mais. Quando você vê um fagote de 1880 e um fagote de 1970, há uma diferença gigantesca, que não acontece com nenhum outro instrumento, nem com a flauta, porque ainda hoje há flautas com 150 anos, e continuam a ser o mesmo, agora tem mais sons em baixo, porque querem ter flauta transversal que soa como uma trompete em baixo, mas fundamentalmente é sempre igual, as mudanças são quase nulas, muda muito pouco. Mas os fagotes de 1870 junto a um fagote de 1980, não há comparação. Pode pôr um clarinete de 1870 e um clarinete de 1970, vai ser igual… No caso do fagote, nem pensar. Posso dizer que de todos os instrumentos de sopros, ainda hoje continua [a evoluir].

JO – Muito obrigado professor, mais uma vez, por ter aceitado este convite! Agradeço imenso por ter partilhado os seus conhecimentos comigo.

Entrevista ao professor Gavin Hill

JO - José Oliveira

GH – Gavin Hill

JO – Boa tarde, obrigado por ter aceitado este convite. Antes de mais, posso gravar a entrevista?

GH – Sim, absolutamente.

JO – Muito obrigado. Primeiramente, gostaria de expressar a minha gratidão pela sua disponibilidade para me ajudar na elaboração deste trabalho. Estou convencido de que teremos uma conversa muito produtiva, e que sairei daqui com conhecimentos novos. A sua contribuição é fundamental, considerando a sua vasta experiência como fagotista e o seu entendimento da história do fagote e da música. Como já tinha referido, esta entrevista está inserida na minha dissertação de mestrado em Interpretação Artística na Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo. O tema que me propus a desenvolver neste trabalho, é "O Fagote do período romântico: as transformações no instrumento e repercussões no repertório".

GH – Ok!

JO - Assim, ao longo desta entrevista irei colocar algumas questões acerca das mudanças que ocorreram com a invenção do sistema Heckel e como foram recebidas pelos fagotistas da época, gostava de saber também a sua opinião relativamente ao repertório para fagote do período romântico e a sua possível escassez, e por fim, também se os fagotistas da época tiveram influência no desenvolvimento de novo repertório para o instrumento. Podemos então começar a entrevista professor?

JO – Então, para começar, na sua opinião, quais foram as principais mudanças na técnica e sonoridade no fagote com a invenção do sistema Heckel?

GH –Ok… técnica não sei porque obviamente o sistema francês é completamente diferente. O fagote foi o último instrumento a ser revisado. No século XIX, todos os instrumentos tiveram uma reinvenção quase. O fagote, como sempre, foi o último, …mas a principal diferença foi a sonoridade. Ainda hoje, o primeiro problema do fagote é a projeção, sempre. Tu podes ouvir uma sinfonia onde todos os instrumentos de sopros têm uma pequena figura (intervenção), por exemplo a flauta, o oboé, o clarinete (após dizer o nome de cada instrumento, o professor Gavin Hill canta uma pequena melodia a imitar o instrumento referido), o fagote … nada. (Gargalhada). É sempre assim! Hoje em dia, o meu problema, a minha preocupação digamos

assim, principal com o instrumento, é a projeção. Obviamente, a sonoridade do *basson* (fagote de sistema francês) foi um pouco menos [afetada] que a eventual sonoridade do instrumento alemão, do sistema Heckel. Mas, sabes? Em termos de desenvolvimento do … eu estou a tentar não usar a palavra em alemão *Entwicklung* (desenvolvimento), o desenvolvimento do instrumento, isso não aconteceu em todos os países ao mesmo tempo. É claro que ainda em França, algumas orquestras ainda tocavam o sistema francês, mas ok, na Alemanha, a mudança aconteceu muito mais rápido. Não sei, na Áustria, Républica Checa ou *Poland* (Polónia), isso foi, eu acho que eles tocavam o sistema francês em *Poland* por muitos anos mais que na Alemanha, o que é interessante, na Polónia. Mas, no meu país, na Grã-Bretanha, a mudança foi um processo muito mais devagar. A grande mudança aconteceu no início do século XX, quando Richter (Hans Richter) foi para a orquestra *Hallé* como maestro principal, e ele levou dois fagotistas de Viena que tocaram na orquestra por um ano, e começaram a dar aulas na escola de música em Manchester. O primeiro estudante deles foi Archie Camden… Archie Camden foi um pianista que gostava de estudar música, mas tinha muita concorrência entre os pianistas, mas ele ouviu falar que havia uma bolsa para estudar fagote, então ele fez uma aplicação para isso, ele conseguiu no concurso para entrar, ele conseguiu tocar uma escala em Fá Maior, de baixo para cima, eles perguntaram se ele podia tocar outra coisa e ele tocava de cima para baixo e entrou. (Gargalhada). Isso foi o início do sistema alemão na Inglaterra. Mas havia o sistema francês lado a lado por muitos anos, por exemplo, pode ver-se a versão de *Le Sacre du Printemps* com Markevich e a Orquestra Filarmónia, isso foi Cecil James que tocou lá, que foi uma grande exponente do *basson* na Inglaterra. Nesta altura a Inglaterra tinha famílias que sempre tocavam o mesmo instrumento, por exemplo, o pai dele foi um grande exponente do *basson* francês e também trabalhou com Buffet para trabalhar numa nova versão do instrumento. O tio dele [Edwin James], o Romance de Elgar para fagote e orquestra foi escrito para o tio de Cecil James.

JO – Isso é bastante engraçado.

GH – É, é.

JO – Mas, voltando um bocadinho antes, o professor estava a falar de uma diferença entre o fagote alemão e o fagote francês, mas um bocado antes disso, quais acha que foram as principais mudanças do fagote Clássico para o fagote do período Romântico, da invenção do sistema Heckel e no caso da França do sistema Buffet?

GH – As diferenças… não tinha sistema nenhum. Eles começaram a dar chaves para evitar a técnica dos “garfos” (forquilhas), por exemplo, tens o Sib, no sistema francês, este Sib (o professor neste momento exemplifica com as mãos a posição da nota Sib2 (Scientific Pitch

Notation)), mas foi sem plano, quase como, em comparação, o sistema do oboé em Viena. Então, tens um buraco lá, ok então, chave aqui, sem plano.

JO – O que o professor quer dizer é que foi evoluindo ao longo do século?

GH – Sim, sim.

JO – Sim, e as principais mudanças foi também evitar as forquilhas, melhorar a técnica e aumentar o som do instrumento?

GH – Sim, é verdade!

JO – Então para a segunda para a segunda pergunta, de acordo com o que disse antes, das diferenças do instrumento, pensa que estas alterações que eles estavam a fazer no instrumento do século XIX, foram bem recebidas pelos fagotistas da época, se eles apreciaram as alterações ou ficavam um bocado recetivos a adaptar-se a elas.

GH – Não, eu acho que os fagotistas se adotam muito rapidamente. Claro na Inglaterra teve esta guerra entre o sistema francês e o sistema alemão, por exemplo, mas fora de isso, parece-me bem aceite. Por exemplo, tenho um livro que é Musical Memoirs escrito por William Parks e foi oboísta no Covent Garden no início do século XIX. Ele está a falar sobre um fagotista, que ficou famoso porque podia tocar na oitava de cima. Parks diz que todos os outros fagotistas tocavam como se fosse um oboé com uma constipação. Claro que aqui, as suas notas agudas são mais precisas, é mais fácil chegar com todas as chaves extra de oitava e tudo.

JO – Em relação ao fagote que nós tínhamos durante o período Barroco e durante o período Clássico, aquele fagote mais rudimentar só com 3, 4, 5 chaves, de repente, no período Romântico, eles começam a acrescentar muitas chaves, a mudar a construção do instrumento, a mudar a técnica do instrumento…

GH – Sim, sim, é!

JO - … O professor acha que na altura eles se adaptaram bem a essas mudanças?

GH – Eu acho que sim, porque também estes novos sistemas ajudavam muito a afinação também. Afinação, como sabes era uma coisa, uma preocupação.

JO – Para a minha terceira pergunta, concorda que no período romântico existiu uma escassez no repertório a solo para fagote?

GH – Ok, que é que nós temos? Sim, ok, tens no período romântico tens o Weber, … é claro que tens um enorme repertório de pessoas que foi menos conhecida hoje em dia como Spohr,

Lindpaintner, pessoas como esses que tiveram uma carreira relativamente importante na Alemanha, mas ninguém fala delas agora.

JO – Mas por exemplo, em comparação ao violino ou ao piano que têm uma vasta lista de concertos de Liszt entre outros…, o professor acha que nesse sentido, o fagote teve um bocado de desinteresse por parte dos grandes compositores para escreverem a solo para ele?

GH – Sabes, a grande parte do repertório foi pessoas que trabalharam como *Kappellmeister* (mestre de capela), tipo uma posição numa orquestra de um Barão, qualquer coisa, sabes, eles tinham de escrever peças para os instrumentistas da orquestra. Sim, por isso eles são menos conhecidos hoje em dia. Não há um concerto de Schubert para fagote, por exemplo. Eu não sei porquê.

JO – Se calhar houve uma preferência pelos instrumentos de cordas na altura

GH – É, sim, sim.

JO – E o professor tem ideia de quais possam ter sido os motivos dos grandes compositores, por terem deixado de parte os instrumentos de sopros, o fagote, e preferirem as cordas e o piano, por exemplo?

GH – Não é todas as cordas, então, o repertório romântico para viola, por exemplo, qual é? O repertório romântico de *Cello*, ok, tem Schumman, Brahms triplo concerto, Beethoven triplo concerto, ok, sim, mas não há um Brahms, ele tem sonatas, mas não há um concerto de Brahms para violoncelo por exemplo. E eu não sei se isso foi por causa do público, qualquer coisa assim, mas sim, para o repertório de fagote tens de investigar as pessoas que foram mais ligadas a uma orquestra.

JO – Eu, por exemplo, depois de ter investigado sobre o assunto, há autores que falam que os compositores não mostraram interesse pelos instrumentos de sopros e pelo fagote porque não estavam na moda, e eles preferiam os instrumentos de cordas e o piano, por exemplo, porque eram mais virtuosos e assim.

GH – Provavelmente, sim. Isso tem obviamente, também no meio do século, mais ou menos, o Liszt inventou a ideia do recital. Isso fez uma grande mudança no modo de música, mas também, algumas na segunda parte do século, uma grande parte dos compositores sérios acabou de escrever concertos, porque isso é só virtuosidade. Então para música mais séria, o instrumento de preferência foi orquestra. Mesmo o exemplo de Berlioz, ele tem a possibilidade de escrever um concerto para viola porque Paganini comprava uma nova viola e queria uma peça para isso. Então Paganini dava muito dinheiro a Berlioz e disse “Ok,

escreve uma peça para viola" e ele em vez de escrever um concerto para viola, ele escreve *Harold in Italy* (Harold em Itália) que se falares com alguém que toca viola, a primeira coisa que eles dizem é que isso não é um concerto para viola. (Gargalhada).

JO – Então o professor acha que na segunda metade do século, que se calhar os compositores estavam mais virados para música sinfónica e grupos?

GH – Exatamente, sim.

JO – Daí deixar de parte os concertos para instrumentos a solo?

GH – Sim, ok, falava-se várias vezes do Brahms, o primeiro concerto para piano de Brahms tem bastante coisas para orquestra, é quase uma peça orquestral com piano. Também o concerto para violino de Brahms, o segundo andamento, eu acho que, não sei qual foi, mas um dos solistas que teve que tocar este concerto a dizer "Olha, isso não é a sério, eu não vou ficar lá no segundo andamento, ficar no palco a fazer nada, enquanto o oboé está a tocar o único tema no andamento inteiro (gargalhada), sabes? Isso foi uma viragem atrás do virtuosismo em uma experiência mais orquestral, mais total mais solístico.

JO – Então para terminar, qual é que acha que foi o papel dos fagotistas da época para tentar que os compositores voltassem a escrever peças para eles? Acha que eles tiveram algum papel acerca disso? Por exemplo o professor falou do caso de Paganini que pagava a Berlioz, o professor acha que os fagotistas tiveram uma posição para que os compositores se interessassem pelo seu instrumentos e escrevessem para ele?

GH – Estou a tentar pensar de um caso… ok, do caso, falava sobre o tio de Cecil James, que Elgar teve uma comissão para escrever uma peça para instrumento a solo, ele fez isso para Edwin James, no Romance para fagote e orquestra, isso eu acho que foi bem ligado à personalidade desta pessoa. Isso foram pessoas com uma personalidade para a maneira de tocar muito muito forte. E pensar que em princípio, o grande solo na peça de Elgar Falstaff, teve um enorme solo de fagote em Falstaff, completamente sozinho. Eu tenho a certeza que isso foi ligado a uma certa personalidade, alguém que tocasse isso na primeira vez, foi alguém que Elgar conhecia. Mas também, o que era importante para o compositor quando ele escrevia uma peça? Era ter a possibilidade de a peça ser tocada. Archie Camden, por exemplo, tem várias peças escritas para ele, Gordon Jacobs escreveu um concerto para ele, Eric Fogg foi escreveu um concerto para ele, ok isso é no século XX. Foi um jovem compositor que eventualmente cometeu suicídio, infelizmente, muito jovem, mas ele escreveu este concerto para Archie Camden. Arnold Banks também, todos eles escreveram peças para Archie Camden, não porque eles recebiam uma comissão em dinheiro de Camden, mas porque ele sabia sim que iam escrever uma peça para ele, porque ele é uma personalidade que faz muito

bem o marketing. Foi sempre muito bem neste aspeto e se escrevessem uma peça para ele, vai ser tocada, num festival, num Broadcast da rádio, em qualquer coisa, aparece.

JO - Relativamente ao século XIX, ao Romantismo, o professor acha que os fagotistas dessa altura tiveram um papel importante para resolver esta falta de repertório que aconteceu durante o século? Ou que se deixaram um bocado de parte e só começaram a fazer isso na viragem do século?

GH – Talvez eles não tinham o mesmo interesse para ser solistas, não sei. É interessante, porque no início do século tens as pessoas como Brandt, as pessoas que precisavam de peças para tocarem a solo. No fim do século isso não acontece com a mesma frequência, é interessante.

JO – O professor disse então que na viragem do século, com o século XX, que aí já começou a haver outra vez uma procura para escreverem para fagote.

GH – Sim, sim. É claro que o mundo em França era um pouco diferente, porque eles precisavam de peças para o exame do fim de ano e às vezes concertos.

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
MÚSICA – INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
SOPROS – FAGOTE

O Fagote no período romântico: as transformações no instrumento e repercussões no repertório

José Miguel Santos Pereira de Oliveira