



Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em Música e Musicologia

Área de especialização | Interpretação

Tese de Doutoramento

Augusto Neuparth (1830-1887): fagotista virtuoso e músico inovador

Carolino António Silva Neves Carreira

Orientador(es) | Vanda de Sá Silva

Évora 2025



Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em Música e Musicologia

Área de especialização | Interpretação

Tese de Doutoramento

Augusto Neuparth (1830-1887): fagotista virtuoso e músico inovador

Carolino António Silva Neves Carreira

Orientador(es) | Vanda de Sá Silva

Évora 2025



A tese de doutoramento foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor do Instituto de Investigação e Formação Avançada:

Presidente | Eduardo Lopes (Universidade de Évora)

Vogais | Adriano Aguiar (Instituto Politécnico de Castelo Branco - Escola Superior de Artes Aplicadas)
Ricardo Lopes (Instituto Politécnico do Porto - Escola Superior de Musica e das Artes do Espectaculo)
Sofia Inês Ribeiro Lourenço da Fonseca (Instituto Politécnico do Porto)
Tiago Coimbra (Instituto Politécnico de Castelo Branco - Escola Superior de Artes Aplicadas)
Vanda de Sá Silva (Universidade de Évora) (Orientador)

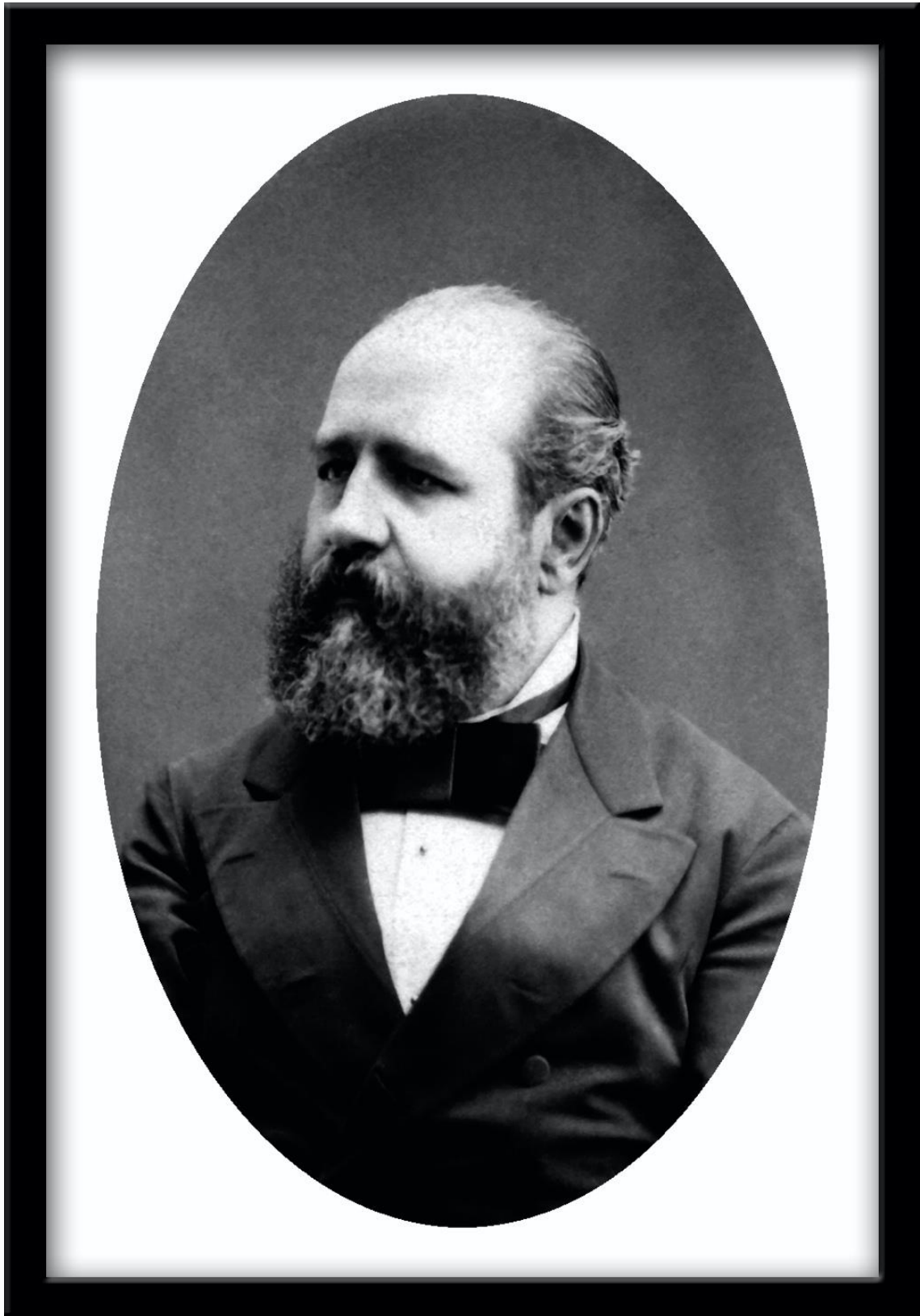


Figura 1: Augusto Neuparth (1830-1887)

É quasi sempre dévéras embaraçosa a posição da pessoa encarregada de fazer um artigo para acompanhar um retrato. Como a publicação de um retrato faz suppor uma notabilidade, debaixo de um ponto de vista qualquer, e como muitas vezes se publicam retratos de indivíduos em quem a notabilidade brilha apenas pela ausência, o pobre do articulista dá tratos de polé á imaginação para poder desempenhar-se do encargo.... Com o retrato de Augusto Neuparth não se dão porém esses inconvenientes (Lami, 1882).

À minha família e à memória dos meus padrinhos

AGRADECIMENTOS

Agradecimentos Especiais

Adriano Aguiar
António Pedro Neuparth Sottomayor
Bernardo Neuparth
Joana David
João Paulo Santos
Luísa Sousa
Mafalda Carreira
Maria de Jesus Carreira
Mariana Carreira
Ricardo Santos Lopes
Rui Magno Pinto
Vanda de Sá Silva

Agradecimentos Pessoais

Alberto Grazzi
Ana Raquel Coelho
Paulo Constantino
Irene Constantino
José Manuel Ferreira Brito
Luísa Cymbron
Luís Vieira
Nuno Ivo Cruz
Nuno Pinto
Paulo Guerreiro
Steven Mason

Agradecimentos Institucionais

Arquivo Histórico da Irmandade de Santa Cecília e do Montepio Filarmónico - Ana Paula Tudela
AvA Musical Editions - José Lourenço, Nuno Fernandes
Banda Sinfónica da Polícia de Segurança Pública
Biblioteca Nacional de Portugal - Clara Assunção, Sílvia Sequeira

Direção de Serviços e do Arquivo da Secretaria-Geral do Ministério da Educação e Ciência - Françoise Le Cunff

Escola Superior de Artes Aplicadas – Instituto Politécnico de Castelo Branco (ESART–IPCB) - Luísa Castilho, José Raimundo

Organismo de Produção Artística (OPART) – Teatro Nacional de São Carlos (TNSC) / OSP

RESUMO

Augusto Neuparth (1830-1887): fagotista virtuoso e músico inovador

A presente tese, estruturada em quatro partes, estuda a figura do músico português Augusto Neuparth, avaliando a sua dimensão de fagotista de excelência face aos parâmetros de virtuosismo instrumental e a *praxis* fagotística coeva. Partindo de fontes que permitam determinar o repertório romântico para fagote solo que foi executado pelo músico, bem como os meios instrumentais utilizados procura fundamentar-se a existência das características inovadoras e de transcendência de execução instrumental que estão corporizadas em Neuparth tornando-o *primus inter pares*. É colocado o enfoque no repertório romântico para fagote solo da autoria de Neuparth e de Santos Pinto no sentido de dar a conhecer a sua mais-valia artística e a contemporaneidade dos desafios instrumentais nele contidos. O empreendedorismo que levou Neuparth numa viagem pela Europa, da qual deixou “memórias” escritas, até ao presente inéditas, serve como base para compreender o seu perfil musical, bem como para contextualizar a *praxis* instrumental da Lisboa de meados de oitocentos face às suas congéneres.

Palavras-chave: Augusto Neuparth; Virtuosismo instrumental; Fagote; séc. XIX; Santos Pinto; Música; Lisboa

Abstract

Augusto Neuparth (1830-1887): virtuoso bassoonist and innovative musician

This thesis, structured in four parts, studies the figure of the Portuguese musician Augusto Neuparth, evaluating his dimension as bassoonist of excellence in relation to the parameters of instrumental virtuosity and coeval bassoon *praxis*. Starting from sources that allow us to determine the Romantic repertoire for solo bassoon that the musician performed, as well as the instrumental means he used, we seek to substantiate the existence of the innovative and transcendent characteristics of instrumental performance that Neuparth embodied, making him *primus inter pares*. The focus made on the Romantic repertoire for solo bassoon by Neuparth and Santos Pinto allow us to reveal its artistic added value and the contemporaneity of the instrumental challenges it contains. The entrepreneurship spirit that led Neuparth on a journey through Europe, of which he left a hitherto unknown written “memoirs”, serves as a basis for understanding his musical profile, as well as for contextualizing the instrumental praxis of mid-nineteenth century Lisbon in relation to its peers.

Keywords: Augusto Neuparth; Instrumental Virtuosity; Bassoon; Nineteenth Century; Santos Pinto; Music; Lisbon

ABREVIATURAS E SÍMBOLOS

AM24J- Associação de Música 24 de Junho
AHMF- Arquivo Histórico do Montepio Filarmónico
AMZ - *Allgemeine Musikalische Zeitung*
BDS- Índice de Joseph Scherpereel, Os Músicos inscritos na Irmandade de Santa Cecília e no Montepio Filarmónico em Lisboa, (séc. XVIII - 28/5/1926)
BNP – Biblioteca Nacional de Portugal
cc. - compassos
CD – *Compact Disc*
CRL - Conservatório Real de Lisboa
CN – Conservatório Nacional
CNMDP - *Conservatoire de Musique et Declamation de Paris*
CNAHME – Conservatório Nacional Arquivo Histórico do Ministério da Educação
Cx – caixa
GDA – Gestão dos direitos do artista
INCM -Instituto Nacional Casa da Moeda
IGT- Inspeção Geral dos Teatros
ISC – Irmandade de Sta. Cecília
Mç – maço
MF- Montepio Filarmónico
n.i. – não indicado
RTSC- Real Teatro de S. Carlos
séc.- Século
SPA- Sociedade portuguesa de autores
Vol. - volume
Vla – viola
Vlc – violoncelo
Vln - violino
Cbx - contrabaixo
Fl – flauta
Ob – oboé
Ci – corne-inglês
Cl – clarinete
Sax - saxofone
Fg – fagote
Hp – harpa
Pn - piano

ÍNDICES ACÚSTICOS



Figura 2: Índices Acústicos (Borba, Lopes Graça, 1955-1956).

Partes componentes do fagote

1. Palheta e tudel
2. Tudeleira
3. Proteção do tubo em U
4. Culatra
5. Corpo Longo
6. Campânula
7. Anel da Campânula

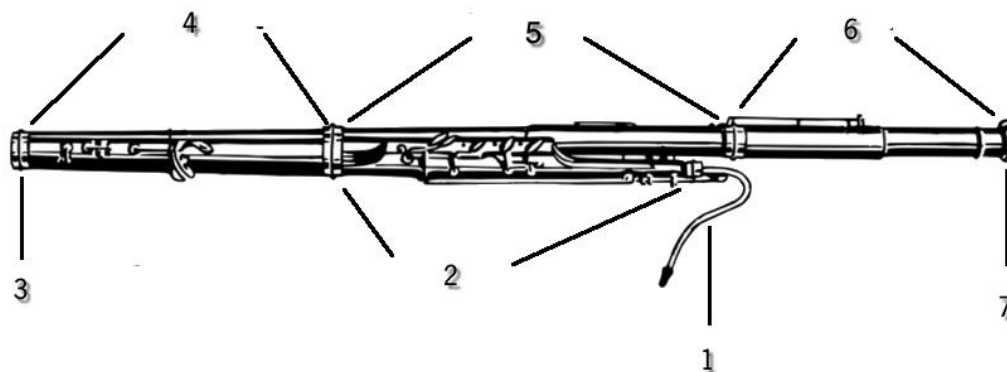


Figura 3: Descrição das partes que constituem o fagote com legendas do autor

ÍNDICE GERAL

AGRADECIMENTOS	iv
Agradecimentos Especiais.....	iv
Agradecimentos Pessoais	iv
Agradecimentos Institucionais	iv
RESUMO	vi
ABREVIATURAS E SÍMBOLOS.....	viii
ÍNDICES ACÚSTICOS	ix
ÍNDICE GERAL	x
Índice de Quadros	xii
Índice de Figuras	xiv
ÍNDICE DO VOLUME DE APÊNDICES	xix
ÍNDICE DO VOLUME DE ANEXOS.....	xix
INTRODUÇÃO	1
Revisão da Literatura	4
PARTE I.....	7
I.1 - Emergência do instrumentista virtuoso na primeira metade do séc. XIX.....	7
I.1.1 – Processo de Virtuosismo no Fagote na primeira metade do séc. XIX: ensino, novidades organológicas, músicos pioneiros e repertórios	14
I.1.1.1 – Desenvolvimento no ensino.....	14
I.1.1.2 – Novidades organológicas	15
I.1.1.3 – Fagotistas virtuosos e repertórios.....	21
I.2- Virtuosismo instrumental em Lisboa no início do séc. XIX.....	27
I.2.1 – Contexto histórico.....	27
I.2.2 – Emergência do instrumentista virtuoso.....	30
I.2.3 – Fagotistas portugueses anteriores a 1846.....	35
PARTE II	43
II.1- A família Neuparth	43
II.2– Augusto Neuparth, “o mais extraordinário tocador de fagote que tem havido”	56
II.2.1 - Atividade de músico profissional de Augusto Neuparth.....	60
II.2.1.1- Os anos de afirmação de carreira: 1847 a 1852.....	61
II.2.1.2 - Anos de consolidação de carreira de Augusto Neuparth: 1853 a 1885	70
II.2.2 - Atividade pedagógica no Conservatório Real de Lisboa	100
II.2.2.1 - Aula de Instrumentos de Palheta do Conservatório Real de Lisboa 1835-1862	101
II.2.2.2 - Início de atividade de Augusto Neuparth no Conservatório Real de Lisboa.....	109

II.2.2.3 - Concurso para o lugar de Professor da Aula de Instrumentos de Palhetas do Conservatório Real de Lisboa	110
II.2.2.4 - Outras funções desempenhadas por Augusto Neuparth no CRL	113
II.2.2.5 - Aula de Instrumentos de Palheta do Conservatório Real de Lisboa de 1865 a 1887	114
II.2.2.6 - Sucessão do cargo de professor da Aula de Instrumentos de Palhetas em 1887	121
II.2.2.7 - Material pedagógico utilizado na Aula de Instrumentos de Palhetas.....	124
II.2.3 - Atividades de destaque nas instituições musicais em Lisboa.....	138
PARTE III.....	144
III.1 - Viagem pela Europa.....	144
III.1.1 - Diário da Viagem.....	144
III.1.1.1 - Preparativos da viagem.....	147
III.1.1.2 - Descrição do início da viagem.....	154
III.1.1.3 - Estadia em Londres.....	155
III.1.1.4 - Viagem pela Alemanha.....	165
III.1.1.5 - Procura de professor de fagote.....	167
III.1.2 - Proveitos da viagem.....	173
III.1.3 - Diário de viagem, uma narrativa incompleta.....	176
III.1.4 - Contributos do diário para a historiografia da praxis orquestral europeia	178
PARTE IV.....	179
IV.1 - <i>Praxis</i> do fagote romântico em Lisboa: Instrumentos e Repertório	179
IV.1.1 - <i>Praxis</i> orquestral de fagote em Lisboa no final do séc. XVIII e início do séc. XIX	180
IV.1.2 - Fagote romântico utilizado em Lisboa.....	189
IV.1.2.1 - O fagote utilizado por A. Neuparth	197
IV.2 - Análise de virtuosismo no repertório romântico para fagote.....	204
IV.2.1 - Estabelecimento de parâmetros e metodologia de análise.....	205
IV.2.2 - Análise de obras canónicas do repertório romântico para fagote solo segundo os parâmetros de virtuosismo instrumental	235
IV.2.2.1 - Escolha das obras.....	235
IV.2.2.2 - Análise das obras	242
IV.2.3 - Repertório português para fagote solo e parâmetros de virtuosismo instrumental ..	243
IV.2.3.1 - Repertório solístico para fagote de Francisco António Norberto dos Santos Pinto (1815-1860).....	246
IV.2.3.2 - Repertório para Fagote solo de Augusto Neuparth.....	259
CONCLUSÕES.....	288
BIBLIOGRAFIA	291
Manuscritos da família Neuparth	300

Periódicos	300
Partituras impressas	301
Partituras manuscritas.....	302
Registos Fonográficos em Compact Disc.....	302
<i>Webgrafia</i>	303

Índice de Quadros

Quadro 1: Fagotistas ao serviço da Orquestra da Real Camara entre 1764 e 1834, segundo Scherpereel (1985).....	37
Quadro 2: Lista dos concertos da primeira época da Associação dos Concertos Populares que contaram com a participação de Augusto Neuparth, identificando data do concerto, nome e autor da obra, intérpretes por instrumento e fonte consultada.	74
Quadro 3: Lista dos concertos da 2ª época da Associação dos Concertos Populares, que contaram com a participação de Augusto Neuparth, identificando data do concerto, nome e autor da obra, intérpretes por instrumento e fonte consultada.....	77
Quadro 4. Lista dos concertos da Associação dos Concertos Populares, que contaram com a participação de Augusto Neuparth, identificando data do concerto, nome e autor da obra, intérpretes por instrumento e fonte consultada.....	81
Quadro 5. Lista nominal dos instrumentistas que faziam parte da orquestra do RTSC na temporada lírica de 1865/66 com o respetivo vencimento, CNHIME	84
Quadro 6: Apresentações de Augusto Neuparth nos anos de 1863 a 1876 em formações solísticas e de câmara.	87
Quadro 7. Repertório de Fagote executado por Augusto Neuparth	99
Quadro 8. Repertório de Clarinete executado por Augusto Neuparth.....	99
Quadro 9. Repertório de Oboé/Corne-inglês executado por Augusto Neuparth.....	99
Quadro 10. Repertório de Saxofone executado por Augusto Neuparth	99
Quadro 11. Alunos com inscrição na aula de Instrumento de Palheta nos anos letivos de 1838/39 a 1841/42	105
Quadro 12. Alunos com inscrição na Aula de Instrumentos de Palheta nos anos letivos de 1842/43 a 1845/46	107
Quadro 13. Número de alunos matriculados e respetivo aproveitamento escolar nas aulas de instrumento de orquestra no ano letivo 1865/66.....	115
Quadro 14. Alunos da Aula de Instrumento de Palheta do CRL, com ano de matrícula, aproveitamento e prémios, anos de 1865/66 a 1870/71	116
Quadro 15. Alunos da Aula de Instrumento de Palheta do CRL, com ano de matrícula, aproveitamento e prémios, anos letivos de 1871/72 a 1876/77	117
Quadro 16. Alunos da Aula de Instrumento de Palheta do CRL, com ano de matrícula, aproveitamento e prémios, anos letivos de 1877/78 a 1883/84.....	118

Quadro 17. Alunos da Aula de Instrumento de Palheta do CRL, com ano de matrícula, aproveitamento e prêmios, anos letivos de 1884/85 a 1886/87)	118
Quadro 18. Indicação das tonalidades transcritas para Fagote por Cokken a partir dos <i>Nuovi vocalizzi</i> de M. Bordogni	132
Quadro 19: Transcrição em quadro da equivalência de várias moedas estrangeiras para moeda portuguesa como registado no Diário por A. Neuparth.	148
Quadro 20: Transcrição em quadro de equivalência de várias moedas estrangeiras para moeda portuguesa tal como está registado no Diário por A. Neuparth.	148
Quadro 21. Transcrição do esquema da disposição da orquestra da produção da Ópera <i>Ernani</i> desenhado por A. Neuparth no diário de Viagem	158
Quadro 22: Comentários de A: Neuparth sobre os vários intervenientes da produção da Ópera <i>Ernani</i> de G. Verdi no Her Majesty's Theatre em 15 de junho de 1852.	159
Quadro 23: Opiniões de Neuparth sobre vários instrumentistas da orquestra da produção da ópera <i>Ernani</i> de G. Verdi no <i>Her Majesty's Theatre</i> em 15 junho 1852.....	160
Quadro 24: Comentários de Neuparth sobre os vários intervenientes da produção da <i>Lucrecia Borgia</i> no Convent Garden em 17 junho 1852.....	162
Quadro 25: Comentários de A. Neuparth sobre os vários intervenientes da produção da <i>Les Martyrs</i> no Convent Garden em 17 junho 1852	162
Quadro 26. Comentários de A. Neuparth sobre alguns intervenientes orquestrais nas produções de <i>Lucrecia Borgia</i> e <i>Les Martyrs</i> de G. Donizetti no Convent Garden em 17 de junho de 1852	164
Quadro 27. Transcrição do esquema da disposição da orquestra das produções de <i>Les Martyrs</i> e <i>Lucrecia Borgia</i> desenhado por A. Neuparth no diário de Viagem.....	164
Quadro 28: Encontros com fagotistas a 15 de junho de 1852 e a 11 de agosto de 1852	168
Quadro 29: Encontros com fagotistas a 12 e 26 de agosto de 1852	168
Quadro 30: Métodos datados do séc. XIX com definição do registo do fagote	206
Quadro 31 – Tratados e enciclopédias musicais do séc. XIX até 1863 com a respetiva indicação do limite do registo agudo do fagote.....	212
Quadro 32. Denominação e respetivas notas do quarto registo do Fagote.....	217
Quadro 33: Tonalidades, andamentos e compassos utilizados em <i>LEÇONS PROGRESSIVES AVEC ACCOMPAGNEMENT DE 2d BASSON</i> do Método de F. Berr de 1836	221
Quadro 34: Tonalidades, andamentos e compassos utilizados em <i>DUOS POUR DEUX BASSONS</i> do Método de F. Berr de 1836	222
Quadro 35: Tonalidades, andamentos e compassos utilizados em <i>ETUDES, PRELUDES ET CAPRICES</i> do Método de F. Berr de 1836.....	223
Quadro 36: tonalidades e andamentos utilizados nos <i>12 Grandes Études</i> do método de fagote de Willent-Bordogni	224
Quadro 37. Tonalidades, andamentos e compassos utilizados em <i>26 Etudes Melodiques pour Basson solo</i> do Método de E. Jancourt de 1847	226

Quadro 38: Tonalidades recomendadas para a escrita para fagote na tratadística composicional do oitocentos	227
Quadro 39: Quantificação em unidades de semicolcheia as zonas A, B e C do quarto registo do fagote com indicação da nota mais aguda utilizadas nas obras canónicas do repertório romântico para fagote solo.....	242
Quadro 40: Número total de compassos e distribuição da parte solo em compassos total e percentual com indicação das tonalidades principais utilizado nas obras canónicas do repertório romântico para fagote solo selecionado.....	243
Quadro 41. Formação instrumental utilizada no repertório romântico para Fagote solo selecionado	243
Quadro 42. Estrutura da <i>Fantasia sobre motivos do Robert Devereaux</i> de Santo Pinto, com indicação de cada secção por compassos e tema original utilizado.....	249
Quadro 43: Secções da <i>Rêverie</i> de Santos Pinto de acordo com a autoria.....	255
Quadro 44: Estrutura da <i>Fantaisie sur le Robert le Diable</i> de A. Neuparth, edição <i>Brandus</i> de 1857, com indicação da parte principal e mudanças de tonalidade, compasso, andamento e indicação de carácter de cada secção	262
Quadro 45: Número de unidades de semicolcheia das zonas A, B, C e D do quarto registo com a distribuição da parte solo em compassos total e percentual e indicação das tonalidades principais utilizadas da <i>Fantaisie sur Robert le Diable</i> de A. Neuparth....	264
Quadro 46 Instrumentação das várias secções da <i>Fantaisie sur Robert le Diable</i> de A. Neuparth com indicação do número de compassos.....	270
Quadro 47: Estrutura, com indicação parte principal, tonalidade, mudança de andamento e carácter das várias secções da <i>Fantaisie “À Madame Adèle”</i> de A. Neuparth	277
Quadro 48: Utilização das várias regiões do registo agudo e tonalidades na <i>Fantasia “À Madame Adèle”</i> de A. Neuparth	278
Quadro 49: Quantificação em unidades de semicolcheia as zonas A, B e C do quarto registo do fagote com indicação da nota mais aguda utilizadas nas obras canónicas do repertório romântico e repertório português para fagote solo	283
Quadro 50: Número total de compassos e distribuição da parte solo em compassos total e percentual com indicação das tonalidades principais utilizado nas obras canónicas do repertório romântico e repertório português para fagote solo	284

Índice de Figuras

Figura 1: Augusto Neuparth (1830-1887)	i
Figura 2: Índices Acústicos (Borba, Lopes Graça, 1955-1956).	ix
Figura 3: Descrição das partes que constituem o fagote com legendas do autor	ix
Figura 4. Excerto do fôlio com inscrição Felipe Titel no <i>Livro de Assentamentos de Entrada na Irmandade S. Cecília</i>	39
Figura 5. Excerto do fôlio com inscrição Felipe Titel <i>Livro de Assentamentos Entrada do Montepio Filarmónico</i>	39
Figura 6. Retrato a óleo de Erdmann Neuparth	43

Figura 7. Capa da autobiografia manuscrita de Erdmann Neuparth (1869), espólio de Bernardo Neuparth.	44
Figura 8. Primeira página da autobiografia manuscrita de Erdmann Neuparth (1869), espólio de Bernardo Neuparth.	45
Figura 9. <i>Livro de assento de entradas na Irmandade de S. Cecília</i> com a assinatura de Erdmann Neuparth.....	46
Figura 10. Livro de registo de entradas no Montepio Filarmónico	49
Figura 11. Placa em metal com a reprodução do quadro de Erdmann Neuparth e que se encontrou até 1988, afixado na sala de exposição dos pianos do estabelecimento Valentim de Carvalho na Rua Nova do Almada.	51
Figura 12. Retrato da Família Neuparth. Digitalização cedida por António Pedro Sotto Mayor	52
Figura 13. <i>Livro de registo de entradas no Montepio Filarmónico</i> com o registo de entrada de Júlio Neuparth.....	55
Figura 14. Livro de assentos de entrada na Irmandade de S. Cecília com o registo de entrada de Filipe Titel, AHMF	61
Figura 15. <i>Livro de assentamento de entrada da Irmandade de S. Cecília</i> com o registo da entrada de Augusto Neuparth, AHMF.....	62
Figura 16. <i>Livro de registo de entradas no Montepio Filarmónico</i> com o registo da entrada de Augusto Neuparth, AHMF.....	63
Figura 17. <i>Livro de Matrícula da Associação de Música 24 de Junho</i> com o registo de entrada de Augusto Neuparth, AHMF.....	63
Figura 18: 2º <i>Livro de Actas das sessões do Conselho da Associação de Música 24 de Junho</i> - 3ª Sessão do ano de 1847, 24 de março de 1847, Fólio 96v, AHMF	64
Figura 19: 2º <i>Livro de Actas das sessões do Conselho da Associação de Música 24 de Junho</i> - 3ª Sessão do ano de 1847, 24 de março de 1847, fólio 97, AHMF	64
Figura 20. <i>Livro das Actas das sessões do Conselho da Associação de Música 24 de Junho</i> , Sessão do ano de 1848, 26 de maio de 1848, II Livro, fólio 19v, AHMF.....	67
Figura 21. Relação Nominal e Classificação dos Sócios da Associação de Música 24 de Junho, 1868, AHMF.	68
Figura 22. Relação do pessoal da Orchestra do RTSC na 3.ª Epoca da Empreza Cossoul e Comp. ^a , Fólio 1, AHMF	85
Figura 23. Relação do pessoal da Orchestra do RTSC na 3.ª Epoca da Empreza Cossoul e Cmp. ^a , Fólio 1, 1v, AHMF	86
Figura 24. Orquestra da AM24J com o maestro Olivier Métra, revista <i>Perfis Artísticos</i> de 1/05/1881	93
Figura 25. Interior do programa da AM24J de 22 de abril de 1881	94
Figura 26. Capa do programa de concerto da Associação de Música 24 Junho, 2ª época	95
Figura 27. Contra-capas do programa de concerto da Associação de Música 24 Junho, 2ª época.....	96

Figura 28. Pormenor da contra-capa do programa de concerto da Associação de Música 24 Junho, 2ª época	97
Figura 29 . Excerto do Mapa do Pessoal e vencimento da Orquestra 1885-1886 S. Carlos.	123
Figura 30. Recorte de <i>A Revolução de Setembro</i> de 17 de agosto de 1860.....	139
Figura 31. Fatura do <i>Armazem de Musica e Instrumento Augusto Neuparth</i> passada ao CRL em 30 de junho de 1869	143
Figura 32. Mapa da viagem de Augusto Neuparth de 9 a 22 de junho de 1852.....	145
Figura 33. Mapa da viagem de Augusto Neuparth de 27 a 28 de junho de 1855.....	146
Figura 34. Foto da capa rígida do livro de bolso	146
Figura 35. Fólio 7 do Diário de Viagem de Augusto Neuparth	151
Figura 36: 2º Livro de Actas das sessões do Conselho da Associação de Música 24 de Junho, excerto do início da sessão.....	152
Figura 37: 2º Livro de Actas das sessões do Conselho da Associação de Música 24 de Junho, excerto da sessão onde consta pedido de Augusto Neuparth	152
Figura 38: Livro de Registo de Passaportes concedidos a portugueses, fólios 140 verso e 141	153
Figura 39: Esquema da disposição da orquestra da produção da ópera <i>Ernani</i> desenhado por A. Neuparth no diário de viagem	158
Figura 40: Michael Balfe	160
Figura 41: Caricatura de Sir Michael Costa	163
Figura 42: Esquema da disposição da orquestra das produções dos <i>Les Martyrs</i> e <i>Lucreccia Borgia</i> , desenhado por A. Neuparth no diário de viagem	164
Figura 43. Capa do manuscrito da parte de Fagote de <i>Souvenir de Rostock Fantasie sur un Theme Original pour Basson avec accompagnement d'Orchestre ou de piano</i> , de C. Schmitbach, cópia de A. Neuparth, 11/09/1852.....	175
Figura 44. Primeira página do livro Lições de Harmonia, Contraponto e Fuga de Augusto Neuparth dirigidas pelo Professor de Contraponto Dobrado e Fuga do Conservatório, o Exmº M. Hauptmann	177
Figura 45. <i>Responsorio secondo, Matutini de' morti</i> de David Perez, página 18, compassos 1-2	181
Figura 46. <i>Responsorio secondo, Matutini de' morti</i> de David Perez, página 103, compassos 1-4	182
Figura 47. <i>Versetto, Matutini de' morti</i> de David Perez, página 122, compassos 1-11	183
Figura 48. <i>Qui Tollis, Missa a 4</i> de António Leal Moreira, página 96, compassos 1-51	185
Figura 49. Abertura, <i>A Vingança da Cigana</i> , Leal Moreira, manuscrito autógrafo, fólio 5, compassos 34-39	186
Figura 50. <i>Andantino da Cavatina de Pepe, O meu contentamento, A Vingança da Cigana</i> , Leal Moreira, manuscrito autógrafo, Fólio 89, compassos 1-3	187

Figura 51. <i>Andantino da Cavatina de Pepe, O meu contentamento, A Vingança da Cigana</i> , Leal Moreira, manuscrito autógrafo, 89v, compassos 4-7.....	187
Figura 52. <i>Allegro Maestoso da Cavatina de Pepe, O meu contentamento, A Vingança da Cigana</i> , Leal Moreira, manuscrito autógrafo, fólho 95v, compassos 1-4.....	188
Figura 53. <i>Allegro Maestoso da Cavatina de Pepe, O meu contentamento, A Vingança da Cigana</i> , Leal Moreira, manuscrito autógrafo, fólho 96, compassos 5-8.....	188
Figura 54: Fatura de M. A. da Silva ao CRL.....	193
Figura 55: Catálogo de Musica, Pianos e outros instrumentos, À venda no Armazem de Neuparth & C. ^a , página 96.....	195
Figura 56: Fólho do diário de viagem de 1852 de Augusto Neuparth	197
Figura 57: Detalhe da etiquetagem na tudeleira do fagote Savary Jeune, Paris, 18??, Fagote Lambertini, Museu da Música de Lisboa	198
Figura 58: Fagote Savary Jeune, Paris, 18??, Fagote Lambertini, Museu da Música de Lisboa	199
Figura 59: Campânula dupla do fagote <i>Savary Jeune</i> 1843	200
Figura 60: Real Academia dos Amadores de Música, Comemoração do Centésimo Concerto, 1884-1902, página 47	201
Figura 61.: Frédéric Baumann, Litografia de Charles Bagniet (1814-1886).....	203
Figura 62: William Beale Wotton, 1890, por H. Arnold Willms (1859-1918), exposto no <i>Royal College of Music</i> , Londres.	204
Figura 63: Pormenor da Tabela de digitações de F. Berr de 1836	208
Figura 64. Pormenor do registo agudo do fagote na tabela de digitações do Método de Jancourt de 1847, p.47.....	209
Figura 65: Divisão de registos do fagote segundo Neukirchner 1840, pag. 16.....	214
Figura 66. Divisão de registos do fagote segundo Jancourt (1847, p.15)	214
Figura 67. Exemplos de saltos de registos e instruções de como utilizar a embocadura para os realizar.....	215
Figura 68. Numeração das chaves do fagote na tabela de digitações do método de Berr (1836), com pormenor nas chaves de agudos.....	216
Figura 69. Tabela de posições do Método de Berr (1836)	216
Figura 70: Pormenor da página 47 do Método de E. Jancourt de 1847	230
Figura 71: Cena da <i>Ressurreição das Freiras</i> de <i>Robert le Diable</i> de G. Meyerbeer, 1876, de Edgar Degas, (1834-1817).....	235
Figura 72. Início da <i>Fantasia sobre motivos de Roberto Devereaux</i> de Santos Pinto, compassos 1-9	250
Figura 73. <i>Fantasia sobre motivos de Roberto Devereaux</i> de Santos Pinto, cadência de Fagote solo, compasso 24.....	251
Figura 74: <i>Fantasia sobre motivos do Roberto Devereaux</i> de Santos Pinto, compassos 253 a 258	252

Figura 75: <i>Fantasia sobre motivos do Roberto Devereaux</i> de Santos Pinto, compassos 259 a 264	253
Figura 76: Início da <i>Rêverie</i> de Santos Pinto, compasso 1 a 17	257
Figura 77: <i>Rêverie</i> de Santos Pinto, compassos 34 a 44	257
Figura 78: <i>Rêverie</i> de Santos Pinto, compassos 87 a 94.	258
Figura 79: <i>Revue et Gazette Musicale de Paris</i> (1875, p.240)	261
Figura 80: Parte de Fagote, compasso 39 do <i>Moderato</i> da <i>Fantaisie sur Robert le Diable</i> de A. Neuparth.....	265
Figura 81: Parte de Fagote, compasso 105 a 110 da <i>Fantaisie sur Robert le Diable</i> de A. Neuparth	265
Figura 82: <i>Allegro</i> , compassos 240 a 251 do <i>Quinteto</i> de E. DuPuy	266
Figura 83: Cadência inicial do Fagote no compasso 51 do <i>Concertino</i> de B. Crusell.	266
Figura 84: Compassos 4 a 11 da 1ª variação do <i>Concertstück</i> Op.2 de F. Berwald.....	267
Figura 85: Compassos 45 a 56 do <i>Concertstück</i> Op.2 de F. Berwald	267
Figura 86: Parte de Fagote, compassos 217 a 230 da <i>Fantaisie sur Robert le Diable</i> de A. Neuparth	267
Figura 87: Parte Fagote da <i>Fantaisie sur Robert le Diable</i> de A. Neuparth, compassos 243 a 257	268
Figura 88: Parte impressa de fagote da <i>Fantaisie sur Robert le Diable</i> de A. Neuparth mostrando compassos 254 a 276	269
Figura 89: <i>Variações sobre o Carnaval de Veneza</i> de W. Neukichner (1805-1889), compassos 96 a 104	270
Figura 90: Indicações de respiração na 1ª Variação da <i>tarantella</i> da <i>Fantaisie sur Robert le Diable</i> de A. Neuparth, compassos 224 a 252, manuscrito autógrafo.....	271
Figura 91: Indicações de respiração na 2ª Variação da <i>Tarantella</i> da <i>Fantaisie sur Robert le Diable</i> de A. Neuparth, compassos 256 a 271 manuscrito autógrafo.....	272
Figura 92: Indicações de respiração na 1ª Variação da <i>tarantella</i> da <i>Fantaisie sur Robert le Diable</i> de A. Neuparth, compassos 236 a 239, parte de fagote impressa.....	272
Figura 93: Indicações de respiração na 2ª Variação da <i>tarantella</i> , da <i>Fantaisie sur Robert le Diable</i> de A. Neuparth, compassos 262 a 265, parte de fagote impressa.....	272
Figura 94: Página de rosto do manuscrito da <i>Fantaisie “À Madame Adèle”</i> versão fagote e piano de A. Neuparth	274
Figura 95: Página de rosto do manuscrito da <i>Fantasia “À Madame Adèle”</i> partitura de violino da versão fagote e orquestra de A. Neuparth	275
Figura 96: Página de rosto do manuscrito da <i>Fantaisie pour basson “À Madame Adèle”</i> versão fagote e piano de A. Neuparth.....	275
Figura 97: Manuscrito da <i>Fantaisie pour basson “À Madame Adèle”</i> , versão fagote e orquestra, partitura de violino principal, compassos 1 a 23	276
Figura 98: <i>Fantaisie pour basson “À Madame Adèle</i> , versão Fagote e Piano compassos 46 a 50	278

Figura 99: <i>Fantasia “À Madame Adèle”</i> versão fagote e piano compassos 55 a 60 ..	279
Figura 100: <i>Fantaisie pour basson “À Madame Adèle</i> , versão fagote e piano compassos 107 a 110	279
Figura 101: <i>Fantaisie pour basson “À Madame Adèle”</i> , versão fagote e piano compassos 127 a 129	280
Figura 102: <i>Fantaisie pour basson “À Madame Adèle”</i> , versão fagote e piano compassos 130 a 139	280
Figura 103: <i>Fantaisie pour basson “À Madame Adèle”</i> , versão fagote e orquestra compassos 130 a 139.....	281
Figura 104: Tabela de digitações do método de fagote de Willent-Bordogni de 1844	286
Figura 105: Pormenor da digitação manuscrita do Mi4, designado por “ <i>mi aigu</i> ”, da tabela de digitações do método de Willent-Bordogni de 1844	286

ÍNDICE DO VOLUME DE APÊNDICES

Apêndice A - Dados sobre o percurso profissional dos alunos Aula de Instrumentos de Palheta do Conservatório Real de Lisboa entre 1865 e 1887	2
Apêndice B - Análise das Divergências entre o manuscrito autógrafo, e as partes de fagote e piano da Edição Brandus, Dufour et Cie de 1857 da <i>Fantaisie sur Robert le Diable</i> de Neuparth.....	8

ÍNDICE DO VOLUME DE ANEXOS

Anexo I - <i>Concerto em Fá M para Fagote e Orquestra</i> de C. M. von Weber, edição Breitkopf und Härtel, Leipzig	4
Anexo II - <i>Concertino para Fagote e Orquestra Op.12</i> de F. David, redução para fagote e piano, edição F. Hofmeister Musikverlag, 1995.....	39
Anexo IV - <i>Concertino para Fagote e Orquestra</i> de B. Crussell, redução para fagote piano, Mussikki Fazer Musik, Helsinquia, 1984.....	90
Anexo V - <i>Konzertstück para Fagote e Orquestra</i> de F. Berwald, redução para fagote e piano, Bärenreiter Verlag, Kassel, 1984.....	121
Anexo VI - <i>Fantasia sobre motivos do “D Pasquale” para Fagote e Piano</i> de G. Tamplini, F. Hofmeister Musikverlag, Lúpsia, 2002....	185
Anexo VII - <i>Divertimento sobre temas de “Lucie de Lammermoor” para Fagote e piano</i> de A. Torriani, edição Gerard Billaudot, Paris, 2005.....	198
Anexo VIII - <i>Potpourri sobre a ópera “Zampa” para Fagote e Orquestra</i> de C. Jacobi, - redução para fagote e piano.....	215
Anexo IX – <i>Variações sobre o Carnaval Veneza para Fagote e Piano</i> de W. Neukirchner, edição Accolade Musikverlag, 2004.....	236

Anexo X - <i>Solo em Ré M Op.3b para Fagote e Piano</i> de Willent-Bordogni - versão orquestrada.....	246
Anexo XI – <i>Solo n° 7 Op.99 para Fagote e Piano</i> de E. Jancourt.....	258
Anexo XII - <i>Variações brilhantes sobre um tema de “Carafa” para Fagote e Piano</i> de E. Jancourt.....	271
Anexo XIII - <i>Fantasia para Fagote e Quarteto de Cordas</i> de F. Berr, Egge Musikverlag, Coblenz.....	280
Anexo XIV - <i>Fantasia sobre motivos do Robert Devereux para Fagote e Banda</i> de F. N. Santos Pinto, Ava Editions, Lisboa, 2007.....	300
Anexo XV- • <i>Rêverie pour le Basson sur la Canzonetta "Il Rimprovero" de J. Rozinni, Dedieè a son ami A. Neuparth pour basson et piano</i> de F. N. Santos Pinto, Ava Musical Editions, Lisboa, 2007.....	354
Anexo XVI - <i>Fantaisie sur Robert le Diable de G. Meyerbeer pour Basson et Piano</i> de A. Neuparth, G. Brandus Dufour et Cie, Paris, 1857.....	362
Anexo XVII - - <i>Fantaisie sur Robert le Diable de G. Meyerbeer pour Basson et Piano</i> de A. Neuparth, parte fagote manuscrito autógrafo, BNP M.P. 1775 A.....	376
Anexo XVIII – <i>Fantaisie “À Madame Adele” pour Basson avec accomp. de piano</i> de A. Neuparth, BNA Manuscrito 44-XV-67 (81-82)	380
Anexo XIX – Transcrição da “Acta da Sessão do Jury do Concurso da Cadeira da aula de instrumentos de palheta do Conservatorio Real de Lisboa” CNHIME Cx772 Mç 2886392	
Anexo XX: Transcrição do artigo: de Augusto Neuparth, Retrato, por Emílio Lami , <i>Perfis Artisticos</i> n° 17, 1º ano, abril de 1882, parte integrante da <i>Gazeta Musical de Lisboa</i>	393

INTRODUÇÃO

O presente estudo teve génese no primeiro contacto com a figura de Augusto Neuparth (1830-1887) no âmbito da realização de uma pequena monografia no *Royal Northern College of Music*, Manchester, Reino Unido, no ano de letivo de 1988/89, período em que o autor foi aluno de fagote como bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian. Esta monografia, incidiu sobre a vida deste fagotista e compositor. A afinidade inicial enquanto executante do mesmo instrumento, foi largamente majorada pelo interesse despertado no autor pela personalidade fascinante de Augusto Neuparth. A receção, em Manchester, do microfilme de uma partitura da editora *Brandus Dufour et Cie* da *Fantaisie sur Robert le Diable pour Basson et Piano* da autoria de Augusto Neuparth, vindo da *Bibliothèque National de Paris* foi um momento particularmente marcante. Foi com uma inexplicável emoção que o autor leu a obra composta e tocada por um virtuoso português do séc. XIX, com quem já tinha tantos pontos em comum: viver na mesma cidade, frequentar os mesmos locais de ensino, pertencer à mesma orquestra (Orquestra do Teatro Nacional S. Carlos) e, possivelmente, ter executado repertório coincidente.

Augusto Neuparth apresenta-se como uma figura singular na história da música portuguesa do séc. XIX, particularmente como fagotista de exceção. Pertenceu às principais orquestras da capital e ao Conservatório Real de Lisboa. Apesar de Lisboa, à época, já ser uma importante capital europeia pertencendo ao circuito internacional de grandes intérpretes virtuosos, a figura deste músico não parece ter-se deparado com algum fagotista que com ele ombreasse em valor artístico. São vários os autores coevos que nos deixaram relatos das prestações de Augusto Neuparth enquanto solista de fagote e multi-instrumentista, considerando-o como uma personalidade de referência na vida musical lisboeta. São estes relatos que nos dão conta da receção do músico e da sua obra, revestindo-se de particular relevância para o estudo em questão. Dado estes terem sido feitos por contemporâneos de Neuparth, que muitas vezes faziam parte do seu círculo social, levantam-se questões quanto à objetividade e identificação de critérios de avaliação do virtuosismo do músico, tentando este estudo propôr critérios complementares com base em reportório, métodos e tratados coevos

A figura de Augusto Neuparth, apesar das inúmeras referências à sua personalidade que se encontram contidas nas várias narrativas da história da música portuguesa do séc. XIX, carece de um estudo exclusivo e sistematizado. A análise do seu

valor como músico virtuoso e inovador, servirá para reforçar os contributos no quadro da historiografia atual da *praxis* nacional do fagote. Surge, portanto, como principal objetivo desta dissertação estudar a figura do músico enquanto executante virtuoso de fagote. Pretende-se analisar o repertório por ele executado avaliando a sua dimensão virtuosística de fagotista, bem como compreender como atingiu esse estatuto.

O repertório e a dimensão dos fagotistas virtuosos mais influentes serão abordados tendo em conta a evolução organológica do fagote romântico na europa. Também será analisada a interação e dinâmicas entre a evolução do instrumento e a respetiva evolução dos principais métodos de ensino. Interessa avaliar a repercussão destas transformações organológicas e dos métodos pedagógicos na *praxis* do fagote e nas instituições do ensino musical da capital lisboeta, considerando-se fundamental ter a noção do instrumento utilizado pelo virtuoso português para compreender a dimensão da sua contemporaneidade relativamente aos desafios instrumentais do repertório coevo.

Através da consulta de fontes primárias e secundárias, pretende-se fazer uma linha cronológica das apresentações em concerto deste músico e do respetivo repertório utilizado, complementando com os relatos que foram apurados da receção das mesmas. Neste âmbito foi muito importante a consulta dos periódicos da época.

O estudo do repertório nacional para fagote solístico que chegou até nós, sobretudo se relacionado com este músico, torna-se relevante pois permite a caracterização de uma *praxis* virtuosa do fagote corporizada em Augusto Neuparth. Também a abordagem deste género de repertório específico que circulava em Lisboa, quer incluído em apresentações em concerto, quer em programas de estudo nas instituições de ensino, ajudará a contextualizar esta *praxis* relativamente ao resto da europa. Será assim estudado o *corpus* de repertório romântico português solístico para fagote encontrado no decorrer desta investigação e que compreende as seguintes obras:

- *Fantasia para fagote sobre motivos do Roberto Devereau* para fagote e banda de F. A. N. S. Pinto, datada 1847¹.
- *Rêverie pour le Basson sur la Canzonetta "Il Rimprovero" de J. Rozinni, Dedieè a son ami A. Neuparth pour basson et piano* de F. A. N. S. Pinto, datada de 1856².

1 BNP Partitura manuscrita M.M. 235//11 BNP Lisboa.

2 BNP Partitura Manuscrita 1859 // M.M. 220//11.

- *Fantaisie sur Robert le Diable de G. Meyerbeer pour Basson et Piano* composta por Augusto Neuparth, editada em 1857 por G. Brandus, Dufour et Cie, em Paris³.
- *Fantaisie pour basson “Á Madame Adèle”, para Fagote e Orquestra, ou Piano*, composta por Augusto Neuparth⁴

Para estudar este repertório, criou-se um modelo baseado em parâmetros de virtuosismo instrumental, tendo em conta o que estava definido como a boa *praxis* fagotística pela tratadística europeia. Paralelamente a este estudo, os recitais que foram realizados no âmbito do programa de doutoramento, incidiram em obras do repertório romântico solístico para fagote, o que permitiu uma abordagem prática da execução deste repertório. O facto de ter de lidar com os desafios instrumentais colocados por estas obras, permitiram ao autor direccionar a pesquisa relativa às questões interpretativas e de domínio instrumental. Como consequência desta investigação, foi produzido pelo autor um registo fonográfico em forma de *Compact Disc* áudio que contém gravações de repertório solístico para instrumentos de sopro de um dos mais prolíficos compositores portugueses do oitocentos, intitulado: *Belcanto e virtuosissimo instrumental do romantismo português – Francisco António Norberto dos Santos Pinto*⁵. Este registo inclui as duas obras existentes deste compositor para fagote solístico.

Também se assume como fundamental complementar o estudo da personalidade de Neuparth através do discurso na “primeira pessoa” contido no documento inédito na forma de diário, a que chama “Lembranças”, relatando a viagem que fez pela europa em 1852. A comparação destes relatos com a realidade que se vivia em Lisboa assumem o papel de indicadores que se pretende contextualizar de modo a definir a *praxis* musical. Pretende-se identificar a sua dimensão de instrumentista inovador e empreendedor musical, bem como o legado que o mesmo deixou para a vida musical portuguesa

A caracterização do repertório romântico português para fagote solo, contextualizando-o no *corpus* de repertório coevo que estabeleceu os cânones do virtuosismo fagotístico, torna-se importante para compreender a dimensão e a atualidade do fagotista Augusto Neuparth face à *praxis* europeia.

3 BNP M.P. 177//A, M.P. 177//A.

4 BNP MM 301-5, BNA Mus.Av.44-XV-67(81-82).

5 *Compact Disc* - audio: SPA 2018, IRFC.16.236. Realizado com apoio da Fundação GDA.

Com a avaliação dos parâmetros de virtuosismo instrumental presentes no repertório de Neuparth procurar-se-á apurar a veracidade dos relatos sobre o virtuosismo deste músico verificando se é possível confirmá-lo como *primus inter pares*. A contextualização e análise das suas obras procurarão identificar traços composicionais identitários e caracterizar a *praxis* fagotística deste músico. Numa análise de contexto importa apurar se as várias facetas da atividade deste músico deixaram traços que condicionaram os caminhos da vida musical lisboeta.

Esta dissertação está estruturada em quatro partes que abordarão as seguintes temáticas:

- Uma primeira parte onde se analisa a emergência do virtuosismo instrumental na primeira metade do séc. XIX, com especial relevo para o virtuosismo fagotístico, abordando as vertentes do ensino, evolução do instrumento e repertórios. Neste contexto, será abordada a realidade portuguesa, contextualizando o instrumentista virtuoso e os fagotistas que antecedem o surgimento do fenómeno Neuparth.
- Uma segunda parte que apresenta o músico Augusto Neuparth, a sua ascendência e descendência, a linha cronológica das suas apresentações em concerto e repertório utilizado, a sua atividade de pedagogo no Conservatório Real de Lisboa e o seu papel nas corporações de classe na capital.
- A terceira parte aborda o relato da viagem que Augusto Neuparth realizou pela Europa em 1852, procurando relacionar o que é relatado pelo músico com a realidade da vida musical na capital portuguesa.
- A quarta e última parte irá discutir a *praxis* fagotística em Lisboa, contextualizando-a e estabelecendo parâmetros que permitam avaliar o mais objetivamente possível a dimensão do fagotista virtuoso Augusto Neuparth.

Revisão da Literatura

Para o estudo de Augusto Neuparth em termos biográficos e de contexto, os dois volumes do *Diccionario Biographico de Musicos Portugueses*, de Vieira (1900), são imprescindíveis como ponto de partida para traçar uma linha condutora sobre a qual é possível ir desenhando as várias ligações que completam a personalidade e obra do músico português. Partindo daí para uma perspetiva mais sistematizada sobre a História

da música em Portugal, são importantes os trabalhos de Brito (1989), Nery & Castro (1991), Brito e Cranmer (1989), Brito e Cymbron (1992), e o mais recente Cymbron (2012) que oferece um quadro já muito detalhado em termos de instituições.

Tendo o Real Teatro de S. Carlos como elemento centralizador de grande parte da vida musical em Lisboa no oitocentos, e sendo esta a “casa” principal do instrumentista Neuparth, são importantes para este estudo os trabalhos que versam sobre a história do teatro da capital, como Benevides (1883, 1902), Moreau (1999), e sobre a *praxis* orquestral operática, Brito e Cymbron (2008).

Os trabalhos de Scherpereel (1985), Fernandes (2010, 2014, 2022), Silva (2008, 2014), Sousa (2008, 2014) são fundamentais para abordar os músicos, repertórios e *praxis* da música instrumental na Lisboa do séc. XIX. O mais recente estudo de Pinto (2023) foi uma referência basilar porque levanta uma série de dados de contexto centrais para a compreensão da dinâmica da música instrumental para sopros no séc. XIX.

No estudo dos instrumentos, instrumentistas virtuosos e os seus repertórios em Portugal destacamos os importantes contributos de Alvarenga (1993), Andrade (2005), Carvalho (2006), Pinto (2010), Marques (2014), Aguiar (2015) e Cymbron (2019). Este último oferecendo um modelo de trabalho importante em termos de biografia de um músico virtuoso.

A função de controle e regulação da atividade musical por parte das corporações de músicos profissionais na capital lisboeta funcionou como agente decisório nos destinos dos instrumentistas, entre os quais se incluía Neuparth, como nos mostra o trabalho de Esposito (2016), sendo fulcral a percepção do funcionamento destas para o correto posicionamento na hierarquia da classe.

Para a correta contextualização da prática do fagote em Lisboa e para compreender como a figura de Neuparth se enquadra no ensino dos instrumentos de sopro, particularmente nos instrumentos do naipe das madeiras, são relevantes os trabalhos sobre o Conservatório Real de Lisboa de Gomes (2002) e Vasques (2012).

Na contextualização de Neuparth no fenómeno abrangente do músico virtuoso, inovador e empreendedor, os trabalhos de Weber (2004, 2008, 2012), Gooley (2005, 2009) e Samson (2004) permitem desenhar a necessária moldura teórica.

Para o estudo da organologia do fagote romântico, num século onde se verificou o maior desenvolvimento registado na história dos instrumentos de sopro, são fundamentais os trabalhos de Carse (1939), Joppig (1988), Baines (1991), Waterhouse (2003), Werr (2011) e Kopp (2013).

No sentido de uma compreensão da construção da figura do fagotista virtuoso e da história dos músicos que desempenharam esse papel, é o estudo de Hodges (1980) que nos fornece os dados orientadores fundamentais. No entanto, estes músicos emergem na sua totalidade do meio da música orquestral, continuando a ser para tal, os trabalhos de Carse (1949, 1964) uma referência *sine qua non* para a contextualização destes instrumentistas. É a figura do fagotista virtuoso, em conjugação com as inovações organológicas e métodos de ensino que estabelece a boa *praxis* do instrumento, como nos mostra o importante trabalho de Moreno (2013).

Um trabalho fundamental para a caracterização do fagote romântico, das suas mutações, métodos de ensino e *praxis* interpretativa é a edição *fac-simile* em quatro volumes, editada pela Fuzeau, sob a orientação de M. Giboureau (2005), de tratados de instrumentação e composição, dicionários, artigos de periódicos, bem como as obras pedagógicas mais importantes para este instrumento editadas em França, de 1800 a 1860.

PARTE I

I.1 - Emergência do instrumentista virtuoso na primeira metade do séc. XIX

No início do séc. XIX, no final do classicismo e com o declínio do romantismo, assiste-se uma fase de transição de uma cultura musical que extravasava do meio privado da corte, onde se desenvolvia com o financiamento e proteção desta. Estabelece-se uma forma mais amplamente dispersa de concertos públicos muitas vezes orientados comercialmente por empresários independentes e que tinham como alvo uma classe-média abastada, geralmente da burguesia. A música assume um papel central quer de diversão quer de recreação. Assiste-se nas décadas de 1830 e 1840, o fenómeno dos concertos públicos em Londres, Paris e Viena atinge o que William Weber chama uma verdadeira explosão cultural (Weber, 2016, p. 19). Este grande número de eventos público foi também um processo de modelador do gosto musical do público por parte dos agentes ativos nos eventos musicais, como patente no trabalho de Weber (2008), fora do controle dos patronos.

Com os espetáculos musicais a tornarem-se verdadeiramente públicos a partir de 1800, é possível constatar uma estrutura de três tipos principais de concertos: os organizados por instituições dirigidas por músicos profissionais, tendo por base a venda de subscrições; os concertos de benefício em favor do próprio promotor; e os concertos promovidos por músicos amadores. As finalidades destes eventos eram também diversas, podendo ser por: ganhos económicos, reconhecimento profissional, angariação de fundos para caridade, celebração de acontecimentos, ou o puro entretenimento. O conteúdo musical destes concertos era maioritariamente orientado para música de agrado geral, com destaque para o virtuosismo instrumental e vocal e a música apropriada para salão (Rink, 2004, p. 9).

A ópera, enquanto forma de espetáculo abrangente de várias manifestações artísticas, também saiu da esfera privada e ocupou os grandes teatros recém-construídos, tornando-se o género musical dominante no final do séc. XVIII e início do séc. XIX. A ópera italiana, através da genialidade de compositores como Gioachino Rossini (1792-1868), Gaetano Donizetti (1797-1848) e Vincenzo Bellini (1801-1835), assume preponderância e estabelece o *belcanto* como género vocal que permite as maiores demonstrações de virtuosismo por parte dos cantores mais dotados. O cantor de ópera virtuoso torna-se figura de destaque, idolatrado por melómanos e fonte de sucesso e

rendimento das produções do empresário. As produções dos grandes teatros italianos como o *alla Scala* de Milão, o San Carlo de Nápoles e o La Fenice de Veneza transbordam por toda a Europa tornando-se imprescindíveis a sua apresentação em qualquer capital europeia. A consequente evolução da composição orquestral para estes repertórios e espaços de apresentação, com o resultante aumento de necessidade de instrumentistas, torna-se um fator decisivo na fundação da atividade de músico profissional fora da esfera da corte.

Respondendo à necessidade de ter músicos instrumentistas mais bem preparados, não só para o serviço privado das instituições religiosas, instituições militares ou patronos privados, mas para todo um vasto mercado de teatros e de iniciativas empresariais, abre-se espaço para instituições de ensino. Estas surgem por oposição à tradicional aprendizagem no meio familiar, em instituições religiosas, instituições militares ou na corte. Surge então o formato de Conservatório. Esta tipologia de ensino já existia em Nápoles e Veneza desde o final do séc. XVI, mas com a dupla e primária função de serem também, instituições de acolhimento religiosas. Instituições estas, que, com o advento do ideário liberal por toda a Europa, já se encontravam em declínio na transição para 1800.

Em 1795 é fundado o Conservatório de Paris, imbuído destes novos objetivos liberais de ensino da música, formando músicos profissionais, unificando e normalizando o ensino musical. Esta instituição teve uma enorme influência na Europa do oitocentos e tornou-se mesmo modelo de referência para outras instituições semelhantes. Estas instituições de ensino da música tornam-se pilares da democratização e sistematização do ensino musical: em 1808 são fundados os Conservatório de Milão e de Nápoles; em 1811 é fundado o Conservatório de Praga; em 1821 surge o Conservatório de Viena; em 1822 é fundada a Real Academia de Música em Londres; o Conservatório de Bruxelas é fundado em 1832, em 1840 surge em Lisboa o Conservatório Real e o Conservatório de Lísia em 1843 (Carse, 2012, p. 223).

Com maior possibilidade de formação de bons músicos, também se tornou crescente a quantidade destes. Como tal, a possibilidade de se destacar como instrumentista acima da média, afirmando-se músico de excelência, tornou-se socialmente e economicamente apelativa:

a crescente disponibilidade de formação em conservatório durante a primeira metade do século aceleraria significativamente a profissionalização da música, tal como a proliferação de tutores, revistas e outras publicações que garantiram maior proeminência e distinção cultural à profissão (Rink, 2004, p. 64).

Simultaneamente, a apetência da nova burguesia pela presença de música nos espaços privados de socialização funcionava como fator de estímulo da atividade musical. Para além da presença dos músicos e cantores profissionais nesses espaços, também a burguesia se encontra presente enquanto interveniente ativo no fazer música assumindo um papel de executante amador. Para desenvolvimento dessa proficiência enquanto executantes amadores, o estudar e executar música de uma forma lúdica torna-se uma atividade habitual e desejável no seio de famílias mais favorecidas. Por norma, o canto, os instrumentos de corda friccionada e o piano eram os meios preferenciais: o canto pela influência da predominância da ópera e o piano pela associação perfeita ao anterior e também pela novidade do aparecimento deste. A música torna-se um bem comerciável, criando assim espaço para os músicos mais notáveis se afirmarem de um modo individual e adquirirem estatuto social e independência económica prescindindo da figura do patrono exclusivo.

Imerso em todos estes fatores, surge o fenómeno da figura do músico virtuoso.

Quer-se neste estudo que o significado de virtuosismo seja aquele que deriva da sua origem etimológica latina (virtude, excelência, valor), sendo virtuoso aquele possui capacidades (virtudes) fora do comum. Virtuosismo enquanto capacidade em exercitar uma virtude de excelência técnica que permite alargar as possibilidades técnicas e expressivas do instrumento para além do que era comum e considerado “padrão” na execução do mesmo. Virtuoso será assim o músico enquanto executante de obras, de grau de dificuldade elevado, de forma perfeita do ponto de vista técnico.

As figuras que se tornaram mais comuns enquanto músicos virtuosos eram o do cantor lírico, o pianista e o violinista. Este virtuoso, na completude da sua caracterização, era instrumentista que possuía uma técnica acima da média, compositor do seu repertório e, na grande maioria dos casos, notável empresário da sua própria atividade.

A ascensão desses virtuosos do violino e piano, verdadeiras personagens cosmopolitas, que realizaram várias tournées pela Europa, coadjuvado pelo aperfeiçoamento do piano e pela generalização da sua comercialização, condicionou o gosto e adesão à prática destes instrumentos.

É importante a compreensão de como os músicos virtuosos, assumindo o papel de empresários promotores, que oportunisticamente, ou muitas vezes visionariamente, através de um sentido de perceção muito perspicaz, sabiam gerir a sua carreira musical

de modo a elevar o seu estatuto social: “identificando uma via inexplorada de composição, performance ou produção e encontrar maneiras de a conseguir”⁶.

Consequentemente, estes virtuosos eram também agentes promotores/condicionadores coletivos, do gosto musical, e mesmo do sucesso da carreira dos músicos: “a autopromoção e promoção de concertos.... a promoção dos seus próprios concertos, e dos seus colegas, de um modo empreendedor, manteve-se um especto básico da carreira do músico de alto nível ao longo do séc. XIX”⁷.

Como primeira figura que estabelece o paradigma do instrumentista virtuoso, compositor e empresário, surge o violinista italiano Niccolò Paganini (1782-1840). Este músico, mais do que se inserir no movimento estético musical da época, soube utilizar o domínio da técnica instrumental e composicional para “mesmerizar” plateias de melómanos e músicos amadores, levando as capacidades do instrumento que tocava aos limites. Também toda a gestão da sua imagem pessoal foi no sentido da personificação de um ser com capacidades extra-humanas que permitiam que o domínio instrumental fosse sobrenatural, reforçando ainda mais o êxito das suas atuações (Gooley, 2006).

Como exemplo de outra figura incontornável do músico virtuoso foi o pianista e compositor húngaro Franz Liszt (1811-1886). Tirando partido do instrumento novidade do Romantismo, soube utilizar as capacidades técnicas instrumentais e composicionais para se afirmar junto de um público sedento de ouvir grandes interpretações num instrumento que fazia parte da mobília da sua casa. Liszt soube também cativar os ouvintes nos concertos com as suas transcrições operáticas, por vezes de cenas inteiras, e transcrições de peças orquestrais de outros compositores, juntando as suas composições, onde evidenciava a sua técnica inovadora no instrumento. Deste modo, educou o gosto musical do seu público. O seu hábil empreendedorismo afirmou-se na forma inovadora como geria as suas apresentações sendo pioneiro no formato de concerto de recital a solo (Gooley, 2010, pp. 223-245).

Por outro lado, os instrumentistas de sopro eram por norma relegados para uma segunda linha de valor em comparação com os instrumentistas de piano e instrumentos de corda.

6 Minha tradução. Todas as traduções seguintes feitas no texto são da minha autoria, salvo indicação explícita. Texto original: “identify an unexploited avenue of composition, performance, or production, and find ways by which to accomplish it” (Weber, 2004, p. 5).

7 Texto original: “Promoting one’s own and colleagues’ concerts in entrepreneurial fashion remained a basic aspect of the high-level musician’s career right through the nineteenth century” (Weber, 2004, p. 12).

Apesar das transformações incorporadas na orquestra de final do setecentos terem sido muito significativas, com o aumento do tamanho dos naipes das cordas e com a adição de uma secção de instrumentos de madeira e metais em pares, os sopros eram mais comumente associados à música militar. De facto, esta estabilização de uma formação base de um octeto de sopros com oboés, clarinetes, fagotes e trompas (à qual ocasionalmente se juntava uma flauta ou flautim, um contrafagote, trompetes, trombones e percussão) possibilitou o estabelecimento de um género composicional para este conjunto instrumental a que genericamente se chamaria *Harmoniemusik*. A sua capacidade sonora tornou-o perfeito para a atuação ao ar livre e esta formação esteve na génese das bandas militares (Rhodes, 2022)⁸.

No início do oitocentos, para além desta conexão dos sopros a um género musical supostamente menos elevado, as imperfeições técnicas e acústicas eram ainda muito evidentes nestes instrumentos. A exigência física, que condicionava o tempo de utilização do instrumento ao executante, também dificultava a afirmação de virtuosos. No entanto, foi neste séc., mais do que em qualquer outro período, que se operaram profundas transformações nos sistemas dos instrumentos de sopro, algumas efémeras, outras, porém, que estabeleceriam as bases dos instrumentos modernos.

A revolução industrial permitiu novos métodos de produção que, para além de levar ao aparecimento do piano, facilitaram o desenvolvimento da fabricação dos instrumentos musicais, nomeadamente dos sopros. Os instrumentos de metal tiveram a introdução do sistema de válvulas em 1830 e ganharam agilidade em todas as tonalidades, melhor afinação e sonoridade. Nos instrumentos das madeiras, as alterações organológicas, nomeadamente nos mecanismos de chaves para tapar mais orifícios substituindo a maior parte das digitações em forquilha⁹, permitiram uma maior igualdade e qualidade de som nos vários registos (Carse, 1964, pp. 172-173).

O regime de patentes instituído no final do séc. XVIII, tornou atrativo e comercialmente lucrativo para os construtores o desenvolvimento e invenção de instrumentos.

Apesar destas constantes alterações organológicas, problemas como a pouca qualidade e emissão de som, a má afinação e o sistema de chaves limitado, não foram

8 Disponível em: https://windbandhistory.neocities.org/rhodeswindband_04_classical, consultado 12/12/2022.

9 Digitação em forquilha é aquela em que um orifício central está destapado enquanto os orifícios de cada lado, o imediatamente acima e o imediatamente abaixo, estão tapados.

resolvidas por completo. Funcionavam ainda assim como fatores para que estes instrumentos não fossem considerados os melhores para tocar música mais “elevada”. Podemos verificar este facto em tratados de autores coevos.

George Kastner (1810-1867) no seu *Manuel Général de Musique Militaire* que editou em 1848, refere que, apesar dos avanços tecnológicos disponíveis para a fabricação de instrumentos, mantinham-se limitações importantes na sua produção. As imperfeições na construção manual e a falta de padrões uniformes contribuíam para a variação de qualidade dos instrumentos disponíveis no mercado. Hector Berlioz (1803-1869) no seu tratado de orquestração, na edição de 1855, destacou que as flautas da época variavam muito em qualidade. Elogiou a nova flauta inventada por Theobald Böhm (1774-1881), que representou uma melhoria significativa na afinação e facilidade de tocar. Berlioz critica ainda a dificuldade técnica de execução e a afinação do oboé. Apesar de ser elogioso com as capacidades expressivas e a variedade de cores e dinâmicas de som possível de ser produzidas pelo clarinete, não deixa de observar os problemas de afinação nos extremos da tessitura do instrumento bem como, a falta de homogeneidade de som dos vários registos. Relativamente ao fagote, para além de mencionar os mesmos problemas de afinação e dificuldade de execução técnica, faz uma descrição muito pessoal e bem adjetivada do som:

O seu som não é muito forte, e o timbre, absolutamente desprovido de brilho e nobreza, tem uma propensão ao grotesco, o que deve sempre ser levado em conta quando é posto em evidência [...] O carácter das suas notas agudas tem algo de doloroso, sofrido, diria até mesmo miserável¹⁰.

Quanto aos instrumentos de metal, Berlioz critica o trompete e a trompa natural, sem pistões, pela má afinação e dificuldade de execução, elogiando a melhoria que representava o sistema de pistões para estes instrumentos, mas advertia para o perigo da perda da pureza de som. Quanto ao trombone, Berlioz elogia a sua sonoridade poderosa, mas também adverte para a sua difícil execução e afinação.

A natureza dos comentários indicia estarmos num período de transição, com muita experimentação na fabricação dos instrumentos de sopro onde músicos e construtores trabalhavam em equipa para ultrapassar as deficiências técnicas e aperfeiçoar a qualidade dos instrumentos. Por vezes, eram introduzidas alterações na técnica dos instrumentos que em vez de representar um avanço no caminho da correta evolução, eram apenas uma

10 Texto original: “Sa sonorité n’est pas très forte, et son timbre, absolument dépourvu d’éclat et de noblesse, a une propension au grotesque, dont il faut toujours tenir compte quand on le met en évidence [...] Le caractère de leurs notes hautes à quelque chose de pénible, de souffrant, je dirai même de misérable” (Berlioz, 1844, p. 128).

outra alternativa ao que já existia e que resolvendo alguns problemas, criavam outros (Carse, 1939).

Ao nível de repertório, e à semelhança do que se tinha passado na última metade do setecentos, a associação de compositores a um instrumentista de sopro em particular¹¹ permitiu criar um importante corpus de repertório para o instrumento. Para este tipo de parcerias vale a pena referir: Louis Spohr (1784-1859) que colaborou com o clarinetista Simon Hermstedt (1778-1846) para quem compôs quatro concertos para clarinete; Carl M. von Weber (1786-1826) e Felix Mendelssohn (1809-1847) que escreveram obras para Heinrich Baermann (1784-1847); Georg Friedrich Brandt (1773-1836) que foi dedicatário de Weber de um Concerto e um Andante-Rondó. Esta relação de admiração e amizade entre instrumentistas e compositores facilitou a criação de obras dedicadas a vários instrumentistas de sopro possibilitando, assim, que estes ganhassem relevo como solistas e ascendessem à categoria de virtuosos. Contrariamente aos compositores/virtuosos de violino e piano em que pode ser justamente considerada uma história de individualidade, muitas vezes esta associação é de mútua utilidade¹².

Um exemplo particularmente relevante foi o do compositor C.M. von Weber e o do clarinetista Heinrich Baermann. Este instrumentista dedicatário para dois *Concertos* e de um *Concertino* para clarinete e orquestra bem como do quinteto para clarinete e cordas. Estas obras são consideradas das mais idiomáticas para clarinete, sendo só talvez superadas pelo *Concerto* de W. A. Mozart¹³ no seu conteúdo musical e escrita para o instrumento (Lawson, 1995).

Baermann foi o primeiro a utilizar um instrumento de madeira de buxo com sistema de dez chaves da firma *Griesling und Schlott*, ao qual se manteve fiel durante toda a sua carreira. Apesar das imperfeições que este sistema tinha, o seu talento foi suficiente para conquistar fama de virtuoso por toda a Europa.

É também de realçar aqui a profícua associação de que Baermann beneficiou com a sua relação conjugal com a soprano Helena Harlas (1785-1818), uma das cantoras mais famosas de Munique no início do séc. XIX. Quando acompanhou a soprano a Viena, Veneza, Florença e Milão onde esta foi cumprir os seus vários contratos, o casal fez várias

11 Como são os exemplos emblemáticos no clarinete de Carl Stamitz com o clarinetista Joseph Beer; Wolfgang A. Mozart com o clarinetista Anton Stadler, bem fundamentado em Weston (1995).

12 Texto original: “So much of the clarinet's repertoire seems to have depended on this type of partnership; whereas the world of the violinist-composer is that of the isolated performer and may be justly regarded as a history of individualists” (Lawson, 1995, p. 80).

13 Concerto este que Mozart dedicou ao seu amigo e virtuoso do clarinete, Anton Stadler (1753-1812).

atuações públicas. Deste modo foi possível o clarinetista cumprir também a missão de ser paladino da música de Weber e de ser aclamado como grande virtuoso do instrumento. Em Verona, o duo estreou a cantata do seu amigo Giacomo Meyerbeer (1791-1864), *Gli amori di Teolinda*, escrita expressamente para eles. Também em Munique as atuações conjuntas quer em recital, quer em árias de soprano com clarinete *obligato*, reforçaram o estatuto de virtuoso do músico (Weston, 1971). A experiência desta associação musical em palco seria replicada por Baermann aquando da sua tournée a Paris em 1817, onde atuou com a célebre soprano Angelica Catalani (1780-1849).

I.1.1 – Processo de Virtuosismo no Fagote na primeira metade do séc. XIX: ensino, novidades organológicas, músicos pioneiros e reportórios

Na temática deste capítulo são muito importantes os trabalhos de Woodrow Hodges (1980) sobre as biografias de fagotistas nascidos antes de 1825, de Sebastian Werr (2011), a história do fagote, de James Koop (2012) sobre a evolução do fagote desde as suas origens e também o estudo de Moreno (2013) sobre a praxis fagotística entre 1800 e 1850.

I.1.1.1 – Desenvolvimento no ensino

Um fagotista virtuoso que assumiu um papel fulcral na evolução da *praxis* fagotística e na sistematização do ensino do instrumento foi Étienne Ozi (1754 -1813). Este músico terá tido a sua formação inicial como instrumentista de um corpo militar como era comum à época, e ter-se-á fixado em Paris em 1777¹⁴. Foi o primeiro nomeado para professor da classe de fagote do Conservatório de Paris, cargo que manteve até à sua morte em 1813. Enquanto pedagogo desta instituição, escreveu um método para fagote que se tornou numa das primeiras obras, sistematizada e detalhada, com o objetivo do ensino específico do fagote. Este método foi elaborado com o mesmo formato de organização dos vários métodos elaborados para o Conservatório de Paris. Dado a importância que a instituição parisiense assumiu enquanto modelo de ensino, também este método veio servir como exemplo para a elaboração de muitos outros métodos de fagote que viriam a surgir durante aquele século. Esta obra surgiu primeiramente em 1787

14 Esteve ao serviço do Duque de Orleans e também da *Chapelle du Roy*. Depois da revolução entrou ao serviço da *Garde Nationale Parisienne* como músico e professor da escola agregada que depois se viria a tornar no *Conservatoire Nationale de Musique* em 1795. Foi nomeado diretor da *Imprimerie du Conservatoire*, e entre 1798 e 1806 foi membro dos *virtuoses d'elite* da Orquestra de ópera (Hodges, 1980).

como *Méthode nouvelle et raisonnée pour le basson*. Já no exercício das suas funções no Conservatório, Ozi lançou em 1803 o *Méthode de basson – Nouvelle*, que foi editado em Paris pela *Imprimerie du Conservatoire de Musique* no ano de 1803. Este tinha o propósito inicial de ser uma revisão do anterior *Méthode nouvelle et raisonnée* mas ficou, no entanto, uma obra totalmente diferente (Moreno, 2013, p. 43). Ozi foi autor de várias composições para fagote solo que contêm passagens de brilhantismo virtuosístico e que muito contribuíram para o desenvolvimento do instrumento enquanto solista. Foi considerado pelos seus contemporâneos como o melhor fagotista do seu tempo, tendo sido o pedagogo que formou uma importante geração de fagotistas em França.

I.1.1.2 – Novidades organológicas

O virtuosismo no fagote neste período não se deveu a grandes alterações na construção do instrumento, mas sim, na caracterização favorável e no estender de limites e possibilidades do instrumento já existente. As alterações organológicas operadas no fagote neste período não foram radicais ao ponto de mudarem as limitações do instrumento, centrando-se na maior parte dos casos na adição de chaves. Estas alterações visavam a facilidade técnica, correção da afinação e facilitação do registo agudo.

O fagote, como instrumento era muito depreciado, como atrás mencionado no exemplo do tratado de 1855 de Berlioz. François Fétis escreveu em 1834, na *Revue Musicale*, que o fabricante alemão Heinrich Grenser (1764 -1813) e o fagotista e inventor alemão Carl Almenröder (1786-1843) haviam empreendido melhorias num instrumento que era “surdo e falso” (Kopp, 2012, p. 115)¹⁵. Também num artigo sobre um concerto dado pelo fagotista Wenzel Neukirchner (1805-1889) em Paris em 1843, Hector Berlioz foi muito depreciativo em relação ao instrumento, que Neukirchner tinha alterado, apesar de reconhecer o virtuosismo do músico (Kopp, 2012).

Como tal, o instrumentista que conseguia ultrapassar estas deficiências com algum brilhantismo era digno de menção, sendo este um dos aspetos que o colocava a caminho do estatuto de virtuoso.

Os fagotistas virtuosos, com a sua maneira de tocar e o seu repertório, contribuíram para a notoriedade e evolução do instrumento. Também os pedagogos que se foram estabelecendo nas instituições de ensino ao longo do séc. XIX, contribuíram na formação sistematizada no instrumento através da elaboração de materiais pedagógicos.

¹⁵ Texto original: “sourd et faux”.

As colaborações entre os músicos e os vários construtores contribuíram para a experimentação e estabelecimento de novos sistemas de instrumentos.

As inovações verdadeiramente significativas que levaram ao estabelecimento de duas linhas evolutivas do instrumento, o sistema *Heckel* na Alemanha e o sistema *Jancourt/Buffet* em França, viriam a surgir a partir de 1830. O fagote até aí utilizado, era basicamente o fagote clássico que, dependendo do fabricante, poderia ter um número de chaves maior ou menor, podendo variar entre sete e dez. A extensão do instrumento mais comum era de Sib-1 até Ré4.

Uma das personalidades mais importantes que deixou as suas inovações como fundamentos do sistema alemão de fagote foi Carl Almenröder (1786-1843). Este inventor, compositor e fagotista virtuoso, foi instrumentista de orquestra e estudou acústica dos instrumentos de sopro com Gottfried Weber (1779-1839) tendo aplicado as suas teorias à construção do fagote. Uma descoberta importante de Almenröder, aplicada na fabricação deste novo fagote, foi a constatação de que a afinação e resposta de notas certas poderia ser melhorada através da abertura de um segundo orifício de ressonância, portanto secundário, no tubo mais largo da culatra do fagote. Outras inovações incluíram uma curva metálica em forma de U, no final da extremidade da culatra para fazer a comunicação dos dois tubos; a utilização de sapatilhas almofadadas nas chaves que melhoraram a estanquicidade e ressonância do instrumento; e a ligação do movimento de algumas chaves através de um pino que atravessava a parede da culatra do instrumento de um lado ao outro resultando numa mecânica mais precisa e eficaz. Assim, o instrumento ficou com aproximadamente o dobro de orifícios e chaves do que até aí possuía. Para o sucesso da invenção de Almenröder foi fundamental o trabalho em parceria com Johann Adam Heckel (1812-1877) estabelecido em 1831 numa fábrica em Biebrich-am-Rhein. Como consequência desta parceria, o fagote sofreu as alterações mais significativas num percurso que iria conduzir ao fagote alemão atual sistema Heckel, ainda hoje fabricado na mesma firma, e que foi copiado pelas mais diversas marcas de fabricantes de fagote.

Podemos encontrar elogiosas referências de G. Weber a este novo sistema de fagote inventado por Almenröder, na publicação *Caecilia*¹⁶ da editora *B. Schott*, dizendo que o instrumento teria atingido um estado de perfeição admirável. Existe uma curiosa

16 *Caecilia* II, 123–40, Mainz, 1825, e *Caecilia* IX 128–30 Mainz 1828, (*apud*. Kopp, 2012).

carta de L. van Beethoven¹⁷ para o editor da *Schott* a relatar uma conversa que teve com o fagotista August Mittag (1789-1867) sobre as qualidades deste novo fagote. Nessa carta Beethoven pede que lhe seja enviado um destes novos instrumentos. Não foi possível confirmar se tal terá acontecido.

No seu tratado bilíngue, alemão e francês, editado no início da década de 1820, *Abhandlung über die Verbesserung des Fagotts Nebst zwei Tabellen/Traité sur le perfectionnement du basson avec deux tables*, em Mainz pela B. Schott, Almenräder faz a apologia do seu novo instrumento defendendo a sonoridade uniforme deste ao longo de todo o registo e a maior pureza da sonoridade das notas, algumas que até aí eram consideradas defeituosas. Como consequência destas melhorias acústicas e adição de chaves, Almenräder apresenta o registo agudo do fagote até Sol 4, nota impensável de obter até então. Também nas suas composições para fagote¹⁸, Almenräder usa uma inimaginável extensão de quatro oitavas e uma segunda maior, ou seja, de Sib-1 até D6⁵¹⁹.

No entanto, neste processo de afirmação do seu novo instrumento, as suas apresentações públicas nem sempre foram livres de críticas negativas. Foi o caso da execução de um concerto de fagote de Johann Christiam Stumpf (1737-1801), em abril de 1813, em Francoforte, em que o AMZ desse ano declarou que o fagotista não tinha uma sonoridade própria para se apresentar em concerto, apesar de ter demonstrado possuir técnica e clareza de execução (Hodges, 1980). Apesar de utilizar um instrumento mais evoluído, o facto de utilizar uma extensão de registos tão grande, seguramente obrigou-o a fazer compromissos no material vibratório do instrumento, a palheta, de modo a este ter consistência suficiente para atingir tais notas sobre-agudas. Seguramente que este material seria menos flexível, refletindo-se numa sonoridade mais agressiva.

O valor do trabalho de aperfeiçoamento do fagote deste fagotista inventor, foi também reconhecido em obras de ensino dos seus contemporâneos, até mesmo fora das suas fronteiras nacionais. Foi aceite como um marco importante na evolução do

17 Carta de 25 de novembro de 1825 (Kalischer, 1972, p. 358).

18 Nomeadamente em *Potpourri para fagote e piano Op.3*, B.Schott, Mainz 1824, e *Introdução e variações sobre o tema “Es eilen die Studen des Leben so schnell dahin” para fagote e quarteto de cordas Op.4*, B.Schott, Mainz 1830.

19 Esta extensão de registo agudo revelar-se-ia completamente artificial dado que com a evolução do instrumento este desempenho de Almenräder se veio a revelar como um caso insólito e sem qualquer consequência no fagote sistema Heckel atual (Kopp, 2012).

instrumento, como claramente expresso por Fétis na *Revue et Gazette Musical de Paris* em 1828, numa crónica sobre uma exposição de artigos industriais:

Finalmente, o som e a afinação tornaram-se, por meio dessas mudanças e de outros aperfeiçoamentos, a descontinuidade um instrumento antes desigual, monótono e falso. Quanto à digitação de todos as passagens difíceis, o Sr. Almenraeder as indicou com tanto cuidado que os artistas não hesitarão em se familiarizar com o novo instrumento. A complicação dos meios de execução que pode, a princípio, intimidar os intérpretes, que uma longa prática os terá acostumado aos antigos fagotes; mas um trabalho de seis meses os familiarizará com as inovações do Sr. Almenraeder e, superadas as primeiras dificuldades, sentirão tão bem as vantagens que abandonarão seus instrumentos maus para adotar aquele que lhes for apresentado.²⁰

O trabalho de Almenræder foi de tal modo decisivo que levou a que um construtor de instrumentos de sopro parisiense, Guillaume Adler (1784-1854), tomasse este como modelo para fabricar os seus fagotes, e com tal sucesso, que virtuosos tão importantes como François René Gebauer (1773-1845) não deixaram passar sem ser notado, tal como escreveu Fétis no mesmo artigo:

O Sr. Adler, um fabricante de instrumentos muito respeitado em Paris, reconheceu as vantagens deste instrumento e fabricou alguns baseados no seu modelo, que foram testados por alguns dos nossos artistas mais habilidosos e por eles aprovados. Os instrumentos do Sr. Adler distinguem-se geralmente por um acabamento fino em todas as suas peças. O fagote de quinze chaves, que ele expôs na exposição de produtos industriais, pode ser considerado uma obra-prima nesse aspecto. Se a dificuldade de mudar quase completamente a digitação do fagote pode impedir que artistas com longa prática adotem o do Sr. Adler, devemos pelo menos esperar que eles o coloquem nas mãos de seus alunos, que não precisam superar um hábito adquirido. O Sr. Gebauer, professor de fagote na Escola Real de Música, já se manifestou sobre o assunto e reconheceu a necessidade de usar o novo instrumento nas suas aulas; portanto, podemos esperar que, em poucos anos, um instrumento tão superior ao antigo fagote o substitua nas orquestras, e que, na execução, alcancemos a precisão e a igualdade sonora há tanto desejadas.²¹

20 Texto original: “Enfin la sonorité et la justesse sont devenues, par ces changements, et par d'autres améliorations, le partage d'un instrument naguère inégal, sourd et faux. A l'égard du doigté de tous les traits difficiles, M. Almenraeder l'a indiqué avec tant de soin, que les artistes ne tarderont pas à se familiariser avec le nouvel instrument. La complication des moyens d'exécution pourra intimider d'abord les exécutants, qu'une longue pratique aura accoutumés aux anciens bassons ; mais un travail de six mois les familiarisera avec les innovations de M. Almenraeder, et, lorsqu'ils auront vaincu les premières difficultés, ils en sentiront si bien les avantages, qu'ils abandonneront leurs mauvais instruments, pour adopter celui qu'on leur présent”.

21 Texto original: “M. Adler, luthier très recommandable de Paris, a reconnu les avantages de celui-ci, et en a fabriqué, d'après son modèle, qui ont été essayés par quelques-uns de nos artistes les plus habiles, et approuvés par eux. Les instrumens de M. Adler se distinguent ordinairement par un fini précieux dans toutes leurs parties. Le basson à quinze clefs, qu'il a mis à l'exposition des produits de l'industrie, peut être considéré comme un chef-d'oeuvre sous ce rapport. Si la difficulté de changer presque entièrement le doigté du basson peut empêcher les artistes qui ont une longue pratique d'adopter d'abord celui de M. Adler, on doit espérer du moins qu'ils le mettront entre les mains de leurs élèves, qui n'ont pas à vaincre une habitude acquise. Déjà M. Gebauer, professeur de basson à l'Ecole royale de musique, s'est prononcé à cet égard, et a reconnu la nécessité de se servir du nouvel instrument dans sa classe ; ou peut donc espérer que, dans peu d'années, un instrument si supérieur à l'ancien basson lui sera substitué dans les orchestres, et qu'on atteindra dans l'exécution une justesse et une égalité de son désirée depuis si longtemps”.

Também o instrumentista virtuoso e pedagogo Frédéric Berr (1794-1838), no seu método para fagote de 1836 (Berr, 1836, p. 2) reconheceu o valor do trabalho deste inventor e a importância deste novo instrumento:

No seu estado normal de construção, o Fagote ainda é um instrumento imperfeito; muitas de suas notas são surdas e de má qualidade de som; geralmente apresenta falta de afinação, e as dificuldades de digitação impedem-no de tocar uma série de passagens frequentemente encontradas na música. O uso do Fagote de sete chaves continuou por muito tempo na França, embora os alemães já tivessem adotado de nove a dez chaves. No entanto, sentiu-se a necessidade de superar as desvantagens da afinação e da digitação, e em 1817 um virtuoso alemão, o Sr. Almenraeder, empreendeu uma reforma completa do seu instrumento e o reconstruiu nas melhores proporções. Os fabricantes franceses não ficaram para trás, e os sucessivos aprimoramentos pelos quais o Fagote passou deram mais afinação a notas duvidosas, ao mesmo tempo que agora é possível tocar passagens que antes eram consideradas impraticáveis. O Fagote mostrado na página 5 foi baseado num dos instrumentos mais recentes que saiu das oficinas de Savary. Embora a maioria dos que tocam fagote usem apenas treze chaves, achamos necessário fornecer a tablatura completa do mais novo fagote; ela pode servir em qualquer caso²².

Se nesta declaração é claro o reconhecimento do estado de imperfeição do instrumento e da pertinência do trabalho de Almenræder, também não é menos clara a defesa do valor do trabalho dos construtores franceses. Apesar deste instrumento evoluído, Berr manteve-se fiel aos construtores franceses escolhendo o fagote do melhor construtor parisiense, Jean Nicholas Savary Jeune (1786-1853), para ser utilizado como modelo no seu método.

O AMZ publicou críticas a vários concertos em que Almenræder executou as suas próprias obras. Uma crítica em particular, de um concerto em Frankfurt-am-Main em 1814, descreveu um *Rondó* para fagote de sua composição “que não pode ser chamado de excelente, mas que mostra um homem, também versado nesta obra [...] o seu desempenho melhorou em relação ao ano anterior, principalmente em termos de som e articulação” (Burns, 2001).

Em maio de 1823, outra resenha do AMZ elogiou suas habilidades como artista com o seguinte:

22 Texto original: “Dans l’état ordinaire de sa construction le Basson est encore un instrument imparfait; plusieurs de ses notes sont sourdes et d’une mauvaise qualité de son ; il manque généralement de justesse et les embarras de son doigté s’opposent à l’exécution d’une foule de traits qui se rencontrent souvent dans la musique. L’usage du Basson à sept clés s’est perpétué longtemps en France alors même que les Allemands avaient déjà adopté neuf à dix clés. Cependant on avait senti la nécessité d’obvier aux inconvénients de la justesse et du doigté, et en 1817 un virtuose allemande Mr. Almenraeder entreprit de reformer complètement son instrument et de le reconstruire sur les meilleures proportions. Les facteurs français ne sont point restés en arrière, et les améliorations successives que le Basson a subies ont donné plus de justesse aux sons douteux en même temps qu’il est possible désormais d’exécuter des passages qu’on avait regardé jusqu’alors impraticables. Le Basson dont on voit la figure page 5 a été dessiné sur un des derniers instruments sortis des ateliers de Savary. Quoique la plupart de ceux qui jouent le Basson ne se servent que de treize clés, nous avons cru devoir donner la tablature complète du Basson le plus nouveau, elle peut servir dans tous les cas”.

O Sr. Carl Almenröder possui uma habilidade incomum para tocar o seu instrumento, que por ele foi melhorado com as suas invenções recentes. A sua habilidade é tal que ele pode se colocar ao lado de muitos outros virtuosos do fagote (Burns, 2001).

Por outro lado, em França, Louis Marie Eugène Jancourt (1815-1900), fagotista virtuoso e compositor, que tinha estreitas ligações com os principais construtores de instrumentos de sopro de Paris, estabeleceu as bases do instrumento que se viria a afirmar como o modelo de fagote francês. Por volta de 1845 colaborou com a firma Buffet-Crampon²³ substituindo o sistema mecânico de chaves por um mais eficaz com postes e eixos metálicos. Redesenhou uma chave para possibilitar operar com eficácia (tapar/destapar) um pequeno furo do tudel. A operacionalidade deste furo permitiu que a emissão das notas agudas fosse facilitada sem que se prejudicasse a emissão das notas graves.

É com base num fagote sistema Jancourt de dezassete chaves, “*basson perfectionnée*”, que foi publicado em Paris pela editora S. Richault, em 1847, o método de fagote de E. Jancourt. Neste método fez o elogio dos construtores parisienses, como Savary-Jeune, Adler²⁴ e Buffet, como tendo estes contribuído para o estado de desenvolvimento do fagote à época, mas afirmou sem alguma dúvida que este novo fagote, com a adição importante da chave de Sib-1 foi uma clara evolução.

Apesar de na atualidade ser dominante a utilização do fagote do sistema *Heckel*, sendo o sistema francês apenas residual e limitado ao seu território nacional, no séc. XIX verificou-se, segundo Werr, precisamente o oposto:

O domínio atual do fagote Almenröder-Heckel, combinado com o fato de que ele existe basicamente desde a década de 1820, pode facilmente levar à suposição de que esse tipo de fagote ganhou aceitação rápida e contínua imediatamente após sua introdução. No entanto, essa presunção mostra-se incorreta, especialmente para as regiões da Europa com preferência pelo fagote francês. Na Inglaterra, como é sabido, foi somente por volta de 1930 que o fagote Almenröder-Heckel ganhou aceitação, e na Itália e Espanha só foi aceito após a Segunda Guerra Mundial. Também nos países de língua alemã, a execução do fagote Almenröder-Heckel só se generalizou no último terço do século XIX²⁵.

23 Início de atividade com o atelier de Denis Buffet Auger em Paris em 1825 e posterior fundação em 1836 da firma Buffet-Crampon por Jean-Louis Buffet, filho do primeiro, e sua mulher Zoe Crampon.

24 “ADLER, Frederic Guillaume (before 1809 - 1854) was an instrument maker who worked on the development of the French bassoon during the first half of the nineteenth century” (Hodges, 1980, p. 34).

25 Texto original: “Today’s dominance of the Almenröder-Heckel bassoon combined with the fact that it has basically been in existence since the 1820s may easily lead one to the assumption that this type of bassoon quickly and continuously gained acceptance immediately after it was first introduced. However, this presumption proves to be incorrect especially for regions of Europe with a preference for the French bassoon. In England, as is well known, it was not until about 1930 that the Almenröder-Heckel bassoon gained acceptance, and in Italy and Spain it was not accepted until after World War II. In German-speaking countries to the performance of the Almenröder-Heckel bassoon was not widespread until the last third of the nineteenth century” (Werr, 2019, pp. 169-182).

Um fator que contribuiu para a predominância do instrumento francês no oitocentos, foi o facto deste instrumento ser mais concordante com uma perspectiva conservadora dos instrumentistas. Existia uma preferência por um instrumento com um som mais próximo daquele a que já estavam habituados por oposição a um instrumento que, por alterações no diâmetro interior do seu tubo, produzia um som mais brilhante e estridente (Werr, 2009, p. 170). Este novo tipo de som, surgiu como resposta a um aumento de volume sonoro dos conjuntos orquestrais, que muito se ficou a dever ao desenvolvimento sonoro dos instrumentos de metal.

Também o facto do sistema de digitação do fagote de Almenröder ser bastante diferente do fagote de oito chaves, funcionou como fator de inibição à mais rápida implantação deste instrumento. A adoção de um sistema de digitações novo, implicava uma nova aprendizagem que funcionava como obstáculo para os instrumentistas já acomodados com outro instrumento. Não foi, no entanto, invulgar acontecer a instrumentistas, terem ao longo da sua vida profissional de tocar, pelo menos em dois sistemas diferentes do mesmo instrumento.

I.1.1.3 – Fagotistas virtuosos e repertórios

Carl Preumayr (1782-1853) foi talvez o fagotista mais famoso da primeira metade do oitocentos. Este foi o virtuoso mais notável de uma família de músicos ativos na Suécia. Foi fagotista principal da Orquestra Real deste país de 1811 a 1835. Estreou o concerto Op.2 de Franz Berwald (1796-1868) para fagote e orquestra, do qual foi dedicatário, em Estocolmo (1828). Bernhard Crusell (1775-1838), de quem Preumayr se tornou genro desposando a sua filha Sofie, dedicou-lhe várias obras de concerto, incluindo um Concertino escrito para uma longa tournée pela França, Alemanha e Inglaterra, entre outubro de 1829 e novembro de 1830. Também existe menção de terem sido dedicadas por Crusell um conjunto de variações para três fagotes e contrabaixo a Preumayr e aos seus dois irmãos, também fagotistas.

Tomou parte nos concertos em Kassel com Ludwig Spohr (1784-1859) e com Luigi Cherubini (1760-1842) em Paris nos concertos do Conservatório em 1830.

De Preumayr encontramos uma notícia que demonstra a paridade artística no grande palco com cantores virtuosos. Foi o caso do concerto a 30 de junho de 1830 no *King's Theater* em Londres em que o fagotista participou tocando várias obras a solo, não obstante terem participado também os cantores Maria Malibran (1808-1836) e Luigi

Lablache (1794-1858), muito considerados na época. Nas críticas publicadas pela imprensa sobre o concerto, as suas capacidades não passaram despercebidas:

Preumayr é o melhor intérprete de fagote que já ouvimos, levando em consideração o timbre, o gosto e a execução; ele não se importa com a intervalo rápido do Si bemol baixo no registo grave para o Mi bemol agudo, quarto espaço na clave de Sol, três oitavas e meia! No seu Concertino Militare de ontem, ele demonstrou grande habilidade e domínio do instrumento, modulando em várias tonalidades de maneira magistral; alguns compassos em Ré bemol e sua relativa menor foram executados com primor²⁶.

A sua execução é certamente maravilhosa. Tonalidades em que, para outros fagotistas, passagens são impraticáveis, para ele não são nada: mas não contente com uma facilidade ou domínio dentro dos limites da música anterior de fagote, ele ampliou o seu domínio de ornamentação e pode, de fato, chegar à vontade ao Mi bemol (quarto espaço da clave de Sol), e permanecer ali pelo tempo que quiser. No seu Concertino Militar, que tocou anteriormente no Concerto da Filarmônica, foi verdadeiramente encantador; também no seu trio com flauta e pianoforte²⁷.

No entanto, esta vertente de virtuosismo não foi imune a críticas, inclusivamente por aqueles que tinham escrito obras pedagógicas. Este desenvolvimento do registo agudo trazia algumas desvantagens, tal como é expresso por Fröhlich em 1810 no seu método de fagote:

(...) tome cuidado de não extremar os exercícios dos agudos, não mais agudo que o sol, porque ao tentar o registo agudo sem uma embocadura especialmente firme, arruína o registo grave, aquele que um verdadeiro artista neste instrumento necessita mais, de um modo geral, do que o agudo, se se quiser utilizar o instrumento de acordo com a sua natureza. Quem não prefere uma voz de tenor masculina cheia, a uma [voz] estridente e exclusivamente aguda?²⁸

O sucesso de Preumayr foi tão grande que foram feitos vários esforços no sentido de o manter em Londres. Chegou mesmo a ser colocado em causa o virtuosismo do fagotista local Friedrich Baumann (1801–1856) em favor do músico sueco, como refere o *London's Musical World* de 6 de maio de 1836: “Baumann é o melhor fagotista que já

26 Texto original: “Preumayr is the best performer on the bassoon that we ever heard, taking tone, taste, and execution into consideration; he makes nothing of a rapid flight from the lowest B flat in the bass to E flat, fourth space in the treble, three octaves and a half! In his Concertino Militare yesterday, he displayed great skill and command of his instrument, by modulating into various keys in a very masterly manner; a few bars in D flat, and its relative minor, were exquisitely performed” *The Morning Post* de 20 Julho de 1830, *apud* Moreno (2013, p. 230). Segundo a autora, o *Concert Militaire* teria sido escrito e dedicado por Pierre Crémont a Preumayr.

27 Texto original: “His performance is certainly wonderful. Keys in which, to other bassoon players, passages are impracticable, are to him nothing: but not content with a facility or command within the bounds of former fagotto-music, he has extended his domain of flourish and actually can arrive at will upon E flat (4th space treble), and rest there as long as he pleases. In his Concertino Militare which he played before at the Philharmonic Concert, he was truly delightful; also, in his trio with flute and piano-forte” *The Athenaeum* de 24 de julho de 1830 (*apud* Moreno (2013, p. 231).

28 Minha tradução do inglês a partir de Moreno (2013 p. 80), que traduziu para essa língua a partir do alemão, transcrevendo a citação original a partir de Fröhlich, (1810), que é a seguinte: “Nur sog man im Anfange sehr behutsam, diese Uebringen zu viel in die Höhe, und war höchstens nur bis in das G auszudehnen denn das Suchen der Höhe, ohne besondere Festigkeit im Ansätze, verdirbt die Tiefe, welche der wahre Kunst der auf diesem Instrumente haben muss, so zu sagen mehr als die Höhe, wenn er dieses Instrument seiner Natur gemäß behandeln will. Wer wird nicht eine volle männliche Tenor Stimme einer exaltierten einseitig hohen vorziehen ?”.

ouvimos, com a possível exceção de Preumayr da banda do Rei da Suécia, que aqui esteve há algumas temporadas e tocou um concerto na Philharmonic” (*apud* Hodges, 1980, p. 522).

Carl Preumayr preencheu seguramente as condições para ser considerado o mais importante fagotista virtuoso da primeira metade do oitocentos. Para além de Crusell e Berwald, também Jean Baptiste Edouard Du Puy (1770-1822) e Pierre Cremont (1784-1846) lhe dedicaram obras que pela sua qualidade musical de virtuosismo instrumental fazem parte do *corpus* do repertório romântico para fagote.

Um exemplo mais rebuscado de associação de um instrumentista de sopro a uma *virtuose* do canto, foi o caso de Jean-Baptiste-Joseph Willent-Bordogni (1809-1852). Este importante fagotista francês, com grande pendor cosmopolita, com apenas dezoito anos iniciou a sua carreira internacional como instrumentista no *King's Theather* em Londres, regressando três anos mais tarde para ocupar o lugar de primeiro fagote no *Theatre des Italiens* na capital francesa. Em 1833 empreendeu uma viagem até ao continente americano correspondendo a um convite que lhe tinha vindo de Nova Iorque. Aí conheceu a soprano Louise Bordogni (1810-1855), filha de Giulio Marco Bordogni (1889-1856) virtuoso cantor operático e pedagogo italiano. Em 1834 contraíram matrimónio, em Nova York, no que pareceu quase uma estratégia deliberada de se associar a um nome famoso. O que é facto é que durante sete anos, o casal viajou pelo mundo realizando várias apresentações com grande sucesso. A partir de 1842, Willent-Bordogni lecionou no Conservatório de Bruxelas e foi fagotista principal da orquestra teatral da cidade. Em 1848, ingressou na orquestra da Ópera de Paris e tornou-se professor no Conservatório da cidade.

Jean-Baptiste-Joseph Willent-Bordogni, para além de escrever um método para fagote, também compôs um *corpus* de repertório significativo para o instrumento que inclui concertos, sonatas e fantasias. François-Joseph Fétis (1784-1871) elogiou a sua maneira de tocar fagote “pela beleza do som, pelo gosto na forma de fraseado, pela igualdade, pela precisão e pela clareza da técnica nas passagens difíceis”²⁹ e como compositor, Fétis destaca “melodias graciosas, bom gosto, harmonia pura e instinto para os efeitos da instrumentação” (Hodges, 1980, p. 667).

29 Texto original: “Le plus beau son, une justesse parfaite d'intonation, un style élégant, une manière de chanter large et pure, enfin une grande précision dans l'exécution des traits rapides, telles sont les qualités qui constituaient le talent parfait de Willent” (Fétis, 1866, p. 474).

Apesar de na lista de obras executadas por este instrumentista constarem composições que fazem parte do *corpus* de repertório romântico do fagote moderno (atual), os compositores das referidas obras não são os mais representativos, ou mesmo, canônicos do período em questão.

A propósito de duas das obras canônicas para fagote e orquestra, o Concerto em Fá Maior e o *Andante et Rondó Ongarese* de Carl Maria von Weber, temos o relato da estreia. O fagotista virtuoso dedicatário destas obras foi Georg Friedrich Brandt (1773-1836). Este estava considerado entre os melhores virtuosos do séc. XIX (*apud* Hodges, 1980 p. 136). Formado na instituição militar Guardas Reais Prussianos conheceu Georg Wenzel Ritter (1748-1808), um dos maiores fagotistas representantes da escola de Mannheim, em Berlim e começou a estudar com ele³⁰. Em 27 de Dezembro de 1812, em Viena, estreou o *Concerto em Fá Maior* que Weber escreveu para ele. O crítico do *Allgemeine Musikalische Zeitung* (AMZ) disse acerca da sua execução que “o seu modo de tocar este instrumento difícil demonstrou uma técnica superior”. O seu som era “cheio e muito consistente em todo o registo”. O seu registo grave era particularmente “muito poderoso”, mas o seu registo agudo era “perfeitamente satisfatório” (Hodges, 1980).

Segundo Hodges, em fevereiro de 1813 o AMZ relata um concerto, em que Brandt teria muito possivelmente estreado o *Andante e Rondó Ongarese*, onde é feita a análise das duas peças de Weber. Mais uma vez, foi afirmado que o som era bonito e consistente, a grande extensão dos registos e a sua técnica extraordinária, todas estas características que o colocavam-no como *primus inter pares* no mundo dos fagotistas. O Concerto foi considerado como não só uma das mais distintas e executáveis composições de Weber, como o compositor foi louvado pelo seu inconfundível génio e espírito. O crítico chama especial atenção para a primeira entrada do solo com os tímpanos e as suas diferentes e distintas harmonias quando é repetida na segunda parte do andamento. Também elogia a eficaz orquestração a três vozes para o fagote solo e duas trompas no Adagio. Apesar da instrumentação ser cheia e completa, nunca foi demasiado extravagante ou excessiva. O

30 Chamou a atenção do rei Friedrich Wilhelm II que lhe ofereceu uma posição na sua Capela em Berlim. Quando o rei morre, e a conselho apoio de Ritter, decide viajar à procura de fortuna. Junta-se à Capela do Duque de Mecklenburg-Schwerin onde tem imensa atividade na corte como solista, para cima de 14 aparições como solista entre 1803 e 1806. Tem concertos em Stettin, Polónia, Berlin, Breslau e Dresden sempre com ótima recepção do público, granjeando os maiores elogios da crítica pelo bom gosto da sua execução. Foi noticiada uma execução do concerto de Franz Danzi e o Concerto de Peter von Winter na Suíça em 1804. Em 1807 junta-se à Capela Real da corte da Bavária, onde paralelamente inicia atividade na Academia de Munique, uma associação concertística de cantor e instrumentistas da Capela Real da corte da Bavária, onde participou inúmeras vezes como solista (Hodges, 1980, pp. 136-146).

Adagio, por exemplo, está apenas orquestrado para o quarteto de cordas e duas trompas. No fim deste concerto, Brandt tocou o *Andante e Rondó Ongarese* Op. 35 originalmente escrito em 1809 para viola, mas que foi arranjado por Weber para Brandt alguns dias antes do evento. A melodia “gentil e expressiva” do Andante é “similar a uma Sicilliene”, e a bonita secção intermédia é particularmente interessante dada a combinação das trompas e fagotes. Brandt aproveitou para fazer uso do seu belo registo agudo. O tema da obra de influência de música húngara. As entradas sempre diversas do fagote e da orquestra produziam um efeito revigorante. Weber explorou o vasto registo e virtuosidade técnica de Brandt, que brilhantemente as demonstrou. Este crítico achou que a *Coda* providenciou um clímax excitante para a obra como um todo, mas o acompanhamento estava um pouco forte no final. Também desejou que os fortes tivessem sido um pouco menos proeminentes no *Rondó*. Como conclusão, escreveu sobre o compositor: Herr von Weber demonstrou mais uma vez o seu “magnífico talento” para melodias sinceras/inspiradas e instrumentação eficaz, baseado na sua experiência e conhecimento das “harmonias corretas”. O Concerto teve outra apresentação registada em 1817 em Ludwigslust (*apud* Hodges, 1980, pp. 140-142).

Patente neste relato detalhado, destaca-se a apreciação de duas obras de escrita instrumental de excelência, mas também da superioridade da execução instrumental do solista. Não existe qualquer menção a limitações ou imperfeições do instrumento usado que o tornassem desapropriado para a interpretação das peças de Weber. Este facto é demonstrativo do virtuosismo consumado de Georg Brandt num repertório que é um exemplo da transição do classicismo tardio para o romantismo no que diz respeito à escrita para instrumento solista e orquestra.

Georg Brandt foi um músico altamente respeitado e amigo de muitos dos artistas e compositores do seu tempo e, com certeza, a maneira como tocou de um modo superlativo um instrumento tão difícil contribuiu para a sua evolução e estatuto.

Se é claro que ao nível do desenvolvimento organológico os construtores e instrumentistas envidaram todos os esforços para elevar a qualidade dos instrumentos de sopro, também ao nível do repertório, os instrumentistas de sopro adaptaram-se à preferência predominante pela música de ópera³¹.

31 “O uso de temas operísticos para composições não era novidade para os instrumentistas de sopro, sendo um costume que remonta à época de Mozart, quando arranjos de óperas com instrumentos de sopro eram comuns.” - Texto original: “The use of operatic themes for compositions was not new to the wind player, the custom dating back to the time of Mozart when wind arrangements of operas were commonplace” (Petersen & Nobles, 1977, p. 3).

No início do séc. XIX a peça de concerto que era composta por três andamentos, ainda era popular entre pianistas e violinistas, começou a ser menos utilizada por instrumentistas de sopro em detrimento da utilização de peças musicais de carácter mais ligeiro e de entretenimento eficaz, tais como *fantasias*, *potpourri*, ou peças de andamentos curtos encadeados que se podiam denominar concertino ou *Konzertstück*. Tendo como estratégia a utilização de temas populares como base de variações, era comum no repertório virtuosístico do séc. XIX, transformar-se o material musical conhecido em algo transcendente na perspectiva da técnica instrumental tornando-se assim as composições mais atrativas. Com peças desta natureza, o virtuoso podia mais eficazmente deliciar e deslumbrar a sua audiência. O público frequentador do concerto de salão tinha grande apetência por este tipo de repertório.

A relação simbiótica entre desenvolvimento organológico dos instrumentos de sopro e as exigências apresentadas pelo repertório “novo”, contribuiu decisivamente para o aparecimento do virtuosismo instrumental. No caso do fagote romântico, este tipo de novo repertório indica claramente o uso de um instrumento que superou as capacidades do seu antecessor de quatro chaves utilizado no séc. XVIII. A adição de mais chaves permitiu não só aumentar as tonalidades utilizadas, mas também aumentar a tessitura no registo agudo. A inclusão de novos orifícios de oitavas, permitiu transformar aquele que era um instrumento eminentemente de registo grave, num instrumento que estava à vontade na parte superior daquilo que se chamava o seu registo tenor. O instrumento adquiriu também, deste modo, uma qualidade expressiva quase vocal, que lhe permitiu ser utilizado pelos compositores de modo a explorar a sua bela sonoridade. Vários foram os fagotistas compositores que enriqueceram o repertório fagotístico, com obras originais, fantasias, variações e *potpourris*, baseado em melodias das mais populares óperas da altura.

Com estas capacidades líricas adequadas a um fraseado elegante, dispondo de uma ampla paleta de cores de som que vai do timbrado com vibrato até ao lamento profundamente expressivo, a sua grande tessitura, e as suas possibilidades que permitem demonstrações de técnica virtuosística, possibilitou, neste repertório para fagote, a aproximação instrumental a um ideal vocal que definia o *belcanto* italiano do séc. XIX.

Um exemplo muito concreto desta visão de praxis fagotística baseada no *belcanto* temos o caso de Carl Baermann (1782-1842) irmão do clarinetista virtuoso, atrás

mencionado, Heinrich Baermann³². Músico da Capela Real de Berlim, teve um acentuado pendor cosmopolita dado ter viajado muito por toda a Europa participando em concertos³³. Baermann encorajava os instrumentistas a imitar os cantores e procurava sempre um carácter vocal na sua maneira de tocar (Hodges, 1980, p. 65). Em 1807 fez uma viagem a Nápoles para estudar com o tenor italiano Luigi Mosca (1775-1824). Executou em fagote árias e recitativos originalmente compostos para a voz de tenor, em parceria com Luigi Mosca.

Uma importante contribuição de Baermann foi a publicação de um artigo de importância histórica que ele escreveu para o AMZ intitulado “Sobre as peculiaridades do fagote e o seu uso como instrumento solista e de orquestra”³⁴. Neste artigo extenso e abrangente, Baermann começa com uma reflexão pessoal sobre sua formação inicial, sobre a sua carreira, menciona a sua grande sorte por ter tido Georg Ritter como professor e como estudou “dia e noite”³⁵. Foi neste artigo que Baermann sintetizou a sua visão sobre a importância dos instrumentistas imitarem os cantores. Uma vez que o fagote geralmente toca partes de tenor, é apenas natural que os fagotistas se esforcem para imitar a melhor voz de tenor. Afirma que o registo agudo do fagote é normalmente até Si³, mas é possível estender a tessitura até Mi⁴, Mi⁴, e até Fá⁴ agudos, embora essas notas não sejam naturais ou inerentes ao instrumento e só possam ser produzidas distorcendo a embocadura.

I.2- Virtuosismo instrumental em Lisboa no início do séc. XIX

I.2.1 – Contexto histórico

O gosto da monarquia portuguesa pela música e a riqueza em que esta prosperava, com o ouro vindo do Brasil, permitiu que durante a maior parte do setecentos e nos primeiros anos do oitocentos, tivesse existido um grande investimento nos agrupamentos musicais. Estes asseguravam o entretenimento e o acompanhamento das celebrações e cerimónias religiosas da corte. Com este investimento, D. João V fez da “ostentação

32 Foi alvo de uma distinção em forma de uma medalha, em conjunto com o seu irmão, no ano de 1839 em Paris.

33 Compôs um concerto e um *Andante e Variações* para fagote.

34 Texto original: “Über Die Natur und Eigenthümlichkeit des Fagot, über seinen Gebrauch als solo und Orchester-Instrument”.

35 Também reflete como seus quase oito anos de viagens influenciaram suas conclusões. Considera importante para um fagotista fazer suas próprias palhetas sendo que a cana mole é melhor do que a cana mais dura usada por oboístas e clarinetistas.

musical mais um meio de aumentar o seu prestígio nacional e internacional” (Doderer, 2003, p. 7). Neste contexto e com o aumento da necessidade de músicos para a corte tornou-se atrativo para os músicos europeus o lugar de músico da realeza portuguesa. Assim tornou-se possível aos monarcas portugueses disfrutarem da música com a maior qualidade artística.

A organização dos vários agrupamentos musicais do Antigo Regime assentava num modelo tripartido: a Orquestra da Capela Real, a Orquestra da Real Câmara e a Banda das Reais Cavalariças (Cf. Fernandes, 2013, pp. 77-106.). Não sendo grupos com formações rígidas e estanques, existia circulação de músicos nestes agrupamentos.

No trabalho de Joseph Scherpereel (1985) sobre a orquestra e os instrumentistas da Real Câmara de Lisboa entre 1764 e 1834, período em que esta orquestra teve um efetivo de instrumentistas bastante significativo³⁶, é-nos apresentado listas de músicos que integravam esta orquestra. Confirma-se que grande parte deles são estrangeiros ou pertencem à primeira geração de músicos nascidos em Portugal de pais estrangeiros. Verifica-se que até à altura das invasões francesas foi grande o influxo de músicos virtuosos europeus para Lisboa com o objetivo de prestar serviço na corte portuguesa.

Como verificado no resto da Europa, com a liberalização da atividade musical, os “membros da orquestra que se moviam entre o circuito cortesão e o espaço público contribuíram para uma atualização do gosto” (Fernandes, 2014, p. 84) e das práticas musicais.

Deste modo, “assistiu-se ao gradual desenvolvimento e integração de práticas musicais associadas a modelos de sociabilidade emergentes, como é o caso dos concertos e bailes públicos, bem como da prática musical doméstica, sobretudo a partir da década de 1790” (Silva, 2008, p. 4).

No trabalho de Vanda Silva (2008) sobre *Circuitos de Produção e Circulação da Música Instrumental em Portugal entre 1750-1820*, verificamos que existiram múltiplas oportunidades de exercer a atividade musical de um modo economicamente rentável.

O empreendedorismo passa a ser uma faceta importante do perfil do músico virtuoso da capital portuguesa. A organização de concertos com ingresso pago³⁷, muitas

36 Segundo Scherpereel, esta orquestra de corte chegou a ser composta por 51 músicos, um efetivo pouco comum nas orquestras europeias do género.

37 “O investimento na música instrumental, em contexto de concerto, com acesso pago, é motivado, numa primeira instância, pela procura por parte da comunidade estrangeira de formas de entretenimento conhecidas, apetecidas e não cultivadas em Portugal” (Silva, 2008, p. 140).

vezes na forma de “concerto de benefício”³⁸ para além de ser economicamente rentável, também trazia notoriedade ao organizador dado que o seu nome era publicitado na imprensa, no cartaz do referido concerto (Cf. Silva, 2008).

Talvez, mais do que nas grandes capitais europeias, a atividade do músico passou por uma diversificação que incluiu o estabelecimento de práticas comerciais ligadas à venda de instrumentos e partituras³⁹.

Com o início das invasões francesas na Península Ibérica, em 1807, que originou a fuga da corte portuguesa para o Brasil, foi criado um período de instabilidade social e económica no país. Foi deste modo dado o “golpe de misericórdia à vida musical da corte de Lisboa” (Nery & Castro, 1999, p. 119). Com a ausência da corte e a ameaça iminente do exército napoleónico, muitos músicos estrangeiros que se tinham fixado em Portugal abandonaram também o país. É nesta conjuntura de ausência do poder régio, que tinha sido até então o principal dinamizador da vida musical, que as produções dos teatros de ópera sofreram na quantidade e qualidade. Paralelamente, também se verificou uma falta de profissionais para assegurar a ainda existente atividade musical em Lisboa:

É o caso da orquestra da corte, ou a Real Câmara, que ficou reduzida a poucos efetivos, e também a da Irmandade de S. Cecília de Lisboa cujas comemorações anuais do dia da sua padroeira, outrora celebradas com cerimónias musicais de grande sumptuosidade, passaram a ser feitas com o mínimo de meios. Com a ausência da corte, que durou até 1821 - período durante o qual o país foi na prática governado por franceses e ingleses, e que culminou na revolução liberal de 1820, o centro da vida musical portuguesa passou para os Teatros de S. Carlos e de S. João o quais mantiveram uma atividade relativamente continua ao longo do século (Cymbron, 2015, p. 165).

No entanto, neste período de ausência régia, segundo Silva (2009, p. 379), existiu continuidade da praxis instrumental através da importação de práticas cosmopolitas por parte da classe média, e a diversificação da atividade profissional dos músicos que procuraram novas fontes de rendimento alternativas àquelas que geralmente eram asseguradas pelo patrocínio real.

38 Concertos em que a receita dos ingressos, total ou parcial, revertia a favor do organizador, ou beneficiado.

39 “A importação de música, instrumentos e práticas culturais, é naturalmente reforçada pelo cosmopolitismo vigente por toda a Europa, cuja penetração em Portugal ganha visibilidade a partir da década de 1790. Nestes anos, verifica-se uma expansão da actividade comercial através dos armazéns dirigidos por músicos estrangeiros que se estabelecem em Portugal, como pontos de recepção e representação de uma rede comercial cujos epicentros são Paris e Londres. Verifica-se, em Lisboa, a influência determinante das redes de comércio, ao nível do gosto musical, com o aparecimento de uma actividade e dinâmica comerciais, sobretudo associadas à venda de música e instrumentos, bem como a gradual afirmação de um novo perfil de músico profissional empreendedor, para além da proliferação da rede de ensino privado da música” (Silva, 2008, p. 7).

Após o triunfo do liberalismo, em 1834, para além da atividade lírica dos principais teatros da capital, as várias vertentes do universo musical, quer as performativas, quer as socioeconómicas, sofreram um grande crescimento.

Neste período assume especial destaque o Conde de Farrobo (1801-1869). Personalidade importante na vida musical portuguesa como mecenas, músico amador e, tendo sido responsável por uma instituição que regulou a atividade artística da capital - a Inspeção Geral dos Teatros (1848). Também assumiu funções de empresário do Teatro S. Carlos entre 1838 e 1840, uma época de muito sucesso. No seu teatro privado das Laranjeiras eram realizadas as mais diversas manifestações musicais para as quais o Conde muito frequentemente convidava os músicos profissionais de maior relevo bem como aqueles que estavam em Lisboa de passagem.

Para a caracterização da vida musical da capital lisboeta na época, é de salientar o trabalho de Brito & Cranmer (1990) sobre as crónicas publicadas no *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Estas, para além de conterem dados precisos sobre acontecimentos musicais, vocais e instrumentais, concertos de amadores e profissionais da esfera pública e da esfera privada, também relatam as opiniões críticas dos correspondentes.

Este tipo de relato, para além de ser particularmente interessante e menos comum, estimula a reflexão sobre aquilo que no momento terá sido mais importante: a qualidade da execução artística. Com este tipo de críticas, que nos dão uma indicação do gosto do público e a exigência do mesmo, é possível partir de uma noção geral da qualidade artística para particularizar o valor artístico individual.

Para a historiografia dos teatros de Lisboa são relevantes as obras de Fonseca Benevides (1883), Sousa Bastos (1898) e Mário Moreau (1999). Nestes trabalhos é possível identificar eventos musicais levados a cabo pelas associações musicais mais importantes da capital. Tem especial relevo o Real Teatro de S. Carlos, que se assume como eixo principal da vida musical de Lisboa no séc. XIX.

1.2.2 – Emergência do instrumentista virtuoso

Na praxis instrumental em Lisboa neste período, emerge uma geração de músicos virtuosos portugueses, ou de ascendência estrangeira, nos instrumentos mais variados. Aproveitando o gosto da sociedade de então pela ópera e pelo palco do teatro lírico, apresentam-se regularmente a solo, tendo sempre como consagração máxima o palco do Real Teatro S. Carlos. A grande afluência aos teatros e a apetência por *intermezzi* instrumentais nos intervalos das óperas criava oportunidade para as demonstrações de

virtuosismo individual (Pinto, 2010, p. 13). A grande maioria do repertório utilizado era composto pelos próprios intérpretes, com grande predominância de inspiração operática (Pinto, 2010, p. 13), que procuraram assim pôr em evidência as melhores características líricas e técnicas da sua execução.

Para este estudo dos virtuosos em Lisboa contribuíram os trabalhos académicos que versam sobre a praxis instrumental, nomeadamente sobre o repertório virtuosístico tais como o de Alexandre Andrade (2005) sobre a flauta transversa em Portugal entre 1750-1850; o de Luís de Carvalho (2006) sobre a vida e obra do virtuoso José Avelino Canongia; o de Francesco Esposito (2008) sobre a vida concertística lisboense; o de Vanda de Sá Silva (2008) sobre circuitos de produção e circulação da música instrumental em Portugal entre 1750-1820, o de Rui Pinto (2010) sobre virtuosismo para instrumentário de sopro em Lisboa 1821-1870, Philipe Marques (2014) sobre as Sonatas para piano de João Domingos Bomtempo, Adriano Aguiar (2015) sobre o Contrabaixo em Lisboa na segunda metade do séc. XIX, Francesco Esposito (2016) sobre o Associativismo musical e vida concertística na Lisboa liberal, Luísa Cymbron (2019) sobre Francisco de Noronha (1820-1881) e finalmente o mais recente trabalho de Rui Pinto (2023) sobre a “Emergência de uma Cultura Sinfónica em Lisboa (1846-1811)”.

O importante trabalho académico de Rui Pinto (2010), para além de uma caracterização do repertório dos músicos virtuosos, deixa bem claro que o virtuosismo moderno na capital portuguesa não se baseou na disputa por lugares de destaque, mas sim numa colaboração entre estes. Em continuidade, o mais recente trabalho deste autor de 2023, caracteriza a atividade da classe musical lisboeta, incluindo um exaustivo levantamento da informação relativa aos concertos realizados, em sintonia com as corporações de classe (Pinto, 2023). Esta cooperação entre profissionais da música foi fruto da atividade reguladora das mais importantes associações: a Irmandade de S. Cecília, o Montepio Filarmónico e a Associação de Música 24 Junho. Estas são instituições centrais na vida musical lisboeta. Não era possível ao músico, que se pretendia afirmar como profissional de excelência estar à parte destas.

Para a caracterização do associativismo na atividade musical profissional e a consequente dinamização e regulação do meio artístico da capital é fundamental o trabalho de Francesco Esposito (2016). A mais antiga destas associações, a Irmandade de S. Cecília, também largamente estudada por Scherpereel (1985) e Ana Paula Tudela (2014), obrigava por decreto real de 1760 a quem exercesse qualquer atividade musical com fim lucrativo, tivesse de ser irmão desta. Como parte dessa obrigatoriedade, existia

a entrega de uma taxa que era aplicada a qualquer função musical realizada, independentemente de ser num contexto sacro ou profano. Deste modo, foi possível à Irmandade ter condições económicas para funcionar como entidade dinamizadora da vida musical lisboeta. A iniciativa que era realizada com maior esplendor era precisamente a festa da padroeira da Irmandade.

O Montepio Filarmónico, fundado em 1834, teve a função ímpar de assegurar o socorro mútuo dos seus associados. Estes contribuíam com cotizações durante a sua vida ativa para os cofres desta associação. Esta assume predominantemente, como consequência dos ideais liberais, o papel que era desempenhado pela Irmandade de Santa Cecília, apesar desta nunca ter deixado de existir. Verifica-se, no entanto, que a Irmandade funcionou sempre paralelamente ao Montepio, sendo mesmo albergada por este. Dado a natural ligação à igreja, o seu papel passou a ser relegado para um plano muito inferior às demais associações de classe.

No caso do profissional de orquestra foi a Associação de Música 24 de Junho que defendeu os interesses deste a par de exercer uma forte regulação da atividade das orquestras da cidade. Mais tarde, associações como Academia Melpomenense (1846-1853) formada por músicos profissionais, teve como objetivo a consagração destes e a proteção da profissão, por oposição ao músico amador. Verifica-se aqui uma clara necessidade de fazer face a uma forte aspiração da burguesia diletante em se fazer igualar em proficiência aos músicos profissionais. Esta associação desenvolvia iniciativas com vista ao estabelecimento de uma atividade concertística regular contribuindo para o consequente desenvolvimento do meio musical da capital portuguesa.

Na primeira metade do oitocentos, os instrumentistas virtuosos portugueses que mais se destacaram foram o pianista João Domingos Bomtempo (1776-1842) e o do clarinetista José Avelino Canongia (1784-1842). Duas figuras cosmopolitas que influenciaram a vida musical em Lisboa, quer pelo seu talento musical quer pela posição que adquiriram no meio musical.

João Domingos Bomtempo foi o primeiro instrumentista português a ser reconhecido como virtuoso não só no seu país, mas também em círculos musicais internacionais. Este pianista era filho do músico italiano Francesco Saverio Buontempo (1732-1795) que veio tocar oboé para a Real Câmara 1765. Bomtempo teve formação de oboé com o pai e de composição e piano no Seminário da Patriarcal, embora desta última informação exista alguma incerteza (Cf Marques, 2014, p. 20). Quando o seu pai faleceu, ocupou o lugar de primeiro oboé na Real Câmara até 1801, data em que partiu para Itália.

No ano seguinte viajou para Paris onde completou a sua formação e estabeleceu relação com muitos dos notáveis músicos que trabalhavam na capital francesa. Desenvolveu atividade concertística em Paris e Londres tendo sido apreciado pela sua técnica e musicalidade, sempre alvo de elogiosas críticas.

Foi autor de várias peças, algumas que foram editadas em Paris e Londres, para piano solo e com acompanhamento de orquestra, música de câmara, peças orquestrais, peças corais sinfónicas e de um método para piano (Op.19). Dotado de um forte sentido de empreendedorismo criou em Lisboa, em 1822, a Sociedade Filarmónica (1822-1838), à imagem da que tinha sido criada em Londres em 1813. O objetivo desta Sociedade foi o de organizar concertos, por assinatura, que reuniram músicos profissionais e amadores, onde se realizou a apresentação de música de orquestra e de câmara dos clássicos vienenses e franceses (Pinto, 2023, p. 22).

Uma iniciativa marcante de Bomtempo foi, em 1822, a elaboração de um projeto de uma instituição de onde viria mais tarde a nascer o Conservatório de Música (Scherpereel, 1985, p. 158). Este ambicioso plano pretendia fazer a reforma do ensino da música do Seminário da Patriarcal e tinha por objetivo apoiar a música em Portugal fazendo evoluir os músicos portugueses. Músico cosmopolita, recém-regressado de Londres e Paris, procurou instituir em Lisboa o modelo do Conservatório de Música e Declamação de Paris⁴⁰. Esta instituição só foi criada por decreto real em 1835, com objetivos e missão já claramente definidos.

Sendo contemporâneo de Bomtempo, José Avelino Canongia não ficou atrás do seu conterrâneo pianista. Canongia era filho de um fabricante de sedas catalão, clarinetista amador, que terá iniciado o seu filho nas bases da música e do instrumento. Estudou com o clarinetista alemão Johann Anton Wisse (s.d.-1830) que se encontrava ao serviço do Teatro S. Carlos desde 1795. Em 1806, parte para Paris tendo como patrono o Conde de Farrobo. Diz-nos Carvalho (2006) que esta partida para Paris foi de algum modo influenciada por Bomtempo que tinha viajado para a capital francesa um ano antes (Carvalho, 2006, p. 21). O clarinetista português desenvolveu com sucesso atividade concertística em França, Inglaterra, Espanha, Itália e Alemanha. Em 1821 integrou os

40 Nesse projeto inicial, Bomtempo incluía um quadro de pessoal com um diretor, dezoito professores e cinco funcionários. Seguramente por razões económicas, o projeto foi reformulado para ter apenas oito professores. Visou a formação quer de alunos que eram órfãos da Casa Pia, quer de alunos externos pensionistas que pagariam o seu ensino.

virtuosos da Orquestra da Real Câmara e mais tarde, em 1822, a Orquestra do Teatro S. Carlos.

Este músico ocupou vários dos lugares cimeiros na sua profissão: mestre de banda militar, instrumentista de orquestras do Teatro da Rua do Salitre, clarinetista na Orquestra da Real Câmara de Sua Majestade, instrumentista da orquestra Real Teatro de S. Carlos.

Apesar de se ter fixado como instrumentista profissional em Lisboa, não deixou de fazer as suas tournées pelo estrangeiro sendo que a sua atividade concertística era alvo das melhores críticas internacionais que ecoavam na capital portuguesa. Como pedagogo exerceu atividade como professor de instrumentos de palheta no Seminário da Patriarcal de 1824 a 1835, no Conservatório da Casa Pia de Lisboa a partir de 1835, e acompanhou todas as fases que vieram a estabelecer o Conservatório Real de Lisboa aquando da fundação deste em 1841. Juntou-se a João Domingos Bomtempo que era o diretor da referida Escola de Música.

José Avelino Canongia foi o primeiro português virtuoso de instrumento de sopro do séc. XIX que sem dúvida influenciou a vida musical do seu país. Apesar da sua intensa atividade fora de Portugal, não deixou de afirmar no seu país o seu talento num instrumento que ainda podia ser considerado “novidade”. Deixou um importante legado composicional de quatro Concertos para clarinete e orquestra, a *Air Varié* e *Introduction et Thème Varié*. Estilisticamente:

(...) a principal influência identificável nestas suas obras é antes uma certa subjugação estética ao virtuosismo à la bel-canto de origem italiana, dando primazia absoluta ao solista (o cantabile), em detrimento claro do ensemble que acompanha, relegando para um plano absolutamente inexistente, salvo raríssimas exceções, qualquer tipo de contraponto (Carvalho, 2006, p. 21).

É importante mencionar que no oitocentos não temos qualquer outro concerto para clarinete e orquestra conhecido de um compositor português. Apesar da sua atividade de professor ter sido de curta duração, formou instrumentistas que engrossaram as fileiras dos profissionais de música da capital.

Merece também menção o compositor e violinista virtuoso Francisco de Sá Noronha (1820-1881). Segundo o trabalho de Luísa Cymbrom (2019), este músico desenvolveu maiormente atividade entre Portugal e o Brasil, embora também tenha efetuado concertos em Inglaterra, Estados Unidos da América e Cuba. Nascido em Viana do Castelo, estudou violino no Porto com o frade espanhol Bruno de São Bento(?) (Cf. Cymbrom, 2022, p. 97). Foi aí que iniciou a sua atividade musical que mais tarde o levaria a cruzar cinco vezes o oceano Atlântico, a primeira delas quando tinha apenas dezoito anos de idade. Noronha veio mesmo a falecer no Rio de Janeiro. Ernesto Vieira (1848-

1915) foi muito elogioso no artigo que dedicou a este músico no seu *Dicionário Biográfico dos Músicos Portugueses*: “Não há dúvida de que Francisco de Sá Noronha foi dotado pela natureza com uma das mais raras e admiráveis vocações artísticas que teem brotado no nosso paiz [...] No violino distinguia-se pela doçura do som, pela suavidade da expressão” (Vieira, 1900 II, p. 132).

Também Júlio César Machado se refere a Noronha com palavras de bastante apreço:

O sr. Francisco de Sá Noronha é uma alma de artista melancólica e saudosa, que se inspira pela música gemendo, suspirando, sorrindo na rebeca! O publico applaude-o sobretudo quando elle vence difficuldades; a mim agrada-me de preferencia quando se conserva simples e mavioso. É um talento verdadeiro, todo inspiração, todo phantasia, todo sentimento, que escusava ser nosso compatriota para ter direito a ser estimado entre nós como tem sido em toda a parte⁴¹.

Para além do seu talento ímpar de instrumentista, Francisco Noronha foi um compositor prolífico tendo um *corpus* de obras que incluem repertório solo para violino e piano, violino e orquestra, canções com piano, óperas, operas cómicas, operetas, música para cena, música coral sinfónica e peças para piano.

Como afirma Cymbron (2019), Noronha foi um exemplo fértil de músico-empREENDEDOR que, para além da sua afirmação enquanto instrumentista virtuoso, explorou todos os campos que a sua atividade abarcava com sentido de oportunidade, embora umas vezes de um modo mais acutilante e outras menos⁴².

Apesar de a sua atividade como instrumentista ter sido maioritariamente fora da capital lisboeta, deixou nesta bem marcado o seu estilo de execução violinística. A sua obra musical e empreendedorismo iriam marcar, com alguma controvérsia, a vida musical da capital na segunda metade do novecentos.

I.2.3 – Fagotistas portugueses anteriores a 1846

No sentido de contextualizar a *praxis* fagotística em Lisboa é importante fazer um possível levantamento da existência destes instrumentistas. Como fontes são maiormente utilizadas a obra de Ernesto Vieira (1900), a de Joaquim de Vasconcelos (1870), bem como o trabalho de Joseph Scherpereel (1985) sobre a orquestra da corte. O limite superior da datação deste levantamento é fixado em 1846 porque coincide com o ano que

41 Júlio Cesar Machado, *A Revolução de Setembro*, 13 de março de 1863 (*apud* Vieira, 1900 II, p. 132).

42 Para além dos relatos do seu talento ímpar de instrumentista, o seu legado composicional, apesar da preciosa abordagem musicológica de Cymbron, ainda está por dar a conhecer em execuções modernas (Cymbron, 2022, p. 78).

antecede o início de atividade do fagotista virtuoso Augusto Neuparth. Como adiante se demonstrará, assume-se que este instrumentista se encontrou em fase de plena maturidade de personalidade artística no começo da sua carreira profissional estabelecendo, a partir daí, os parâmetros da *praxis* deste instrumento na capital portuguesa.

A menção mais antiga a um músico português notável em fagote, que aparece nas fontes consultadas, é-nos apresentada por Joaquim de Vasconcelos:

FAGOTE (António Marques) - Mestre da capella de D. João IV e distincto tocador de fagote. É provavelmente a explicação mais razoável que podemos dar do seu nome. Escreveu: Método ou Arte para o instrumento Fagote; ficou provavelmente manuscrito como aconteceu á maior parte dos nossos monumentos artísticos. Sentimos não poder dar mais ampla noticia a este respeito, apesar das diligências que para isso fizemos (Vasconcelos, 1870, p. 96).

A informação sobre este músico é uma referência bastante vaga, não dando o autor da mesma qualquer indicação da fonte consultada. Também VIEIRA (1900) nos deixou uma referência a este personagem. Apesar de nos citar a fonte, não se inibe de declarar a sua opinião pouco abonatória sobre a credibilidade da mesma:

Fagote, Antonio Marques - De um individuo com este nome dá noticia o “Mappa de Portugal” de João Baptista de Castro, (tomo 2º, pag. 210, 3ª edição) nos seguintes termos: - Antonio Marques Fagote, natural de Tancos, foi mestre da capela d'el-rei D. João IV, e no instrumento musico do seu mesmo appellido foi insigne. Compoz regra para elle.» Há porém que pôr em duvida tal noticia: 1º porque na época de D. João IV ainda o fagote não tinha entre nós este nome italiano, chamava-se “baixão”; 2º por não é provável que D. João IV, tão entendido em musica, tivesse tido entre os seus mestres de capella um tão obscuro, que não deixasse composição alguma digna de ser citada e só brilhasse pela habilidade no fagotte; 3º por ser caso unico e nada verosímil que um tocador de fagotte fosse elevado á cathegoria de mestre da capella real. Não sei onde Baptista de Castro foi encontrar esta notabilidade ignorada; faço menção d'ella unicamente por descargo de consciencia (Vieira, 1900, II p. 398).

É também notória uma atitude um pouco depreciativa pela condição de fagotista, como se tratasse de músico inferior, que não podia ascender a um lugar cimeiro na hierarquia da instituição a que pertencia. É pertinente também a reserva que Vieira apresentou sobre o termo fagote exposto nesta obra de 1762.

No trabalho de Scherpereel (1985)⁴³ é-nos apresentado o nome de alguns músicos, ligados à corte que desenvolveram atividade como fagotistas em Lisboa. A grande parte deles são estrangeiros, ou pertencem à primeira geração de músicos nascidos em Portugal de pais estrangeiros. Este facto não é estranho, tendo sido também, transversal à maior parte dos instrumentistas da orquestra.

43 Segundo Scherpereel (1985) esta orquestra de corte chegou a ser composta por 51 músicos, que foi um efetivo pouco comum nas orquestras europeias do género.

Quadro 1: Fagotistas ao serviço da Orquestra da Real Camara entre 1764 e 1834, segundo Scherpereel (1985)⁴⁴

Nome	Período de atividade
Nicolao Heredia	1764 e 1810
Juan Bautista Pla	1769 e 1873
Joze Francisco Sabater	1780 e 1887(8)
Paulo Torres Penha	1790 e 1809
Jean Baptiste Waltmann	1791 e 1797
João Baptista Weltin	1791 e 1824
Thiago Calvet	1827 e 1834

Do cruzamento desta lista apresentada por Scherpereel com outras fontes salientam-se, pela importância do empreendedorismo que exerceram em Lisboa, os nomes de dois instrumentistas de origem alemã: Jean Baptiste Waltmann (1792-1824) e João Baptista Weltin (1798-1824). Sobre Jean Baptiste Waltmann diz-nos Vieira que este instrumentista para além de tocar fagote também tocava trompa (Vieira, 1900, II, p. 409). A mesma versatilidade instrumental tinha João Baptista Weltin que tocava oboé, flauta e fagote (Vieira, 1900, II, p. 410). Um dado que difere na lista compilada a partir de Scherpereel são as datas de início de atividade de Weltin e Waltmann. De facto, encontramos notícia destes dois instrumentistas em atividade artística ao mais alto nível na notícia na *Gazeta de Lisboa* de 17/05/1791⁴⁵ relativo a um concerto vocal e instrumental em 23/05/1791 no Theatro da Rua dos Condes onde foi executada a *Sinfonia Concertante* de Devienne (1759-1803), tendo Weltin interpretado a parte de fagote solo e Waltmann a parte de trompa solo (*apud* Silva, 2008, p.,338). Sugere este facto que os instrumentistas poderiam ter iniciado a sua apresentação em Lisboa antes de terem sido contratados para a Orquestra da Real Câmara.

Estes dois músicos conseguiram prosperar em Lisboa muito graças ao seu empreendedorismo comercial, porque abriram armazéns de venda de partituras de música e instrumentos que se mantiveram ativos até aos primeiros anos da década de 1820. Acresce ainda, o facto de Waltmman ter iniciado também a atividade editorial de música⁴⁶. Foi mesmo graças a estes, segundo Silva (2008) que “se inaugurou a comercialização especializada de instrumentos e artigos de música importados, a par da edição musical que conheceu, também ela, um processo de expansão no mesmo período

⁴⁴ Quadro produzido pelo autor.

⁴⁵ Fez também apresentações públicas como solista. Nessa qualidade integra o elenco que se apresenta no “concerto vocal e instrumental” no Theatro da Rua dos Condes, em benefício de Mr. Pedro Gervais (violinista), a 23/05/1791, cujo programa variado inclui uma “Sinfonia concertante de Devienne na qual executará os solos de Fagote Mr. Weltin, e os de trompa Mr. Watmann” *Gazeta de Lisboa* 20: 17/05/ 1791.

⁴⁶ Waltmann inicia actividade em 1794 e Weltin iniciou a atividade comercial em 1798 (Silva, 2008, p. 333).

igualmente por influência estrangeira” (*apud* Silva, 2008, p. 338). Ainda, segundo a mesma autora, foi da competição comercial que se estabeleceu entre estes dois músicos que resultou o fenómeno interessante da diversificação de artigos ligados ao comércio musical.

Ainda durante este período, apareceu com destaque na condição de fagotista Thiago Miller Calvet (s.d.-1840), que para além de ter estado ao serviço da orquestra da Real Câmara, foi também músico do Real Teatro de S. Carlos como primeiro fagote. Teve também qualidade artística suficiente para se evidenciar como solista nos concertos da Sociedade Filarmónica de João Domingos Bomtempo. É disso exemplo o concerto em que Calvet executou com o amador Caetano Martins o Concerto para dois fagotes de Etienne Ozi (Vieira, 1900, I, p. 139). Segundo Pinto (2010)⁴⁷, o fagotista Thiago Calvet foi compositor e mestre do agrupamento de música das Reais Cavalariças. Os seus méritos artísticos enquanto instrumentista fazem com que seja também mencionado por Vieira (1900) de um modo elogioso:

Calvet, Thiago Miler: Bom tocador de fagotte que existiu em Lisboa nos principios do seculo XIX. Entrou para a irmandade de Santa Cecilia em 1805 e faleceu em 1840. Foi durante bastantes annos primeiro fagotte na orchestra do theatro de S. Carlos e tomou parte nos concertos de Bomtempo, tocando várias vezes a solo (Vieira, 1900, II, p. 240).

Vieira também faz menção ao fagotista militar Filipe Titel (s.d.-1863). É curiosa a menção a este músico do Batalhão de Caçadores nº II que era executante de fagote, para além de outros instrumentos e que, segundo o artigo, teve o grande mérito de ter sido o professor de fagote de Augusto Neuparth. Dado a notoriedade do aluno, foi-lhe atribuído valor enquanto pedagogo, sendo, no entanto, segundo Vieira um “instrumentista modesto”:

Titel (Filippe). É o nome de um artista modesto, mas que merece especial menção por ter sido o unico mestre de fagotte que teve Augusto Neuparth. Se nos lembrarmos do extraordinario merecimento d'este ultimo e se recordarmos sobretudo que elle nao encontrou na Allemanha um tocador de fagotte que estivesse no caso de o ensinar, devemos reconhecer que quem lhe deu as primeiras lições devia necessariamente ser um mestre digno de grande apreço, e só por injustiça o seu nome poderia ficar esquecido. Filippe Titel tinha sido musico militar; tocava clarinette e outros instrumentos além do fagotte. Falleceu em 22 de abril de 1863 (Vieira, 1900, II, p. 359).

47 Calvet também teria sido mestre das Reais Cavalariças e compôs para este agrupamento quatro cantatas para corneta de chaves bem como obras para trompetes barrocas e trombone (Pinto, 2010, Anexo 1, p. 31).

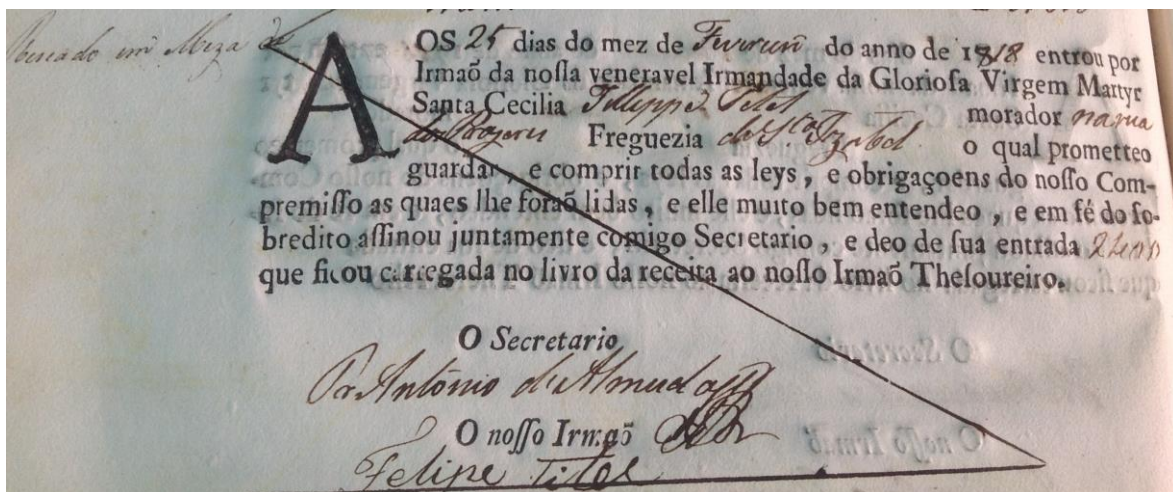


Figura 4. Excerto do fôlio com inscrição Felipe Titel no Livro de Assentamentos de Entrada na Irmandade S. Cecília.

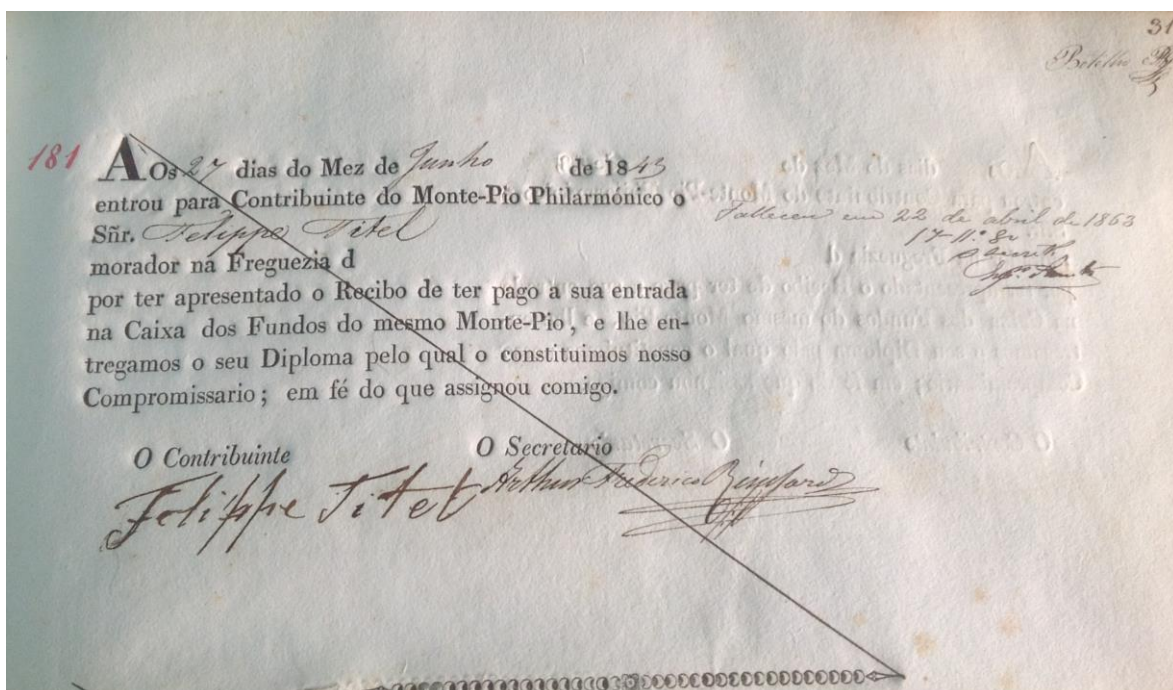


Figura 5. Excerto do fôlio com inscrição Felipe Titel Livro de Assentamentos Entrada do Montepio Filarmónico.

A coincidir com o mesmo período de atividade de Augusto Neuparth, que se inicia em 1846, encontramos um outro instrumentista de fagote que teve uma prestação artística digna de destaque da imprensa da época: Thiago Henrique Canongia (1821-1872). Este músico era filho de Joaquim Ignácio Canongia (s.d.-1850) e sobrinho do clarinetista virtuoso José Avelino Canongia. Thiago também foi instrumentista de violino, violeta e fagote, tendo sido elemento de algumas das orquestras dos teatros lisboetas. A sua execução da *Fantasia Souvenir de Bellini* para fagote e piano de Giuseppe Tamplini

(1807-1888), em março de 1849, foi digna de destaque no jornal *O Espectador*: “Na parte instrumental mencionaremos com especialidade a Fantasia de fagote”⁴⁸.

Quando Augusto Neuparth se ausentou de Portugal em 1852 para empreender a sua viagem pela Europa, foi Thiago Canongia que teve nomeação do Conselho da Associação de Música 24 de Junho para ocupar o lugar deste fagotista na orquestra do Real Theatro de S. Carlos, tendo transitado da orquestra do Theatro D. Maria II. Músico bastante ativo nas corporações de classe da época, foi secretário dos Concertos Populares organizados por Guilherme Cossoul em 1860 e, segundo Vieira, após o terminar destes concertos em 1862 viajou para o Rio de Janeiro. Aí veio a estabelecer atividade comercial de venda e edição de partituras em 1866 (R. Silva, 2022). No entanto Vieira não é muito simpático com as qualidades artísticas deste músico:

Thiago Henrique foi também músico pouco notável; tocava violino, violeta e fagote. Exerceu o cargo de secretário da sociedade dos Concertos Populares e logo depois d'esta sociedade se dissolver em 1862 partiu para o Rio de Janeiro onde estabeleceu um armazém de músicas e lithographia musical (Vieira, 1900, I, p. 204).

Relevante aqui o trabalho de Rodrigo Silva (2022) que, para além de caracterizar a praxis fagotística no Brasil do séc. XIX, ajuda a identificar o percurso deste músico fora de Portugal reafirmando a data de 1862 como estabelecimento definitivo deste músico no Brasil (R. Silva, 2022, p. 51).

Pelos dados encontrados é possível chegar à conclusão que foram Thiago Canongia e Augusto Neuparth os intérpretes de fagote lisboetas de relevo no início da segunda metade do oitocentos. Parece também, não ter existido, a partir daí, nenhum fagotista nacional com méritos artísticos suficientes para que se tornasse digno de relevo. Verifica-se também que os fagotistas referenciados de maior destaque são estrangeiros, ou de segunda geração de estrangeiros que se radicaram em Portugal.

Como conclusão, o facto de não existirem mais menções a fagotistas nacionais em Lisboa na primeira metade do séc. XIX estará com certeza relacionado com dois importantes fatores:

- Os músicos que conseguiram ter destaque no meio musical foram aqueles que estiveram ligados a orquestras importantes, como é o caso da orquestra da Câmara Real ou a orquestra do Real Theatro de S. Carlos; ou a orquestras englobadas em iniciativas musicais importantes, como o caso dos concertos de Bomtempo. Os músicos que estavam na orquestra da corte facilmente conseguiram tomar posição

48 *O Espectador*, nº 25 de 18/03/1849.

noutros grupos orquestrais da capital portuguesa. A existência de uma grande maioria de instrumentistas estrangeiros na orquestra da corte, assegurou para estes uma posição privilegiada para dominar o mercado das orquestras lisboetas.

- O ensino da música em Lisboa desde o séc. XVIII até 1835 esteve essencialmente ligado à escola de música do Seminário da Patriarcal. O ensino dos instrumentos de sopro não foi uma valência muito presente sendo a formalização desta, bastante tardia na sua existência⁴⁹. Os professores que aparecem no séc. XIX associados a esta instituição foram Francisco Kuchenbuch, na classe instrumentos de metal, e José Avelino Canongia, nos instrumentos de palheta. Não foi possível, no entanto ter qualquer informação sobre fagotistas formado nesta escola durante as primeiras décadas do novecentos. O ensino dos instrumentos de sopro, e nomeadamente do fagote, começa verdadeiramente a estar facilmente acessível com a abertura do Conservatório Real de Lisboa em finais da década de trinta. Outras instituições que concorriam para a formação de músicos de sopro eram as bandas associadas a instituições militares. Estas instruíam jovens que ingressavam nas suas fileiras para desempenhar as funções musicais associadas às cerimónias militares. Não obstante, com a criação do Conservatório Real de Lisboa, ter-se aberto a possibilidade de realizar exames a músicos de formação militar, foram poucos os casos que se conseguiram notabilizar o suficiente para conseguir ocupar lugar nas orquestras nas primeiras décadas do séc. XIX. Neste contexto sobressaem os vários concursos para músicos de 1ª classe, contramestres e mestres de bandas militares realizados na década de sessenta no Conservatório⁵⁰.

No período em questão não existe registo de qualquer obra para fagote solo da autoria de compositor português. Também os instrumentistas de fagote mencionados, de origem não portuguesa, não constam que tenham composto repertório que se destinasse a colocar o fagote na primeira linha dos instrumentos solistas. Como demonstrado, são poucos os registos de execução de peças de fagote solo. Também é um fator a considerar que existia a tradição do multi-instrumentista, tradição essa que perdurou durante todo o século. Deste modo, era possível para o músico ter uma maior abrangência de mercado

49 “Em 1824 houve uma tentativa de reforma do Seminario Patriarchal, que tinha chegado a extrema decadencia; essa reforma, determinada por decreto de 3 de novembro d'aquelle anno, estabeleceu aulas para instrumentos de orchestra, que antes não haviam, e Canongia foi preferido para ensinar os instrumentos de palheta” (Vieira, 1900, I, p 200).

50 CNAHME, Cx. 772 Mç.2881.

trabalho. Era mais fácil encaixar nas necessidades deste, e também poder agradar a gostos e tendências particulares que poderiam dar mais relevo a um instrumento em detrimento de outros.

Dado a falta de repertório solo, a boa execução do fagote foi mais evidente em contexto de grupos orquestrais.

PARTE II

II.1- A família Neuparth

Para compreender todo o contexto que leva ao surgimento do “fenômeno Augusto Neuparth”, importa fazer a história familiar do músico, ascendência e descendência direta, no sentido de perceber as influências que este recebeu desde muito cedo, e o legado que este passou à sua descendência.

Augusto Neuparth nasceu em 3 de maio de 1830, filho de Erdmann Neuparth (1784-1871) e de Margarida Boehmler (1805-1875). Erdman Neuparth foi um músico de origem alemã, que nasceu em Poelwitz, na Voigtland, Saxônia, Alemanha.



Figura 6. Retrato a óleo de Erdmann Neuparth⁵¹

Erdmann Neuparth nasceu no seio de uma família rural, sendo filho de Michael Neuparth (ca.1754–ca.1819) e Maria Dorothea Hustrien (ca.1760–ca.1830). Homem de personalidade forte, cedo assumiu a sua opção pela carreira de músico, como podemos conhecer através da sua autobiografia, escrita quando tinha 85 anos de idade:

51 Digitalização gentilmente cedida pelo Arq. António Neuparth Sottomayor.

(..) não tardou muito tempo que meo Mestre ronheceo, que eu tinha algum geito p^a a musica meteo-me na Cabeça, de deidicar-me a Musica e deixase a ser Lavrador, Eu gostei e foi pedir ao meu pai que me deixase apprender Musica com o Musica de Zeulenroda o que meu elle de nem um modo quiz consentir, mas por fim concentia, e eu entrei de apprendiz, por o tempo de cinco annos, tinha eu feito então 15 annos. Fiz os meus 5 annos de aprendiz e o meu tempo estava acavado, entao era prezisso de procurar a minha vida, porque na casa donde eu aprendi não podia ficar porque não prezisavam de mim, e p^a a casa de meu Pai tambem não podia ir, porque ja não estava gostumado a trabalhar no Campo. foi entao que achei um lugar na Capella de Principe de Lowenstein de 1^o Clarinetti, era no anno 1804⁵².

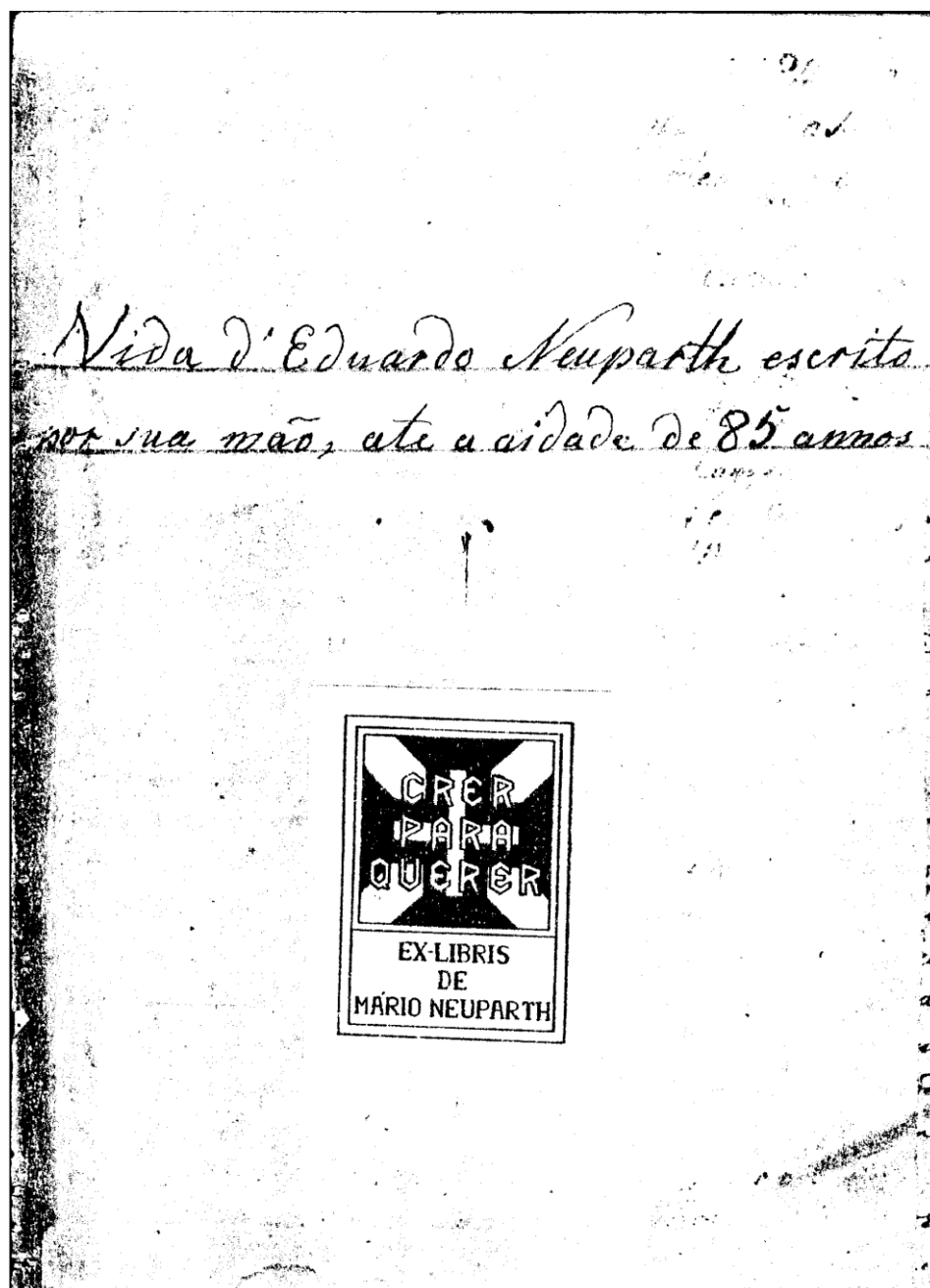


Figura 7. Capa da autobiografia manuscrita de Erdmann Neuparth (1869), espólio de Bernardo Neuparth.

52 *Vida d' Eduardo Neuparth escrita por sua mão ate a idade de 85 annos*, autobiografia manuscrita, 1869, p. 1, espólio de Bernardo Neuparth.

Nacido no dia 6º de Janeiro 1784 no
 Principado Reis Greitz in Voigtlande na Saxoni
 a na villa chamada Pödelwitz pertencendo ao
 Districto de Zendenrada.

Meu Pai chamava-se Michel Neuparth e a
 Minha Mae Maria Dorothea. Meu Pai era
 Lavrador e Proprietario; Eu aprendi a ler e
 escrever na Escola que exestia neste tempo na villa,
 e depois occupi-me nos trabalhos de Campo com os
 meus Pais e o meu irmão, que meu Pai cultivava.
 Mas como ja de pequena gostei muito de Musica e tinha
 muito vontade de aprender Algum Instrumento, com
 pree um Clarinette muito ordinario que tinha somente
 duas Chaves, e com este principiei a estudar sem mestre
 e aprendi a tocar algumas Valzas e Cantigas que eu
 ouvis, de que gostei muito, e tornei mais gosto p.^a a
 musica, e pedi ao meu Pai, que me mandasse dar
 algumas de Musica, e elle consentio, que eu tomasse lições
 de Rebecca Clarinetti, não tao dou muito tempo que meu
 Mestre conheceu, que eu tinha algum gosto p.^a a musica
 e me me na cabeça, de deidicar-me a Musica e deixasse a
 Lavrador, Eu gostei e foi pedir ao meu pai que me
 deixasse aprender Musica com o Musica de Zendenrada
 que elle de nam um usado quiz consentir, mas por
 uma concessão, e eu entao de apprendiz, e muito tempo
 depois, tinha eu feito entao 15. annos. Fy os meus 5. annos.

Figura 8. Primeira página da autobiografia manuscrita de Erdmann Neuparth (1869), espólio de Bernardo Neuparth.

A opção que este tomou, mesmo contra o desejo do seu pai, fê-lo passar por aventuras e desventuras até que se alistou como músico no exército napoleónico. Esta decisão pareceu garantir segurança e oportunidade de uma carreira continuada. Acompanhou, como mestre de música, o exército nas invasões de Espanha e Portugal. No entanto, quando este exército foi derrotado na Guerra Peninsular, Erdmann ficou aquartelado em Tolosa, encontrando-se numa situação de penúria. O músico decidiu então, juntar-se aos vencedores do conflito. Foi contratado em 9 de maio de 1814, como mestre de música, para o regimento português de Infantaria nº IV que se encontrava perto de Tolosa. Foi integrado neste regimento que chegou a Lisboa em 12 de agosto do mesmo ano. Em 26 de Julho de 1816 tornou-se irmão da venerável Irmandade de Santa Cecília,

como instrumentista de clarinete⁵³, condição esta *sine qua non* para poder exercer a sua atividade profissional na capital portuguesa. É curioso notar que este músico chegou a Portugal de uma forma acidental, não tendo vindo de propósito para exercer a sua atividade, por oposição ao que fizeram muitos músicos estrangeiros nas décadas anteriores.

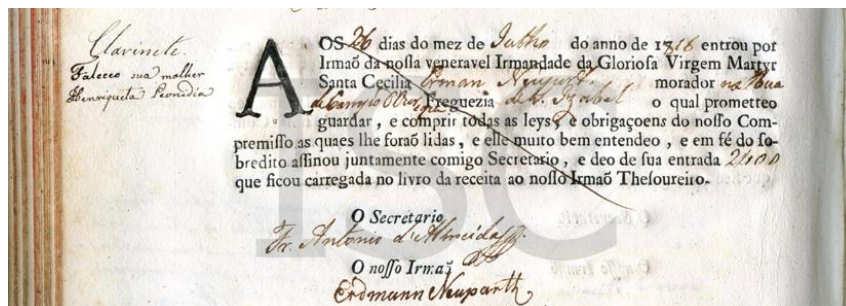


Figura 9. Livro de assento de entradas na Irmandade de S. Cecília com a assinatura de Erdmann Neuparth

Erdmann chegou a Lisboa num período de instabilidade social e económica pós-invasões francesas. É nesta conjuntura de ausência do poder régio, que fora o principal dinamizador da atividade musical, e da falta de profissionais para assegurar esta atividade, que Erdmann se apresentou em Lisboa. O músico assumiu o seu perfil de mestre militar experiente, numa situação em que a oferta de trabalho para profissionais de música notáveis era superior à procura. Foi seguramente facilitado por estes fatores que Erdmann Neuparth, no preciso ano da sua chegada, prontamente ficou ao serviço da Orquestra do Teatro da Rua dos Condes, passando depois em 1816 para a Orquestra do Real Teatro de S. Carlos, como clarinetista. Após o fecho deste teatro, por morte de D. Maria I, Erdmann foi considerado músico com experiência suficiente para organizar e dirigir a banda de música das Reais Charamelas que foram acompanhar a Arquiduquesa D. Maria Leopoldina de Áustria na viagem até ao Brasil. Foi contratado para este efeito em junho de 1817. Como argumento para efetivação desta contratação não terá sido eventualmente estranho o facto de E. Neuparth ser alemão. Sendo por este motivo possível estar mais próximo do gosto musical da Arquiduquesa austríaca, não será de estranhar que este facto, poderá ter pesado na decisão para a contratação deste para o referido cargo. Parece de facto o desempenho do músico ter agradado à realeza, como nos relatou o próprio:

53 Esta instituição de cariz religioso auxiliava os músicos e suas famílias em situações de doença ou morte, através das contribuições que a mesma cobrava aos músicos sobre os seus ganhos. Exercia também uma função reguladora da atividade profissional. *Livro das entradas da Venerável Irmandade da gloriosa Virgem e Mártir Santa Cecília*, AHMF.

Quando a Ilm^a D.^a Leopoldina Desembargou mandou-me chamar e mandou entregar me 34. Peças nesste tempo de 6\$400 rs. ja quando tocamos a primeira vez em Livorno no seo Palacio mandou entregar me 50 Ducatos p^a repartir entre todos: Agora nos tinhamos cumprido a nossa obrigação tinhamos chegado ao Rio de Janeiro com a Ilm^a D.^a Leopoldina estava a nossa contracta acabada faltava so a pagar nos e mandar nos p^a Portugal a todos que era a nossa contracta. não tardou muito que nos mandarem desembarcar e levava me a S. Cristovam p^a tocar diante delle Rei D. J. 6º Agradou muito a nossa musica a Sua Magestade. E mandounos preguntar p^a o Conde Paraty se queriamos ficar no Rio, mas de principio nemquem quiz ficar porque todos querião ir outra vez p^a Portugal. mas eu entrei a pensar que tanto Estrangeiro era eu Portugal, como no Brasil, e resolveiome a ficar, como os outros virem que eu ficava, forem ficando tambem fora um que não qiz ficar. O ordenado era de 207\$680 rs. Eu nao quiz ficarde mestre, por causa de alguns desgostos que tinha dido por o Caminho com alguns musicos: como Musico estava muito mas livre que como mestre, porque tinha Theatro, tinha muitos funçoens Egrexas; Tinha varios Regimentos p^a ter musica e ensaiar, ganhava de cada Regimento 500 rs por dia, nao tocava em nem um delles (Neuparth, 1869, p. 11).

Pelo que nos é relatado podemos também comprovar a visão empreendedora de um homem de grande sentido prático, que levou Erdmann a tirar partido das oportunidades que o estabelecimento da corte no Brasil criou. De facto, entre novembro de 1817 e 1821 manteve-se no Rio de Janeiro onde desenvolveu atividade como instrumentista, mestre de bandas militares e compositor. Iniciou também aí uma nova faceta: a de comerciante de música. Em sociedade com o músico da Real Câmara, Valentim Ziegler (ca 1775 - 1840), abriu um armazém de comércio de instrumentos e partituras. Em 1819 casou com Henriqueta Carolina Ziegler (ca 1800 -1824), filha do seu sócio. Regressou a Lisboa em 1821 onde continuou a atividade da sociedade comercial que tinha iniciado no Rio de Janeiro. A sua esposa faleceu em 1824, data a partir da qual também se dissolve a sociedade com Valentim Ziegler. Em 1824 iniciou de forma independente a atividade de comércio de música como nos relata:

Eu estabeleceo o meo Negocio, com forma eu ja diz em outra parte, no fim de 1824. Com que me ficou de negocio que tinha com meo Sogro; que foi o valor em Instrumentos de 800\$600 rs com com 200\$ e tantos mil Rs que me fiquarem de Partilha de minha casa, principiei o meu negocio Sozinho com o valor de um conto d Rs. A poca a poco foi me alarganto, como tinha o Theatro de san Carlos e o meu ordenado, me chegava p^a as despezas de casa, e ainda mais alguns outras despezas: não precissava tirar nada de negocio, todo que entrava ficava. Mas quando veio D. Miquer p^a Vice-Rei mudou todo, não avia ja Theatro, e eu estava reduzido a meu Ordenado só e pocas Funções de Igrejas e poco negocio; não pode adiar nada entre tanto que D.Miguel Gouvernou, porque não avia Theatros nem divertimento de qualidade nem um...Mas guando veio o D. Pedro de Porto, e que principiou o Negocio a ir melhor, porque a maior parte dos Regimentos que vinhão com elle tinham falta de Instrumentos e compra vem, e abriem-se os Theatros, e avia vida nova entre a gente Eu continuei o meo negocio na mesma Sobrelogem N.º 47 Rua nova do Almada e o meo negocio hia muito bem (Neuparth, 1869, pp.17-18).

Erdmann casou em segundas núpcias com Margarida Boehmler (c.1800–1831), esta também de nacionalidade alemã, em 1827. Nesse mesmo ano teve também início de um prospero armazém de música, situado na Rua Nova do Almada, tendo E. Neuparth como único proprietário. Após extinção das Banda das Reais Cavalariças, esta sucessora das Reais Charamelas, e por portaria de 15 de setembro de 1827 é nomeado para a

Orquestra da Real Câmara com o vencimento de 207\$396 reais (Scherpereel, 1984, p.28). Em 22 de outubro de 1834 vemos confirmada a sua continuação enquanto músico da Orquestra da Real Câmara no Registo Geral de Mercês de D. Maria II⁵⁴, como nos é apresentado no seu relato na primeira pessoa:

No anno 1826 cazei-me segunda vez com Margarida Boehmler de Reino de Witermberg (Alemanha) no anno de 1827 defez se a nossa Banda, Entrei então p^a Musico da Camera, neste mesmo anno estabeleceo o meu negócio na Rua nova do Almada nº 47 Sobre Loja de donde esteve ate 1854. dahi se mutou por uma Lojem opce, Nº no anno de 1828. Veio D. Miguel por Regente do Reino, todos sabem os acontecimentos dos 5 annos que elle Gouvernou, as calamidades que passou Portugal. A minha segunda Mulher moreo em 1831, tambem de consequencias de um parto e molestia de Figado que padecia, Dive della tres filhos Augusto. Leopoldina. e um outro Eduardo e que moreo de pequeno. Os meos filhos estavam pequenos eu nao quiz cazar terceira vez fiquei então com a minha cunhada Guilhermina Boehmler, que creou os meus filhos, e que tem sido sempre boa mae por elles e nunca dive queixa della e ainda hoja esta na minha casa e companhia. (Neuparth, 1869, p. 14-15).

Do seu segundo casamento nasceram três filhos: Eduardo Neuparth (ca 1827, Lisboa- ca 1830) Augusto Neuparth e Leopoldina Carolina Neuparth (1831- ca 1901). Após a morte da sua segunda esposa, Erdmann Neuparth, decidiu ficar matrimonialmente com a sua cunhada Guilhermina Boehmler (1802-1872) tendo desta união nascido a filha Adelaide Neuparth (1835-1905).

Em 1834 foi um dos 37 fundadores do Montepio Filarmónico, a mais importante corporação de músicos em Portugal no séc. XIX⁵⁵. Podemos verificar o registo de entrada do músico no Livro de Entradas do Montepio Filarmónico, onde o nome Erdmann aparece substituído pela grafia portuguesa de Eduardo. Este é um forte indicador de como ele foi uma personalidade importante na vida musical da capital.

54 Arquivo da Torre do Tombo, *Registo Geral de Mercês de D. Maria II*, livro 2 PT/TT/RGM/H

55 Esta Instituição que é fundada para substituir a Irmandade de Santa Cecilia, liberalismo versus Igreja, mas a finalidade acaba por ser a mesma, auxiliar e regulamentar a atividade dos músicos.

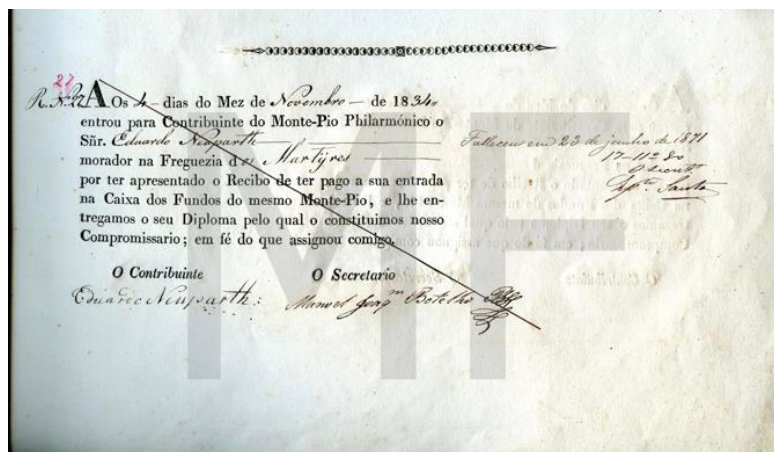


Figura 10. Livro de registo de entradas no Montepio Filarmónico

Em 1854, por iniciativa de Erdmann Neuparth, a gerência do Armazém de Música da Rua Nova do Almada é entregue ao seu filho Augusto até ao ano de 1859. Esta iniciativa deveu-se a dificuldade sentidas no fazer prosperar o negócio de vendas, impressão de partituras e comercialização de instrumentos. Como nos deixou escrito, a abertura de um outro armazém de música em 1852 por parte da firma Joaquim Inácio Canongia & C^a, quase porta-com-porta, veio estabelecer séria concorrência. Este armazém de Joaquim Inácio Canongia, sobrinho do célebre clarinetista virtuoso José Avelino Canongia, estabeleceu-se estrategicamente numa loja de piso térreo. Confessa Erdmann que, dado que naquele tempo a sua freguesia era pouca e a maioria era de fora de Lisboa, quando os clientes vinham procurar o Armazém de Neuparth, que se situava numa “sobre-loja”, acabavam por entrar primeiro na loja de Canongia. Deste modo, a manutenção desta exigente atividade comercial seria mais bem assegurada por um jovem de 24 anos. O seu pai, com a avançada idade de 70 anos e já bastante afastado da vida profissional, tinha dificuldade em assegurar a gerência. A saúde de Erdmann também já começava a mostra sinais de debilidade e certamente que a contrariedade de ter um concorrente que tão agressivamente se impôs nas suas proximidades terá sido o fator que precipitou o abandono da gestão do Armazém de Música. A gerência e propriedade do negócio seria transferida definitivamente para Augusto Neuparth em 1859, mas não sem um sentimento de vitória para alguém tão lutador como Erdmann. É curioso notar que, mantendo o seu sentido de homem prático e previdente, na escritura de trespasse do negócio ao seu filho, mantém em cláusula a caução do valor de trespasse do negócio a seu favor. Assegurou, deste modo, que em caso de alguma necessidade, não lhe faltaria meios de subsistência:

Entreguei a direção ao meu Filho, o negocio ia muito bem não dive que rependerme, meo Filho continuou a sua direção ate ao ano de 1859. Quando nos fizemos huma Escritura de trasspasso ou Venda, por elle negociarpou sua conta, mas com contiçaõ de conservar sempre o valor que eu lhe entreguei, p.a poder apresentar a todo o tempo quando for prezisso, e ficou Hypoticado todo o que existe na Lojem. E outra escritura que me assegura certos inderessos que são necessarios em no meu estada, O motivo porque eu fez esta escritura foi a falta de saude, eu tinha 75 annos não me achando ja com forças por este trabalho sendo achacado como estou e tempo de descansar dos meus trabalhos (Neuparth, 1869, p. 19).

Os problemas que lhe afetaram a visão foram a causa que o obrigaram a retirar-se da vida ativa de músico em 1856⁵⁶. Ficou deste modo pensionista do Montepio Filarmónico com 12\$000.

Da sua obra como de compositor/arranjador existem em arquivo na BNP as seguintes obras:

- *Semiramide, Quatuor pour Flûte Principal* [...]: No 1 A / [Rossini]; Arranjadas por Eduardo Neuparth⁵⁷
- *Ermione: Quatuor pour Flûte, Basson, Clarinette, Cor*: No 2 A / Rossini: Arranjadas por Eduardo Neuparth⁵⁸
- *Preghiera de Mosè in Egypto, Quintettos Pour Flûte, Basson, Violon, 2 Cors*: No 3 A / [Rossini]; Arranjada por Eduardo Neuparth⁵⁹
- *Coro d'Elisa e Claudio, Quintuor Pour Flûte Principale* [...]: No 4 A; Arranjada por Eduardo Neuparth⁶⁰
- *Quintetto N'ell Opera Bianca e Faliero: Arranjado para Flauta Obligada* [...]: No 5 A / por E. N⁶¹
- *Septe Variations Arrangé pour Deux Violon Deux Cors* [...]: No 6 A / par E. N⁶²

56 “Eu toquei em varios Theatros quando a minha vista o permitiu. Eu sempre deve uma molestia cronica nos Olhos, de qual eu tenho soffrido muito na minha Vida, este tem sido a caussa de eu largar o Theatro de S.n Carlos, e depois os outros. O meu filho tem feito o serviço de Capela Real varios annos por mim; Requeri a minha reforma no Montepio Philarmonico em 1856, e foi reformado no mesmo anno, com 12\$000 rs por mes: Depois deste reforma fiquei entaõ despençado de serviço, e haja varios annos que ja não pego em Instrumento de qualidade algum.” (Neuparth, 1869, p. 22-23).

57 BNP M.M. 199//4, Autoridade do arranjo atribuída por Ernesto Vieira.

58 BNP M.M. 199//5 Autoridade do arranjo atribuída por Ernesto Vieira.

59 BNP M.M. 199//6 Autoridade do arranjo atribuída por Ernesto Vieira.

60 BNP M.M. 199//7.

61 BNP M.M. 199//8.

62 BNP M.M. 199//9.



Figura 11. Placa em metal com a reprodução do quadro de Erdmann Neuparth e que se encontrou até 1988, afixado na sala de exposição dos pianos do estabelecimento Valentim de Carvalho na Rua Nova do Almada.

A segunda filha de Erdmann, Leopoldina Carolina Neuparth [s.d.], parece não ter tido qualquer atividade no mundo da música, no entanto é importante mencionar que esta casou com o músico alemão, proprietário de um estabelecimento de comércio e construção de instrumentos de música⁶³ e professor da aula de instrumentos de latão do CRL, Ernesto Victor Wagner (1818-1903) em 1850, estreitando assim os laços entre aquelas que viriam a ser duas importantes famílias de músicos lisboetas. Desta união nasceram sete filhos: Leopoldo Wagner (1850- 1915), Hermann Max Wagner (1851- 1916), Virgínia Henriqueta Wagner (1851-1885), Eduardo Óscar Wagner (1852-1899), Victor Augusto Wagner (1854-1877), Daniel Wagner (1856-1891), Ernestina Wagner (1858- 1888). De destacar que Virgínia Wagner, pianista, Eduardo Óscar Wagner, violoncelista e trompista, e Victor Augusto Wagner, violinista, foram importantes músicos ativos em Lisboa⁶⁴.

63 Fundada em 1848 na Rua Nova da Trindade 111 a 115 em Lisboa.

64 Segundo Vieira (1900), Virgínia Wagner foi professora-ajudante de piano no CRL, Eduardo Wagner foi

Augusto Neuparth, primeiro filho de Erdmann, casou com Virgínia Júlia de Oliveira Basto (1830-1891) em 30-09-1858 e tiveram 4 filhos: Augusto Eduardo Neuparth (1859-1925), Virgínia Leopoldina Neuparth (c.1861-1889), Júlio Cândido Neuparth (1863-1919) e Adelaide Guilhermina de Oliveira Basto Neuparth (1866-1957).

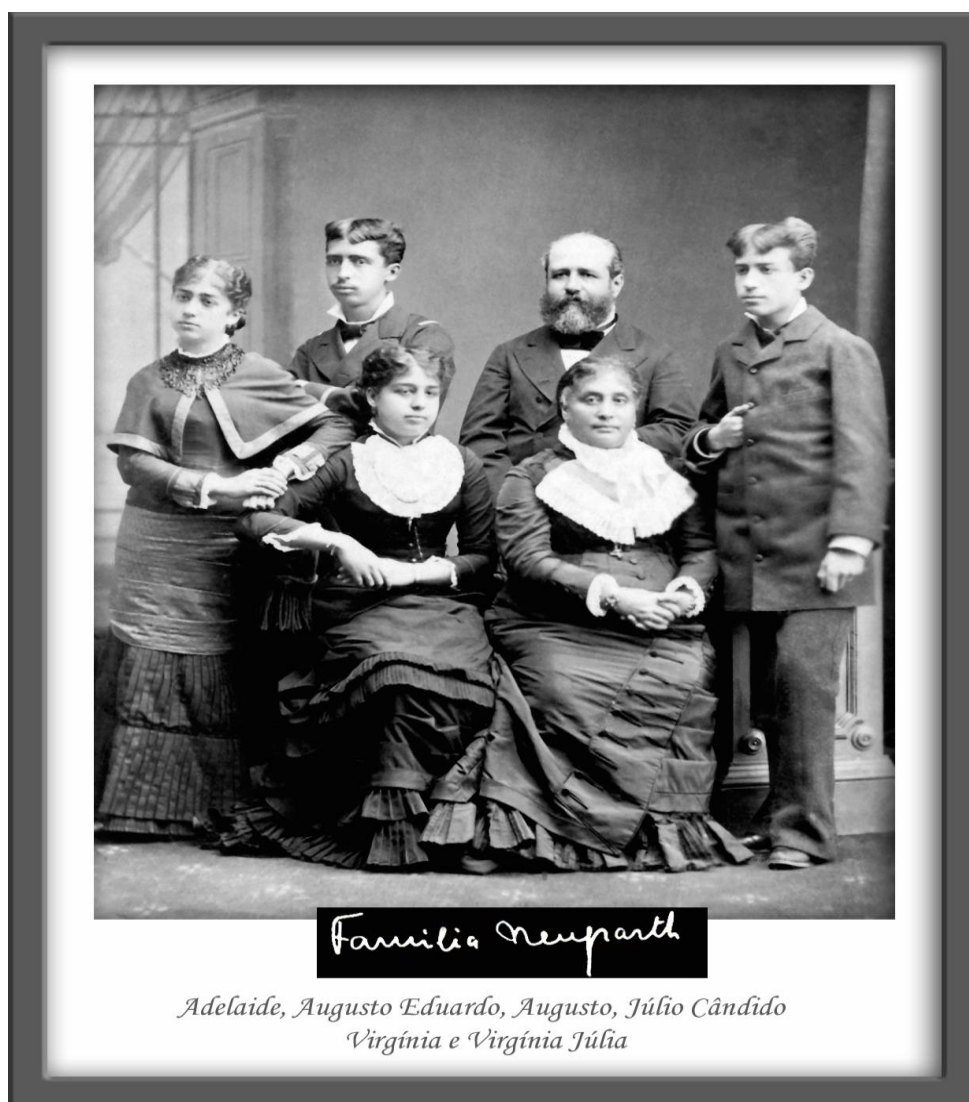


Figura 12. Retrato da Família Neuparth. Digitalização cedida por António Pedro Sotto Mayor

O primogénito de Augusto e Virgínia, Augusto Eduardo Neuparth, foi um militar de carreira especializado em engenharia hidrográfica, que atingiu o posto de almirante da Marinha Portuguesa. Teve importante atividade política durante a primeira República Portuguesa, tendo exercido as funções de Ministro da Marinha do sétimo Governo da República⁶⁵, liderado por Bernardino Machado (1851-1944). Publicou vários artigos em

professor de violoncelo no CRL e Victor Wagner foi primeiro violino na orquestra do RTSC.
65 Governo nomeado a 23 de junho de 1914 e exonerado a 12 de dezembro de 1914.

diversas revistas e boletins de especialidade e teve vários trabalhos seus publicados em livro, sendo disso exemplo as seguintes obras:

- *Um estudo sobre o Rio Mandovy / Memória Descritiva Pelo Capitão de Fragata Augusto Eduardo Neuparth*, Nova Goa: Impr. Nacional 1909
- *A fronteira luso-alemã de Moçambique / Augusto Neuparth*, Lisboa: Typ. Livr. Ferin, 1909
- *Relatório apresentado ao Parlamento pelo Ministro da Marinha / Augusto Eduardo Neuparth* Lisboa: Imp. Nacional, 1915

Na data do seu falecimento era diretor do Jardim Zoológico de Lisboa e Administrador dos Serviços Fabris do Arsenal da Marinha e da Cordoaria. Condecorado com a Grã-Cruz de Cristo, Comenda da Conceição, Oficial da Ordem de Aviz, Oficial da Ordem de Sant'Iago, Grande Oficial da Legião de Honra, Grã-Cruz da Coroa de Itália, Grã-Cruz do Príncipe de Mônaco, Águia Vermelha da Alemanha, Cruz de 2ª Classe da coroa da Prússia, Grã-cruz da Legião de Honra do Governo francês. Foi colaborador do Jornal *O Século* e diretor da revista *Pesca Marítima*. Teve também o importante cargo de Chefe da Base Naval dos Açores durante a 1ª Guerra Mundial. Encontramos o registo do seu exame do 1º ano da Aula de Rudimentos do CRL, na qualidade de aluno sem frequência, no ano de 1870, tendo obtido a classificação de 12 valores⁶⁶. É este o único registo de qualquer atividade de Augusto Eduardo relacionada com a música.

Virgínia Leopoldina Neuparth teve passagem no CRL nos anos de 1871 a 1874 onde efetuou os exames, na qualidade de aluna sem frequência, desde o 1º ao 3º ano da Aula de Rudimentos⁶⁷. Apesar de não se encontrar registo de qualquer formação instrumental no CRL, é referenciada, por alguns periódicos coevos, como “insigne pianista”⁶⁸ sendo exemplo disso o concerto realizado em a 24 de setembro de 1876 no

66 CNAHME livro A401 fol. 94v/95.

67 CNAHME livro A401 fol. 94v/95, fol. 141v/142 e livro A402 fol. 23v/24. No entanto, existe registo no CRL de exame sem frequência no 3º ano rudimentos ano 1873/74 A402 Fólio 23.

68 Neste “grande concerto dado por Frederico do Nascimento” e no qual tomaram parte, “as Exmas. Sras. D. Carlota Lami, D. Virgínia Neuparth e D. Ernestina Wagner e os Exmos. Srs. Emilio Lami, Augusto Neuparth, Victor Wagner, Sérgio da Silva, Francisco Fernando e António Nascimento”. Do programa do espetáculo dessa noite – que a Gazeta divulgou – constavam oito obras de autoria diversa (Emilio Lami, Frederico Nascimento, Leybach, Billema e Smith). O concerto principiou às nove horas da noite e o respetivo ingresso custava 600 réis (*Gazeta Setubalense*, 24 de Setembro de 1876). O “magnífico concerto seria reportado pela Gazeta na edição de 1 de outubro. A fechar uma breve nota escreveu-se: “estava brilhantemente iluminado o salão, onde as belezas femininas mais atraentes realçavam, se tanto é possível, com as elegantes e caprichosas toilettes, cooperando assim para o primoroso conjunto que tornou aquela festa artística sobremaneira apreciável e em nada inferior às que se dão na Capital”, *Gazeta Setubalense* n.º 384, 1/10/1876, p.2 (*apud.* Mouro & Pena, 2014, p. 39).

salão do Club Setubalense. Neste concerto executou com a sua prima Ernestina Wagner⁶⁹ a *Fantasia brilhante sobre motivos da ópera Fausto*, para piano a quatro mãos de Ignace Leybach (1817-1891)⁷⁰.

Virginia casou com Manuel Emygdio da Silva (1858-1936) tendo o casal um filho, Fernando Emygdio da Silva (1886-1972). Este foi uma notável personalidade tendo sido Director da Faculdade de Direito de Lisboa, Reitor da Universidade Clássica de Lisboa, Sócio da Academia das Ciências, Vice-Governador do Banco de Portugal, Presidente do Conselho de Administração da Companhia dos Tabacos de Portugal, Doutor Honoris Causa pelas Universidades de Paris, Estrasburgo e outras.

Adelaide Neuparth realizou com sucesso, na qualidade de aluna sem frequência, o exame do terceiro ano do curso da Aula de Rudimentos, com a classificação de dezasseis valores, no ano de 1877⁷¹. Embora não se encontre qualquer registo de aulas frequentadas por Adelaide no CRL, esta desenvolveu alguma atividade como pianista e organista. Está mencionada em periódicos da época a sua participação em concertos, sendo exemplo disso o concerto organizado pelo periódico musical lisboeta *Perfis Artísticos*⁷² em sete de maio de 1882, em que tocou a parte de órgão no arranjo L. Lefèvre-Wély (1817-1869) da *Air d'Eglise* de A. Stradella (1646-1682) com o violinista R. Cossoul e o pianista Emilio Lami (1834-1911) e no *Dueto* para órgão e piano da autoria de Emílio Lami.

O terceiro filho do casal, Júlio Cândido Neuparth, foi um notável músico violinista e compositor. Concluiu em 1882 o curso de Violino do CRL tendo sido aprovado com distinção no sétimo ano de Rebeca⁷³, e concluiu a formação nas disciplinas teóricas em 1884.⁷⁴ Obteve também formação como trompista com o seu tio Ernesto Wagner, tendo sido também neste instrumento um aluno premiado com várias distinções⁷⁵. Em 1879 entrou para a orquestra do RTSC como primeiro violino. A sua atividade de instrumentista foi de curta duração dado que em 1887 se aposentou da orquestra do RTSC devido a doença do foro neurológico. Em 1895 iniciou a função de professor de Harmonia, cargo

69 Encontramos no âmbito deste estudo vários registos de exame realizados por Ernestina Wagner, na qualidade de aluna sem frequência, no CRL nas Aulas de Rudimentos e Piano.

70 *Gazeta Setubalense* nº 383, 24/09/1876, p. 4.

71 CNAHME livro A402 fôlio 93v/94.

72 *Perfis Artísticos* nº 20, Suplemento da *Gazeta Musical de Lisboa* de 7/05/1882, p.8.

73 CNAHME livro A930, fôlio 91.

74 CNAHME livro A932 fôlio 58 “aprovado” no 4º ano de Contraponto.

75 Começou no ano letivo 1880/81 tendo sido aprovado com distinção, e concluiu o segundo ano trompa com distinção, CNAHME Livro A-402.

que desempenhou até ao seu falecimento. No âmbito da atividade de professor, foi autor de obras de carácter pedagógico que vieram a ser adotadas como compêndios oficiais em estabelecimentos de ensino. Ficou como proprietário do estabelecimento de comércio de instrumentos e partituras musicais da família após o falecimento do seu pai em 1887. Reativou o periódico *Amphion*, que tinha sido fundado pelo seu pai tornando-se assim, de 1890 a 1898, redator principal e diretor.

Também foi relevante a intensa atividade que desenvolveu enquanto colunista de periódicos, assumindo posições que influenciaram a sociedade lisboeta. Como apresentado no trabalho de Santos (2010). Júlio Neuparth escreveu no *Amphion* (1884-1887), na *A Arte Musical* (1899-1915), no *Eco Musical* (1917-1917) e no *Diário de Notícias* cuja secção musical dirigiu entre 1893 e 1919 (Santos, 2010, p. 8).

Foi também cronista musical do periódico brasileiro *A Pacotilha do Maranhão* onde, como exemplo, podemos encontrar um artigo sobre a ópera *A Favorita* de G. Donizetti⁷⁶. Escreveu também para *A Arte Musical* (1899-1915) e *Eco Musical* (1917-1917). Foi professor de harmonia do CRL a partir de 1895.

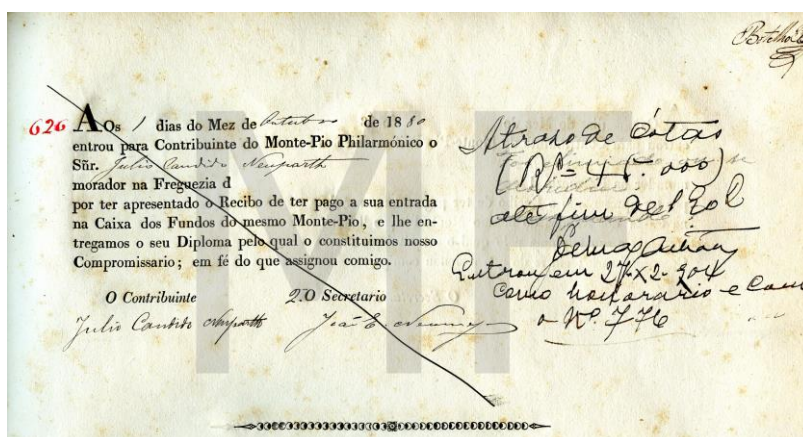


Figura 13. Livro de registo de entradas no Montepio Filarmónico com o registo de entrada de Júlio Neuparth

Júlio Neuparth assumiu-se como uma figura ilustre da vida musical portuguesa na viragem do século muito devido ao seu talento musical como compositor, com um número total de Op. 59⁷⁷, e atividade no campo da elaboração e tradução de importantes obras de ensino musical. Como exemplo, temos o caso dos dois volumes das *Lições de Solfejo* que elaborou em coautoria com Augusto Machado (1845-1924) e que veio a ser adotado como

76 *A Pacotilha do Maranhão*, nº 139 Ano XXXIV, Maranhão, 15/06/1914, https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=168319_02&pagfis=5960.

77 Verificado através da listagem documento manuscrito que se encontra na posse do Arq.º António Pedro Neuparth Sottomayor, descendente do compositor.

compêndio oficial do Conservatório Nacional⁷⁸. Traduziu da língua francesa para português os seguintes tratados: *Cours d'Harmonie* de 1857 de François Bazin (1816-1878), o *Traité de composition musicale* de 1900 de Émile Durand (1830-1903), o *Nouveau traité d'instrumentation* (1885) de François-Auguste Gevaert (1828-1908) bem como o *Cours méthodique d'orchestration* de 1890 do mesmo autor.

O alcance do valor do seu trabalho é notório até em notícias publicadas em periódicos brasileiros, tendo mesmo o seu trabalho de tradução sido classificado como tendo prestado “*um valioso auxílio aos músicos brasileiros e portugueses*”⁷⁹.

Foi também nomeado como Oficial da Ordem de Sant'Iago⁸⁰.

II.2– Augusto Neuparth, “o mais extraordinário tocador de fagote que tem havido”

Augusto Neuparth foi sem dúvida a figura de maior destaque, enquanto fagotista, em todo o séc. XIX em Portugal. São vários os autores de obras sobre a História da música portuguesa do séc. XIX, produzidas na primeira metade do séc. XX, entre os quais Ernesto Vieira (1900), Sousa Viterbo (1932) e Manuel Ribeiro (1939), que consideraram Augusto Neuparth como uma personalidade de referência. Chegaram mesmo a fazer relatos sobre as suas prestações enquanto instrumentista os quais se revestem-se de particular relevância, na medida em que nos dão conta da receção do músico e da sua obra. Nas palavras de Ernesto Vieira, o músico foi “o mais extraordinário tocador de fagote que tem havido” (Vieira, 1900 II, p. 121).

A bibliografia que serve como ponto de partida para o estudo biográfico de Neuparth, assenta no contributo dado para a História da Música portuguesa do Dicionário Biográfico de Ernesto Vieira. As entradas que Vieira apresentou sobre a família Neuparth são importantes e fornecem bastantes dados que permitem reconstituir uma linha biográfica que serve como base de trabalho para um estudo mais aprofundado sobre a vida de Augusto Neuparth. A entrada no dicionário biográfico de Ernesto Vieira não poderia, aliás, ser mais elogiosa e exaltadora do valor artístico do músico.

78Aprovado oficialmente para o Conservatório Nacional de Música por Despacho Ministerial de 21 de setembro de 1922.

79 Baldec, *A Pacotilha do Maranhão*, nº 171, ano XXXIV de 23/07/1914, Maranhão.

80 Torre do Tombo, Direcção dos Serviços de Arquivística, Identificação Arquivística F: Ministério do Reino, SC: Secretaria Geral -2ª Repartição, SR: Assentamento de agraciados com a Ordem de Avis e Ordem de Santiago da Espada. Cota: Livro 923.

Cabe aqui fazer a ressalva, no entanto, que como em muitas das entradas do referido dicionário, Ernesto Vieira baseia-se na sua maior virtude: que é o facto de ter conhecido diretamente, ou através de testemunhos de contemporâneos, as personalidades que biografa. Este tipo de método levanta-nos o problema da origem e fidedignidade das fontes utilizadas (Brito & Cranmer, 1990, p. 14) que, não raras vezes, não podem ser comprovadas. No caso específico de Augusto Neuparth, o facto de Vieira ter sido seu contemporâneo e estar dentro do seu círculo social⁸¹, pode levantar questões relativamente à objetividade das afirmações expressas na referida biografia.

Existem, contudo, também outros autores que fazem relatos tão elogiosos quanto os de Vieira, acerca das prestações artísticas de Neuparth, como é o caso de Manuel António Ribeiro (1883-1949), Gervásio Lobato (1850-1895) e Luiz Palmeirim (1821-1893).

Como era usual nos instrumentistas do séc. XIX em Lisboa, também Augusto Neuparth foi multi-instrumentista. Como referido por Vieira (1900), enquanto músico da Orquestra da Câmara Real e da Orquestra do Real Teatro de S. Carlos tocava oboé, cornel inglês, clarinete e clarinete-baixo, e saxofone. Dado esta sua faceta de multi-instrumentista, é facilmente compreensível que Augusto Neuparth tenha vindo mais tarde a exercer o cargo de professor da Aula de Instrumentos de Palheta do Conservatório de Real de Lisboa entre 1869 e 1887 acumulando com a Real Academia dos Amadores de Música.

A personalidade multifacetada de Augusto Neuparth reforça a sua inegável importância na vida musical portuguesa do séc. XIX. Refira-se que enquanto professor, esteve na criação de instituições de ensino importantes, tais como, em 1884, a Real Academia de Amadores de Música⁸², ou, como interveniente ativo, na reforma de outras, com destaque para o Conservatório Real de Música⁸³.

A sua atividade de dinamizador da vida musical em Lisboa está bastante bem documentada através da sua participação enquanto responsável por várias associações e academias, e em diversas das suas atividades, como é o caso da Associação de Música 24 de Junho ou da Sociedade de Concertos Populares⁸⁴

81 Conforme referências a Augusto Neuparth no espólio de Ernesto Vieira na Biblioteca Nacional.

82 Onde foi professor de 1884 a 1887.

83 Esteve na base da elaboração de um dos documentos que originou a reforma oficializada por Carta de Lei de Agosto 1887. Foi professor interino de 1862 a 1869, e efetivo de 1870 a 1887 (Vieira, 1900, II, pp. 125-126).

84 Com Guilherme Cossoul em 1860 (Vieira, 1900, II, p. 125).

Outro aspeto evidente do empreendedorismo de Augusto Neuparth, tem a ver com a faceta comercial que assumiu ao herdar a gerência do Armazém de Música do seu pai. Esta faceta comercial, foi bem mantida por Augusto Neuparth até ao final da sua vida, como depreendemos das palavras de L. Palmeirim: “industrial que soube fazer respeitar a sua firma, e manter em tempos difíceis o crédito do seu nome.⁸⁵”. Contribuiu ainda para o seu êxito em termos de empreendedorismo comercial, o facto de Augusto Neuparth ter uma série de vivências e contactos cosmopolitas, nomeadamente com centros culturais importantes como Leipzig, Bruxelas e Paris. Potenciando esta faceta cosmopolita estabeleceu relações comerciais com várias cidades europeias, criando circuitos comerciais de música impressa e instrumentos. É de referir também a bem conseguida e ímpar atividade enquanto editor, onde se incluiu a publicação da revista lisboeta *Amphion*, uma publicação quinzenal sobre a atividade musical e teatral pela qual foi responsável entre 1884 e 1887. Esta publicação teve como diretor Greenfeld de Melo (1848-1905) e esteve interrompida entre julho de 1887 e dezembro de 1889, como consequência da morte do seu editor em 1887⁸⁶.

Comerciante de partituras de música e de instrumentos musicais, Augusto Neuparth deixou um legado que perdurou, quer pelos seus descendentes diretos, quer por aqueles que comercialmente adquiriram direitos sobre o negócio, até à década de 80 do séc. XX.

O armazém de venda de música e de instrumentos musicais, denominado Casa Neuparth, após a morte de Augusto foi gerido pelo seu filho Júlio Neuparth (1863-1919) até a morte deste último. Primeiramente como Neuparth e Companhia (Tojal, 2020), e mais tarde já enquanto firma com dois sócios passou a denominar-se Neuparth & Carneiro. Após o falecimento do sócio principal, foi comprado e mantido em funcionamento pela firma Valentim de Carvalho, adquirindo o nome desta última. Esta loja de música viria a ser destruída pelo grande incêndio do Chiado em 1988.

Augusto Neuparth, enquanto compositor, deixou-nos um legado de repertório para fagote solo que teve o mérito e responsabilidade de tornar relevante o *corpus* de repertório português romântico para este instrumento. São de sua autoria as seguintes obras:

85 Revista *O Occidente*, Vol. X nº308, Lisboa, 11 de julho de 1887, p. 158.

86 A publicação foi retomada entre 1890 e 1898 pelo seu filho Júlio Neuparth (1863-1919).

- *Fantaisie sur Robert le Diable de G. Meyerbeer*, para fagote e piano, editado por G. Brandus, Dufour et Cie, Paris, 1857
- *Fantaisie “À Madame Adèle”*

Desta última obra temos duas versões: a partitura autógrafa apenas da parte de violino principal, em pauta dupla, que apresenta a parte do fagote solo e outros apontamentos de outras partes orquestrais⁸⁷, e o manuscrito autógrafo da versão de fagote com acompanhamento de piano⁸⁸.

Segundo Ernesto Vieira (Vieira, 1900, II, p. 125), o seu espírito inovador fê-lo trazer para Portugal, como resultado das suas viagens realizadas entre 1852 e 1853, um instrumento que era uma novidade do séc. XIX: o Saxofone. Este instrumento foi lecionado pelo músico na Aula de Instrumentos de Palheta do CRL.

Segundo a notícia de óbito de Augusto Neuparth, publicado na revista *O Occidente*⁸⁹, foram provas do seu mérito e valor as condecorações com que fora distinguido: Ordem de Sant’iago da Espada⁹⁰, Ordem de Cristo⁹¹ e Ordem de Carlos III de Espanha. A sua intervenção social está também patente, segundo esta revista, no facto de ter estado ligado a duas relevantes instituições de solidariedade social: foi sócio honorário dos Albergues Noturnos de Lisboa⁹² e foi membro da Comissão de Beneficência dos pobres da Caparica. Em 1882 e 1884 realizaram-se concertos de benefício a favor desta instituição no Real Teatro de S. Carlos que contou com a participação de vários músicos deste teatro. Seguramente, Augusto Neuparth teria participado neste evento.

Nesta mesma notícia, sobre o seu óbito, não parece deixar dúvidas sobre a sua importância na sociedade musical lisboeta contemporânea, assim como o seu retrato biográfico feito por Luiz Augusto Palmeirim, que na altura era o diretor do Real Conservatório de Música. Neste retrato biográfico, Palmeirim transcreve o elogio fúnebre de sua autoria, onde a dimensão virtuosística de Augusto Neuparth é alvo de um interessante paralelismo:

87 BNP M.M. 301//5 [Entre 1860 e 1887].

88 BNA Mus.Av. 44-XV-67 (81-82).

89 Revista *O Occidente*, Vol. X nº308, p. 158, Lisboa, 11 de julho de 1887.

90 S. Thiago do mérito artístico, científico e literário, Registo Geral de Mercês, Mercês de D. Luís, liv. 6, f. 274, PT/TT/RGM/J/0006/174711, 14/08/1863.

91 Hábito da Ordem de Nosso Senhor Jesus Cristo.

92 Albergue este situado na Rua Da Cruz dos Poiais. Os associados que pertenciam ao albergue contribuíam voluntariamente com uma cotização de valor não fixo. Chegou mesmo a inaugurar uma escola em 1898, segundo Pereira & Rodrigues (1911).

Se é grande a glória do maestro que, como Wagner, revolucionou a arte; não é menor a glória do artista que, como Liszt, por um instrumento se apaixona, e n'ele sabe reproduzir as mais desencontradas paixões do coração humano. A esta segunda classe de artistas pertencia Augusto Neuparth. No seu instrumento dilecto achava ele éccos para todas as saudades. Quantas vezes, depois do nosso teatro lyrico, e dos applausos dados aos mais afamados artistas, o applaudimos nós a ele, e o vimos erguer-se modesto, como sempre, para entretecer nas virentes palmas dos aplausos públicos as singelas flôres dos seus sonhos despretensiosos? Meus senhores! Augusto Neuparth foi um artista e um carácter. Tinha a fibra viril dos grandes lutadores e as complacências suaves e amena do homem de família. O maximo elogio que posso fazer-lhe é dizendo que morreu sem deixar um unico inimigo, e afirmando que o lugar que ele occupava na arte portugueza ficará ainda por largo tempo viúvo do homem que saiba condignamente substituil-o. A imprensa, que é a grande pregoeira, e a grande confirmadora das virtudes e dos talentos dos homens que se avantajam ao comum dos seus contemporâneos, dirá amanhã o muito que significou na arte o homem que já desde hoje e d'este momento, pertence á posteridade⁹³.

É feito neste artigo uma referência aos paradigmas de contemporaneidade do virtuosismo musical, quer seja instrumental, quer seja composicional. Claramente a primeira referência vai para o paradigma germânico ao mais alto nível representado pela figura de Richard Wagner (1813-1883) que com a sua originalidade composicional corporizou um marco importante na cultura musical do séc. XIX. Também na referência a Liszt⁹⁴, o virtuoso por excelência, eleva-se a figura de Augusto Neuparth considerando que partilham a virtude da grande expressividade instrumental.

II.2.1 - Atividade de músico profissional de Augusto Neuparth

Neste capítulo, e no sentido de compreender a importância de Augusto Neuparth na sua dimensão virtuosística, importa elaborar uma cronologia das suas apresentações públicas. As fontes primárias como periódicos e programas de concertos, nem sempre são claras ou completas relativamente aos intérpretes envolvidos e ao repertório apresentado. Aqui, importa salientar o trabalho exaustivo de levantamento da atividade concertística orquestral do séc. XIX em Lisboa realizada por Rui Magno Pinto (2023), a qual permitiu complementar a informação recolhida no âmbito desta investigação sobre o caso específico de Augusto Neuparth. Também se pretende compreender as relações que o músico estabeleceu com os vários intervenientes da vida musical lisboeta oitocentista que permitiram em concreto afirmar a sua excelência como instrumentista. Como já se referiu foi também relevante o contributo deste músico para as transformações que se foram operando na vida musical da capital portuguesa no período em questão. É ainda um ponto fulcral apurar o repertório executado pelo instrumentista de modo a contextualizar a sua

93 Revista O Occidente, Vol. X, nº308, p. 158, Lisboa, 1/07/1887.

94 Liszt foi um dos concertistas mais importantes a visitar Lisboa em 1845.

dimensão de virtuoso relativamente à *praxis* fagotística coeva, quer a nível nacional, quer europeu.

Como metodologia para o estudo da atividade concertística estabeleceu-se a existência de duas fases do percurso profissional de Augusto Neuparth: uma primeira fase que compreende os anos entre 1846 e abril de 1852; e uma segunda fase que se inicia em 1853 e vai até ao final da sua vida. Estas duas fases são intercaladas por um período entre 23 de abril de 1852 e 26 de agosto de 1853, o qual corresponde à ausência do músico de Portugal em viagem pela Europa. Como iremos demonstrar, após esta viagem, as vivências do cosmopolitismo experienciadas por Neuparth, influenciaram de um modo decisivo o seu percurso.

II.2.1.1- Os anos de afirmação de carreira: 1847 a 1852

Augusto Neuparth iniciou a sua aprendizagem musical em clarinete, com o seu pai, e em fagote com o músico militar Filipe Titel. Este último músico terá sido suficientemente notável para desenvolver atividade fora do meio militar, como mostra a sua inscrição enquanto irmão da “Venerável Irmandade da Gloriosa Virgem Martyr Santa Cecilia” em 1818 (Vieira, 1900 II, p. 122).

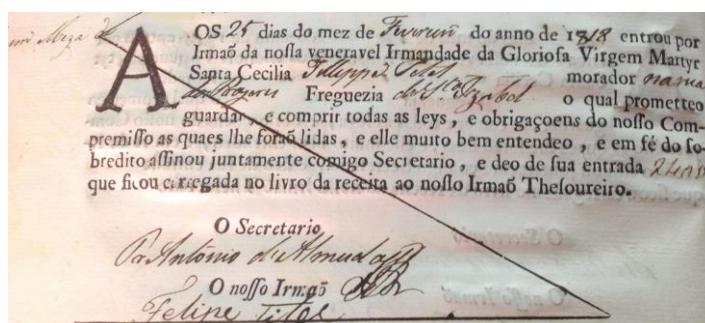
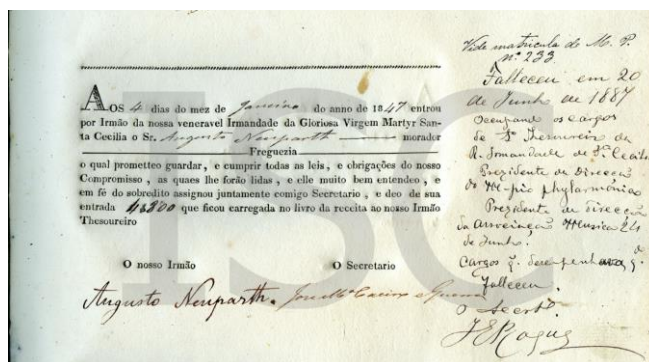


Figura 14. Livro de assentos de entrada na Irmandade de S. Cecília com o registo de entrada de Filipe Titel, AHMF

Augusto Neuparth, a julgar pelo que nos deixou escrito Ernesto Vieira, estudou harmonia com o músico Francisco Norberto dos Santos Pinto (1815-1860) (Vieira, 1900, II, p. 122). Foi músico da Orquestra do Real Teatro de S. Carlos (1847-1887) e da Orquestra Real Câmara (1850-1887). Na Orquestra do RTSC, no levantamento de músicos referentes à administração da Empresa Corradini, verificamos que na lista de 1847 (lista de janeiro e lista de agosto) existe um lugar de fagote em branco. O único instrumentista com nomeação para o naipe de fagotes, foi Francisco dos Santos [sd.]. O nome de Neuparth aparece apenas a partir de 1848 (Esposito, 2016, p. 473-474). É interessante verificar a ordem pelo qual os nomes são listados nos naipes, esta parece

Neuparth teve a sua nomeação para a Orquestra da Real Câmara em 1850 como músico supranumerário de Fagote e Clarinete, tal como verificado no Registo Geral de Merçês, D, Maria II⁹⁵. Podemos verificar o início formal da carreira do jovem Neuparth em 1847, através dos registos das entradas nas corporações de classe. A filiação na ISC e no MF tinha carácter obrigatório para se iniciar de forma oficial a profissão de músico. Por outro lado, para se pertencer às orquestras dos principais teatros da capital era obrigatório ser admitido como sócio da AM24J mediante passagem por rigoroso exame, onde o instrumentista tinha de provar os seus méritos perante o Conselho. Na verdade, era a AM24J que geria a admissão de instrumentistas para as orquestras e verificava o seu bom funcionamento. Não existia a contratação direta de músicos, por parte dos empresários dos teatros. Reforçando a atividade reguladora desta corporação, em cada orquestra existia uma comissão de músicos, nomeada pela AM24J, que fiscalizava a prestação e assiduidade dos músicos.



95 TT- *Registo Geral de Merções, D, Maria II*. Lv. 35, fl. 23v-24, Augusto Neuparth – 06/11/1850, Alvará Músico Supranumerário no Instrumento de Fagote e Clarinete, PT-TT-RGM-D-Maria-II-liv-35.



Figura 16. Livro de registo de entradas no Montepio Filarmónico com o registo da entrada de Augusto Neuparth, AHMF.

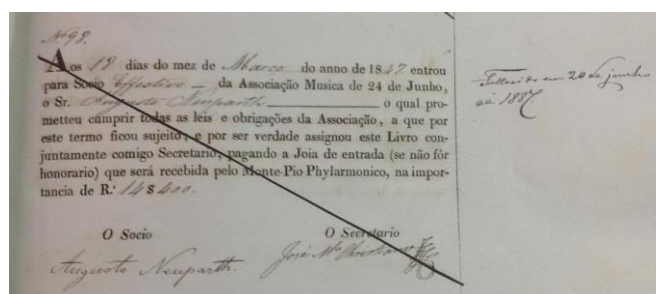


Figura 17. Livro de Matricula da Associação de Música 24 de Junho com o registo de entrada de Augusto Neuparth, AHMF.

Apesar de ser ainda um jovem músico, tinha os seus méritos de instrumentista bem firmados dado que já gozava de bastante respeito no meio musical lisboeta. Exemplo disso é o seu processo de admissão para sócio da AM24J, tendo tido como proponente o presidente da associação, João Alberto Rodrigues Costa (1798-1870). Este pedido não levantou qualquer dúvida por parte dos membros do Conselho tendo mesmo sido Neuparth admitido sem fazer exame formal de admissão. Dado que já era irmão da ISC e sócio do MF já tinha, aliás, “licença” para exercer como profissional. A fundamentação para a isenção do exame foi o mérito demonstrado anteriormente em público por este artista:

O Secretário leu um Requerimento do Sócio do Montepio Filarmónico Augusto Neuparth em que requer p^a entrar na Associação de Música 24 de Junho. O Snr Presidente falou largamente sobre o Mérito Artístico deste Socio o que já bem sabido hera pelo Conselho, fido que propôs o Snr Presidente que o Sócio Augusto Neuparth estava no Caso de entrar p^a a Associação 24 de Junho sem fazer Exame em virtude das provas Artísticas que tem dado em Público, foi aprovado⁹⁶.

96 2º Livro de Actas das sessões do Conselho da Academia de Música 24 de Junho, AHMF.

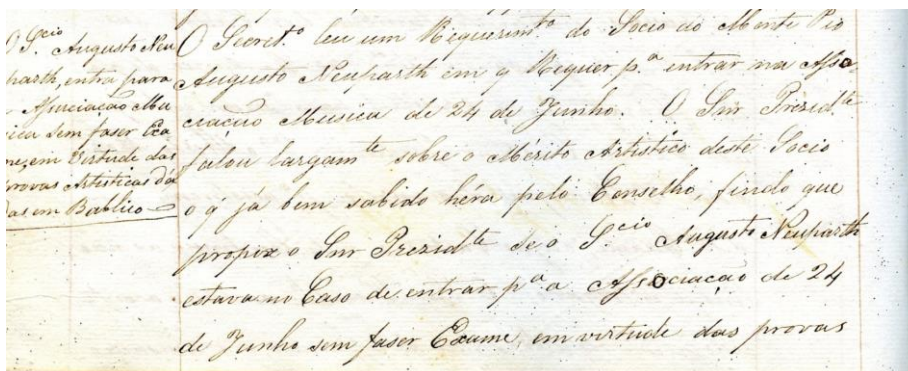


Figura 18: 2º Livro de Actas das sessões do Conselho da Associação de Música 24 de Junho - 3ª Sessão do ano de 1847, 24 de março de 1847, Fólio 96v, AHMF

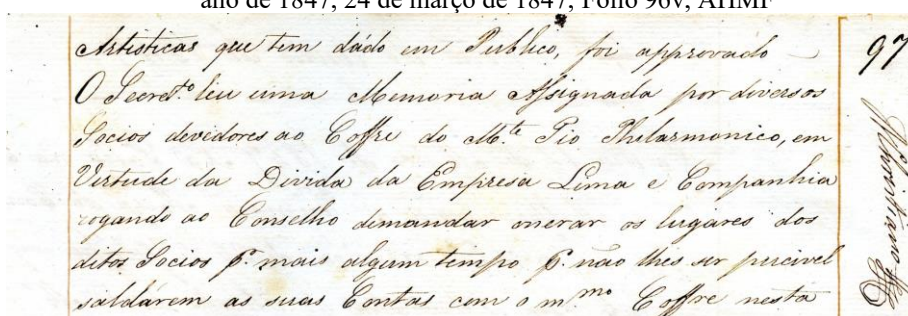


Figura 19: 2º Livro de Actas das sessões do Conselho da Associação de Música 24 de Junho - 3ª Sessão do ano de 1847, 24 de março de 1847, fólio 97, AHMF

Estas “provas Artísticas” apresentadas em público referidas na ata do Conselho da AM24J são relatadas por Ernesto Vieira como tendo sido apresentadas num concerto realizado pela Academia Melpomenense em que Neuparth participou:

Aos dezessete annos estreiou-se como concertista d'este ultimo instrumento, tocando a solo n'um dos saraus da Academia Melpomenense. Serviu-lhe esta primeira apresentação para ser admittido na Associação Musica 24 de Junho e pouco depois, em 1848, entrou para a orchestra de S. Carlos como primeiro fagotte, sendo pelo mesmo tempo nomeado musica da Real Camara (Vieira, 1900, p. 122).

Estas apresentações na Academia Melpomenense serviram para que os músicos candidatos à AM24J, prestassem provas públicas para poderem ser admitidos. Esta aprovação era essencial para a posterior admissão nas orquestras dos teatros lisboetas que eram controlados pela Associação⁹⁷. No entanto, verificamos que, contrariamente ao que afirmou Vieira, a estreia pública Augusto Neuparth como solista, deu-se de facto quando

97 “Foi brilhantíssima a existência da Melpomenense; funcionava no palacio em frente do Chiado, sendo os seus concertos concorridissimos pela melhor sociedade de Lisboa. D. Maria II e D. Fernando compareceram n'elles com muita frequencia, mostrando pela Academia particular predilecção, tratando os artistas familiarmente e animando-os. Estes tiveram ali um grande incentivo, que foi causa de muitos trabalharem com entusiasmo, aperfeiçoando-se para adquirirem reputação. Era nos concertos da Melpomenense que os candidatos a membros da Associação Música 24 de junho e aos logares da orchestra de S. Carlos davam as suas provas, tocando- a solo perante numerozo auditório, provas que decerto eram muito mais valiosas e difíceis do que um simples exame particular, nem sempre julgado com imparcialidade” (Vieira, 1900 II, p. 348).

este tinha ainda dezasseis anos. Podemos encontrar notícia dessa estreia no Diário do Governo de 2 de fevereiro de 1847:

Theatro Do Gymnásio, Quinta-feira 4 de fevereiro (em benefício do cofre de socorros do Monte-Pio Philarmonico) – A Cigana, ou uma noite de Natal, drama original portuguez em 3 actos, ornado de córos – O Mordomo d’Harville, drama em 1 acto - Os tres Ovos, comedia em 1 acto, - No intervallo da Cigana ao Mordomo, o Sr. José Romano cantará uma aria acompanhada de córos.- No intervallo do Mordomo aos tres Ovos executar se-ha uma phantezia para fagote pelo jovem Augusto Neuparth. – E para abertura da comedia, a orchestra tocará a symphonia de motivos hespanhoes, composição do mestre Mercadanti. Principia às 7 horas⁹⁸.

Como comprova esta notícia, a estreia do jovem fagotista aconteceu quando este estava a poucos meses de fazer os dezassete anos. Tinha passado apenas um mês da sua inscrição na ISC e no MF. Na notícia ficou, no entanto, por saber que “Phantezia” foi executada pelo músico. Este parece ser o primeiro relato de uma apresentação em que o músico tem prestação enquanto solista. No entanto, este já exercia funções em grupos orquestrais que eram regulados por estas corporações, como é o caso da Orquestra da Academia Melpomenense em que se encontra mencionado na listagem de instrumentistas que a integravam em 1846⁹⁹. Esta lista define a distribuição dos músicos pelos meses de agosto a dezembro do respetivo ano. O facto de Neuparth pertencer, nesta data a esta orquestra, parece ser uma situação excecional porque, como o desempenho desta função era alvo de remuneração, o carácter da participação não era como músico amador¹⁰⁰. Uma explicação para este facto poderia ter sido a concretização do projeto da “Escola de Muzica da Academia Melpomenense” de 1846 que, segundo Francesco Esposito¹⁰¹, se tentou implementar no seio da Academia. Augusto Neuparth aparece na lista dos dezasseis candidatos a esta escola. Mas, também segundo o mesmo autor, não foi encontrada mais nenhuma referência a este projeto inicial e não fica provado que esta iniciativa tenha tido execução no ano de 1846. Neste período de cinco meses de

98 *Diário do Governo*, nº28 de 2/02/1847.

99 “Quadro Da Orchestra Da Academia Melpomenense Dividida Em Duas Secções Que Provisoriamente Deve Servir Aos Mezes Nas Reuniões Ordinarias, Tendo Principio Em Agosto De Presente Anno De 1846” (*apud* Esposito, 2016, p. 222).

100 “O sócio que por motivos de ausencia d’outro socio, for obrigado a servir na secção que lhe não pertence, tem todo o direito, querendo usar d’elle, de ser indemnizado deste trabalho, pelo socio de quem fez as vezes, logo que elle regresse, servindo este, tantas vezes na sua secção quantas elle servio na secção a que o ausente pertencia, devendo-o porem neste caso participar á Comissão de Musica.”

101 “limitada a trinta alunos que não tivessem ultrapassado os trinta anos e que pagariam a módica quantia de 120 réis, destinada ao “estudo e a perfeição do conhecimento da Arte da Muzica”, e onde “somente se poderão tocar muzicas classicas e peças a sollo”. Desta iniciativa parece ressaltar a exigência de um tipo diferente de formação, resultante também talvez da experiência da Melpomenense e da dificuldade de dispor, para além de um número restrito de músicos empregues frequentemente como solistas nos seus concertos, de jovens em condições de se exibirem e capazes de disputar o palco aos amadores” (Esposito, 2016, p. 228).

funcionamento da orquestra, Neuparth estava designado para trabalhar nos meses de setembro e novembro, apenas enquanto fagotista. Este facto parece revelar alguma subalternização relativamente ao instrumentista Felipe Titel que estava designado para os restantes meses de agosto, outubro e dezembro. O que não é de estranhar, dado que este último instrumentista foi o professor do jovem fagotista.

Augusto Neuparth também foi reconhecido publicamente como executante de outros instrumentos para além do fagote. Como exemplo, foi aprovado na AM24J na condição de “tocador de clarinete: “Igualmente o Sócio Augusto Neuparth foi inscrito na Associação, como tocador de Clarinette, em data d’hoje”¹⁰².

¹⁰² *Livro das Actas das sessões do Conselho da Associação de Música 24 de Junho*, Sessão do ano de 1848, 26 de maio de 1848, II livro, Fólio 19 v., AHMF

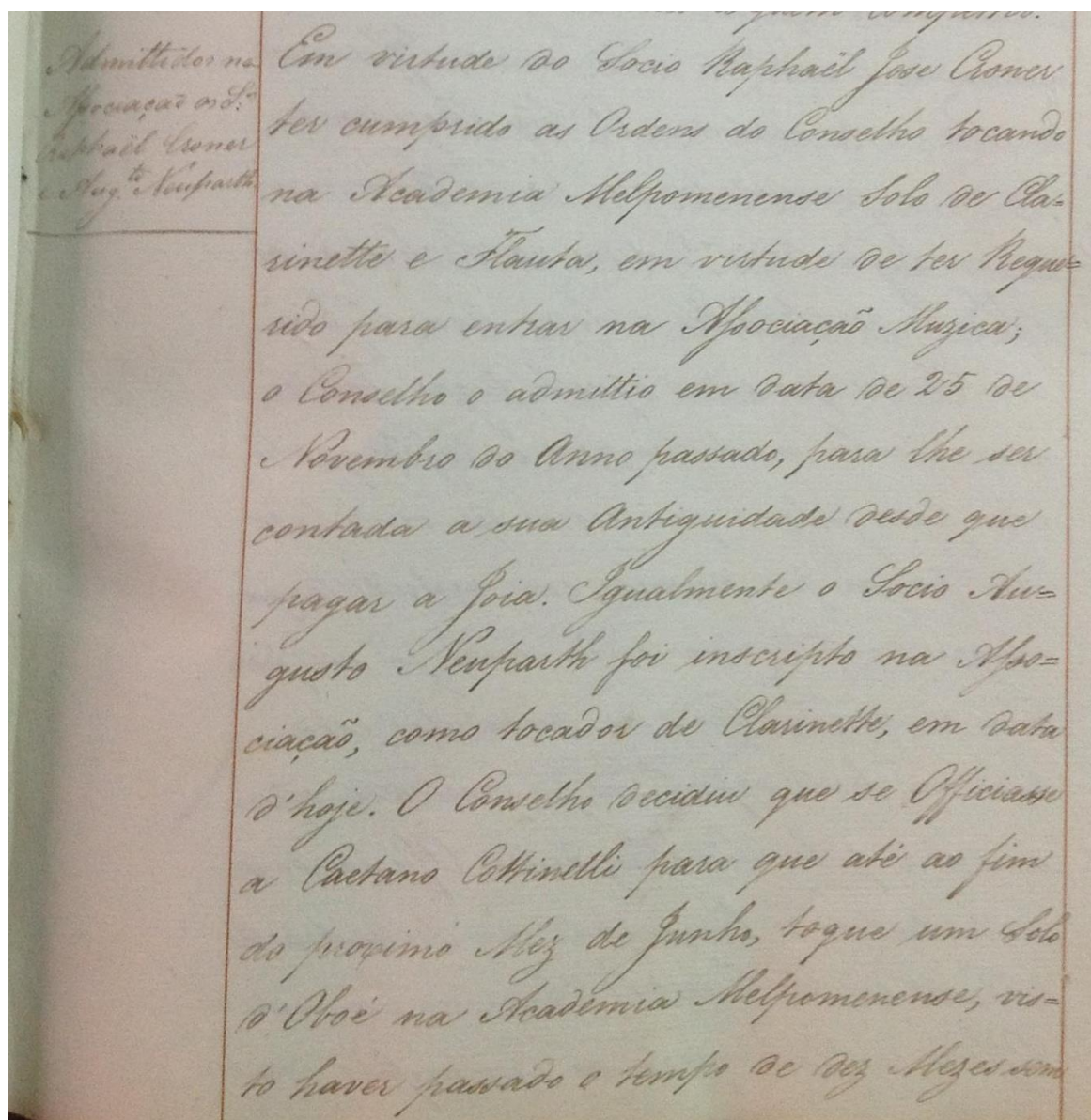


Figura 20. Livro das Actas das sessões do Conselho da Associação de Música 24 de Junho, Sessão do ano de 1848, 26 de maio de 1848, II Livro, fólio 19v, AHMF

Esta valência de multi-instrumentista, habitual nesta época, manteve-se durante toda a sua carreira. Um exemplo disso é a lista das relações nominais da AM24J, que, vinte anos depois, ainda o continuou a classificar como instrumentista de clarinete e de fagote.

6-1868

RELAÇÃO NOMINAL E CLASSIFICAÇÃO DOS SÓCIOS
DA
ASSOCIAÇÃO MÚSICA 24 DE JUNHO,

de que foi fundador e sócio Honorário o

M. Sr. João Alberto Rodrigues Costa

Números	Nomes	Compositores	Vozes													Observações			
			Clarinete	Flautas	Violões	Violinos	Violoncelos	Contrabaixos	Choros	Clarinete	Flautas	Violões	Violinos	Violoncelos	Contrabaixos				
77	Alexandre Ferreira																		
24	Alexandre José Ferreira	/				/	/												
84	Alfredo Euphrasio Garul					/													
87	Anselmo Jonuário Romaro									/									
97	Antônio Aug. de S. dos Santos										/		/						
14	Antônio Avelar					/	/			/									
82	Antônio Duarte Alguem					/													
75	Antônio Felix Chaves									/	/								
55	Antônio José Cioner								/										
58	Antônio José de Paula		/	/															
66	Antônio Narciso Costa					/													
61	Augusto Campos								/										
56	Augusto Rodrigues Neuparth						/	/		/									
57	Augusto Neuparth						/	/		/									
27	Bernardine B. de S. de S. de S.												/	Impossibilidade					
40	Godano Bottinelli						/	/	/										
80	Godano Maria Caggiani					/													
41	Carlos Augusto Campos								/										
16	Carlos Aug. de S. de S. de S.					/	/												
53	Carlos Aug. de S. de S. de S.					/													
63	Carlos Casswell												/						
12	Christianne Koricch											/		Impossibilidade					
67	Daniel José Gomes					/													
29	Demétrio Salassi											/	/						
70	Domingos Gl. da Costa					/													
		1	1	1	1	9	3	4	3	1	1	3	9	9	1	2	1	1	2

Figura 21. Relação Nominal e Classificação dos Sócios da Associação de Música 24 de Junho, 1868, AHMF.

Após o início “oficial” da sua atividade de instrumentista profissional, são vários os registos de apresentações públicas do solista Neuparth:

- A apresentação de 4 de fevereiro de 1847 no Teatro do Gymnásio, possivelmente a primeira como concertista, foi noticiada no Diário do Governo¹⁰³, onde no

103 Diário do Governo, nº28 de 2/02/1847.

segundo intervalo de um espetáculo dramático, o jovem músico apresentou uma “*phantezia para fagote*”.

- Em 22 de abril de 1847, num concerto em benefício do Montepio Filarmónico, Augusto Neuparth terá tocado com Thiago Canongia uma *Phantasia para dois fagotes* com acompanhamento de orquestra da autoria de Francisco Norberto dos Santos Pinto¹⁰⁴.
- Num concerto da Sociedade Terpsichore, em 9 de outubro de 1848, Augusto Neuparth executou *Variações para fagote e piano* de E. Jancourt¹⁰⁵.
- No programa de um concerto de 14 de novembro de 1848 na Assembleia Philharmonica, é mencionada a apresentação de uma *Fantasia para fagote* da autoria de Neukirchner (1805-1889). Esta obra, a quarta obra da segunda parte do concerto, foi executada por Neuparth. Não sendo noticiada qual foi a fantasia tocada, poderá ser uma forte possibilidade que se tenha tratado das *Variações sobre Carnaval de Veneza para fagote e piano* que foi executada também por Neuparth em junho do ano seguinte. A utilização desta melodia popular para elaboração de variações, neste género de repertório virtuosístico, foi muito frequente e também muito apreciado dado o tema estar muito em voga. Este concerto valeu ao músico a classificação de “artista distinto” por ter tocado “com muita nitidez e excelente tom”¹⁰⁶.
- A *Revista Popular* de 9 de junho de 1849 noticiou um concerto da Academia Melpomenense, que se realizou em 31 de maio de 1849, em que foi executada a *Fantasia sobre o Carnaval de Veneza* para fagote e piano de W. Neukirchner pelo “Sr. Augusto Neuparth” (*apud* Pinto, 2022 II, p. 160).
- Encontramos notícia no *O Espectador*, num concerto da Academia Melpomenense de 3 de dezembro de 1850, a execução por Neuparth da *Fantasia para fagote* de Frederic Berr, tendo o executante recebido uma critica muito

104 Ano de 1847 - “Em 22 de abril, em benefício do monte-pio philarmonico, Thiago Canongia e Augusto Neuparth tocaram um duetto de fagotes e E. M. Ribas cantou uma aria.” (Benevides, 1885, p.219). Segundo o catálogo de obras de Santos Pinto apresentado por Ernesto Vieira (Vieira, 1900, II, p183), a obra numerada como 135: “Phantasia para dois fagottes com acompanhamento de orchestra, executada no teatro de S. Carlos por Augusto Neuparth e Thiago Canongia em 22 de abril de 1847”.

105 *O Espectador* 15/10/1848 (*apud* Esposito, 2016, pp. 415-416).

106: “O Sr. Neuparth, artista distinto, tocou com muita nitidez e excelente tom, a sua Fantasia de fagote” *O Espectador* de 19/11/1848.

elogiosa: " O Sr. Neuparth tocou uma Fantasia de fagote, com a sua costumada perfeição, e que muito agradou aos verdadeiros amadores de musica".¹⁰⁷

Podemos verificar que nesta primeira fase da carreira, o início do percurso jovem músico Neuparth seguiu os procedimentos ditados pelas várias corporações que regulavam, à época, a atividade musical em Lisboa. A aceitação consensual por parte destas corporações foi bastante facilitadora de uma assunção de posição dominante do músico enquanto fagotista. De facto, a sua nomeação quase imediata para a orquestra do RTSC em simultâneo com a admissão na AM24J, sem ter de passar por qualquer das orquestras dos outros teatros, é reveladora do valioso mérito artístico em que este já era tido em conta. O repertório executado pelo fagotista nestes primeiros anos de oitocentos incluiu obras canónicas em termos de virtuosismo. Estas, fizeram parte do repertório de instrumentistas incontestavelmente excepcionais¹⁰⁸. É, no entanto, um dado importante que numa das primeiras apresentações de Neuparth, a de 22 de abril de 1847, o músico tenha executado uma obra da autoria de Francisco Santos Pinto, um dos notáveis e influentes músicos da capital portuguesa. Acresce o facto deste compositor ser uma das personalidades decisivas na dinâmica das corporações musicais de Lisboa.

II.2.1.2 - Anos de consolidação de carreira de Augusto Neuparth: 1853 a 1885

Na primeira década após o regresso a Lisboa, a vida profissional de Neuparth sofreu uma grande diversificação. Pode dizer-se que estes foram os anos que delinearam a influência decisiva e afirmaram o peso da personalidade do músico nos caminhos da vida musical da capital portuguesa. O ainda jovem músico de 24 anos regressou de centros europeus onde vivenciou uma vida musical intensa e diversa daquela que era habitual em Lisboa. Trazendo consigo novos saberes e uma autoestima reforçada, vem com motivação potenciada para exercer a sua paixão pela arte. No entanto, como referido anteriormente, é no ano de 1854 que, em virtude da idade avançada do seu pai, Augusto assume a responsabilidade da liderança da gestão do Armazém de Música, o negócio da família. Como relatado por Erdmann, esta gestão tornou-se em propriedade definitiva em 1859, ficando Augusto o único proprietário do Armazém. Este rigoroso encargo de administração comercial, veio inevitavelmente acrescer à responsabilidade e exigência da

107 *O Espectador* de 8/12/1850 (*apud* Esposito, 2008, p. 357).

108 São disso exemplo o multi-instrumentista virtuoso e pedagogo francês Frédéric Berr; Wenzel Neukirchner, um dos mais célebres fagotistas virtuosos do mesmo período; e Eugene Jancourt, que estabeleceu as bases do sistema do fagote francês.

carreira de instrumentista. É também por esta altura que dá início à exigente carreira de pedagogo no CRL, em 1862, a qual iremos abordar em capítulo mais adiante neste trabalho. Importa, aliás, apurar se o desenvolvimento da afirmação de instrumentista virtuoso foi comprometido pela acumulação de todas estas valências.

Nesta fase de consolidação de carreira, a primeira notícia que temos de uma apresentação a solo do músico é em 17 de abril de 1856¹⁰⁹ num dos saraus da Academia Melpomenense. Neuparth executou a *Fantaisie sur Robert le Diable de G. Meyerbeer* para fagote e piano, de sua autoria. Foi a primeira vez que foi revelada a público a sua faceta de compositor. Esta obra foi com certeza resultado do aperfeiçoamento dos conhecimentos em composição musical que fez com Moritz Hauptmann (1792-1868) em Leipzig, como mais adiante será abordado¹¹⁰. Provavelmente foi nesta data que se deu a estreia da obra que, foi editada em 1857 pela *G. Brandus, Dufour et Cie*, em Paris. Seguramente que o músico terá aproveitado este concerto para “pôr à prova” a execução da obra, mas também recolher opiniões sobre o valor da mesma antes de ela ser editada. Não poderá ter tido melhor ocasião para o fazer dado que, o ideal que imperava na Academia Melpomenense era para que “tomassem os músicos profissionais a promoção de concertos e a sua exibição pública, essenciais à recuperação e reconhecimento da sua competência artística, e se proporcionassem as condições para a apresentação das obras dos compositores locais” (Pinto, 2022, p.26). Esta *Fantasia* terá sido, com grande probabilidade, a mesma que foi executada num concerto, em ambiente mais íntimo, na residência de Luís Abreu Castelo Branco [s.d.] e que foi noticiada pelo periódico *Teatros e Assembleias* a 20 de novembro do mesmo ano (Esposito, 2008, p. 361).

Em 1859 a *Revista de Lisboa* de 8 de fevereiro notícia um concerto da Academia Melpomenense, realizado no dia 25 de janeiro do mesmo ano¹¹¹, em que Neuparth tocou uma *Fantasia para fagote* da sua autoria. No seguimento dos objetivos que presidiam as apresentações da Academia, a probabilidade de ter sido a estreia da outra obra de Neuparth para fagote, a *Fantaisie Pour Bassoon “À Madame Adèle”*¹¹², é bastante forte.

Na década de 1860, deu-se início à constituição de uma Sociedade de Concertos com o objetivo de promover a execução de repertório para orquestra com grande

109 Noticiada no *Rigolletto* de 26/04/1856 (apud Esposito, 2008, p. 361).

110 Como atrás mencionado, o músico já tinha anteriormente iniciado os estudos de harmonia com o compositor Francisco Norberto dos Santos Pinto.

111 *Revista de Lisboa* nº12, (apud Pinto, 2022 II, p. 231).

112 BNP M.M. 301-05.

formação (70 elementos)¹¹³. Pretendia-se assim, “sob a direção do mais hábil maestro português” dar a conhecer ao público da capital, “obras a grande orquestra das escolas francesa, italiana e alemã em económicos concertos orquestrais.” (Pinto (2023 p.43) No entanto, intercalado com o repertório orquestral, segundo o conceito de Guilherme Cossoul (1828-1880), foram também apresentadas obras solísticas e de música de câmara¹¹⁴. Esta iniciativa, liderada por Cossoul foi apoiada entusiasticamente por Augusto Neuparth e por outros membros da AM24J (Vieira, 1900 I, p. 302). . Augusto Neuparth fez parte da orquestra como, primeiro fagote (Vieira, 1900 I, p. 302).

Estes concertos tiveram lugar no Salão do Café Concerto no Largo da Abegoria em Lisboa. Esta sociedade de concertos veio a exercer a sua atividade através da criação das temporadas de Concertos Populares. Com uma orquestra de setenta elementos, composta exclusivamente por músicos profissionais ou aspirantes a profissionais, iniciou com o primeiro concerto no dia 10 de agosto de 1860. Na primeira temporada de concertos, que mediou entre 10 de agosto e 26 de setembro de 1860, foram realizados catorze concertos. Na segunda temporada, entre abril e setembro de 1861, foram realizados perto de cinquenta concertos, sendo que na última temporada em 1862 os concertos “foram já poucos e fracos” (Vieira, 1900 I, p. 302). Apesar de bem-sucedida nos dois primeiros anos, esta sociedade veio a definhar no terceiro ano da sua existência: “Apesar de tanto entusiasmo, os concertos decaíram muito ao terceiro anno. A concorrência do publico afrouxou e, como resultado, os socios mais interesseiros desampararam a sociedade obrigando-a a dissolver-se por falta de número”. A importância desta iniciativa, apesar de pouco duradoura, foi enorme, pois por um lado, deu a conhecer música instrumental a um público que estava na sua maioria habituado a ouvir exclusivamente repertório operático, e por outro cultivou nos instrumentistas a

113“Inspirados pelas iniciativas concertísticas de Paris, Londres e Bruxelas (e ainda daquelas de Hamburgo, Leipzig, Dresden e Hannover) a que haviam assistido em inícios da passada década, Cossoul e Neuparth visaram então promover tais inéditos empreendimentos no meio musical português: por convite se reuniu uma orquestra profissional de setenta executantes, constituída por cinquenta “professores” da Associação Música 24 de Junho, Montepio Filarmónico e/ou Irmandade de Santa Cecília e vinte alunos do Conservatório Real de Lisboa, sob a direcção do mais hábil maestro português, para a exibição de obras a grande orquestra das escolas francesa, italiana e alemã, em económicos concertos instrumentais” (Pinto, 2023, I, p. 43).

114 “O jovem maestro retomou aberturas e outros intermezzi de ópera italiana, francesa e alemã e obteve a cooperação dos concertistas nacionais para a apresentação de peças concertantes e paráfrases operáticas solísticas. Cossoul trouxe também à sala de concertos a “música de dança”, popularizada pelas orquestras itinerantes de Strauss, Lanner e Labitzki e pelos agrupamentos orquestrais de Paris e Londres” (Pinto, 2023, p. 47).

correta *praxis* da música sinfónica¹¹⁵. Foi também uma iniciativa singular nos seus moldes, apesar de em 1822 J.D. Bomtempo ter criado a Assembleia Filarmónica que privilegiava a execução de música instrumental. Contrariamente à Assembleia Filarmónica, não existiu nesta iniciativa, lugar a diletantismo, mas sim a execuções de qualidade por parte dos melhores instrumentistas da capital, eram justamente remunerados (Cf. Pinto, 2023).

Esta iniciativa foi de tal modo ímpar na vida musical de Lisboa da época, como amplamente estudado por Pinto (2023), que eram veiculadas na imprensa as altas expectativas da sua importância para a música orquestral, mesmo antes do seu início:

Chama-me a Lisboa o primeiro Concerto Popular, uma novidade a que preside um pensamento artistico, e a que o folhetim não poderia esquivar-se de assistir, mesmo estando eu em Cintra, ou ainda que estivesse no ceu! Uma comissão composta dos srs Guilherme Cossoul, Freitas, Real, Neuparth e Canongia, teve a habilidade estrema de reunir uma orquestra de 70 instrumentistas classificando-a em primeiras e segundas partes, estabelecendo-lhe condições, arbitrando-lhe uma remuneração em cada concerto, quando a receita não chegue, na certeza de que no fim de cada epocha o remanescente será distribuído sem distinção de classe. Não póde deixar de louvar-se uma empreza desta ordem, em que a primeira das qualidades é a abnegação de todo o interesse que não seja o da arte! Desta fórma apenas, póde estabelecer-se no nosso paiz uma eschola d'orchestra que o abandono e falta de zelo das direcções tem até hoje menosprezado¹¹⁶

No Quadro 2 estão descritos os concertos em que Neuparth participou como solista e também como instrumentista integrante em agrupamentos de música de câmara¹¹⁷.

115 Quer em estilo quer em número de efetivos já que era comum, até aí, os efetivos orquestrais serem aquém daqueles requeridos para a correta execução das obras, tal como Júlio César Machado nos diz: "A symphonia das Vesperas, de Verdi, que já tínhamos ouvido em S. Carlos e que nesta noite admiramos sob uma feição nova, graças ao numero de instrumentistas deixa-nos julgar quão debilmente se nos tem feito conhecer até hoje o Propheta, o Roberto do Diabo, e os Huguenotes de Meyerbeer!" *A Revolução de Setembro*, 8 agosto 1860, p. 2.

116 Machado, Júlio César, *A Revolução de Setembro* de 21/8/1860.

117 Para uma listagem completa das datas e programas dos concertos das Sociedade de Concertos Populares consultar Pinto (2023).

Quadro 2: Lista dos concertos da primeira época da Associação dos Concertos Populares que contaram com a participação de Augusto Neuparth, identificando data do concerto, nome e autor da obra, intérpretes por instrumento e fonte consultada.

Data	Obra	Autor	Instrumento - Intérpretes	Fonte
17-08-1860	Soirée sur les montagnes para clarinete e piano	C. Baermann	Cl-A. Neuparth, Pn-G. Cossoul	A Revolução de Setembro de 21/8/1860
17-08-1860	<i>Sexteto da opera Guilherme Tell</i> de G. Rossini para clarinete, fagote, trompa, violino, violoncelo, e piano	A. Carrero	Cl- R. Croner, Fg- A. Neuparth, Tpa- E.V. Wagner, Vln- A. Carrero, Vlc- S. Silva, Pn- G. Cossoul	Revolução de Setembro de 21/8/1860
24-08-1860	<i>Quinteto da opera Rigoletto</i> de G. Verdi para violino, flauta, clarinete, fagote e piano	A. Carrero	Fl -A. Croner, Cl- Campos, Fg- A. Neuparth, Vln- A. Carrero, Pn- G. Cossoul	Pinto (2023, II, p. 236)
28-08-1860	Fantasia sobre motivos da ópera Zampa de F. Herold para fagote e piano	C. Jacobi	Fg. A. Neuparth, Pn- Cossoul	Pinto (2023, II, p. 237)
4-09-1860	<i>Sexteto da opera Guilherme Tell</i> de G. Rossini para clarinete, fagote, trompa, violino, violoncelo, e piano	A. Carrero	CL- R. Croner, Fg- A. Neuparth, Tpa- E.V. Wagner, Vln- A. Carrero, Vlc- S. Silva, Pn- E. Lami	Pinto (2023, II, p. 239)
13-09-1860	<i>Dueto concertante</i> de trompa e fagote com acompanhamento de piano	F. N. Santos Pinto	Fg- A. Neuparth, Tpa- E. V. Wagner, Pn- E. Lami	A Revolução de Setembro, 12/9/1860; 14/9/1860
21-09-1860	Fantasia e variações sobre motivos da ópera Il Corsaro de G. Verdi para oboé e piano	S. Verroust	FG- A. Neuparth, Pn- G. Cossoul	Pinto (2023, II, p. 246)

É possível verificar que a contribuição de Neuparth não foi unicamente de carácter conceptual ou organizativo, mas também a nível de uma participação artística quantitativamente evidente. Num total de catorze concertos Neuparth participou em seis, sendo que, em três deles executou obras a solo, com acompanhamento de piano, demonstrando as suas capacidades em três dos instrumentos que dominava: oboé, clarinete e fagote. Ernesto Vieira, a propósito dos Concertos Populares, identifica-o como o intérprete de relevo em clarinete, saxofone e fagote (Vieira, 1900 I, p. 303).

Logo no concerto de estreia desta sociedade, Neuparth teve lugar de destaque como solista com a apresentação da *Soirée sur les montagnes* para clarinete e piano da autoria de Carl Baermann, grande virtuoso do instrumento. Então ainda um jovem músico de trinta anos, demonstrou uma grande maturidade de instrumentista, tendo sido alvo das mais elogiosas críticas. É bem patente a eficácia desta primeira interpretação de Neuparth nas palavras do articulista Júlio Cesar Machado (1835-1890) no periódico *A Revolução de Setembro*:

O público aplaudiu muito o sr. Neuparth na Soirée sur les montagnes, é uma pequena peça cheia de melancolia, de aspirações e de saudades, que o clarinete revela com uma fidelidade encantadora, que lhe conserva toda a vaga poesia das montanhas e toda a inefável tristeza das noites!¹¹⁸

Esta interpretação em clarinete toma ainda maior importância se tivermos em conta que este instrumento não era aquele em que o músico desempenhava funções na Orquestra do RTSC. Não sendo esta obra solística de carácter operático, representa uma escolha inovadora do intérprete. Esta opção é, aliás, reveladora de uma intencionalidade no sentido de cultivar um caminho através de uma música de idioma mais instrumental, divergindo do gosto dominante do repertório lírico. Parece ter sido esta a escolha por parte da geração de músicos que se começou a afirmar nas décadas de trinta e quarenta no sentido da emancipação do domínio que os teatros líricos exerciam na vida musical.

A *Fantasia sobre motivos da ópera Zampa* que Neuparth apresentou, naquele que foi o quarto concerto da primeira época (Cf. Pinto, 2023), é da autoria de Carl Jacobi (1791–1852)¹¹⁹ fagotista virtuoso e compositor prolífico para este instrumento, com pelo menos vinte das suas obras publicadas. Esta *Fantasia (Pot-Pourri)* para fagote e piano sobre temas da ópera *Zampa* de Ferdinand Herold (1791- 1833) foi uma obra muito popular, tendo sido bastante tocada na primeira metade do oitocentos (Hodges, 1980, p. 348). Neuparth parece ter tido uma especial atenção para com esta obra porque se encontra na BNP um manuscrito de um arranjo da mesma, de sua autoria. Esta partitura está registada como tendo feito parte do espólio de Ernesto Vieira, mas tem as seguintes inscrições: “Pertence a Augusto Neuparth, Arranjada em Novembro de 1853”¹²⁰. Este manuscrito é um arranjo de Neuparth para fagote e orquestra da Fantasia original para fagote e piano de Jacobi¹²¹.

Neuparth estabeleceu nestes concertos, uma ampla colaboração com os seus colegas músicos/compositores, quer na execução dos arranjos de A. Carrero sobre temas operáticos de Verdi e Rossini, quer na apresentação, em 13 de agosto, do *Duetto Concertante* de Santos Pinto para trompa e fagote, com o seu cunhado trompista Ernesto Victor Wagner (1826-1903) e Emílio Lami (1834-1911). Esta apresentação poderá ter sido a estreia da obra, cuja partitura parece não ter chegado até nós.

118 Machado, Júlio César, *A Revolução de Setembro* de 21/8/1860, p. 2

119 Foi músico militar e da corte em Coburgo, chegando mesmo a ser diretor musical secundário da orquestra do teatro da mesma cidade, (Burns 2001)

120 BNP, M.M. 1683

121 No seu diário de viagem faz também menção a este compositor e de ter tocado os duos para 2 fagotes deste autor com o fagotista Thiago Canongia.

No antepenúltimo concerto desta série é revelada a sua capacidade no desempenho de um instrumento que não parece haver registo, até então, de apresentação anterior, o oboé, tocando uma obra de variações sobre um tema operático da autoria do oboísta e pedagogo Stanislas Verroust (1833-1860)¹²². Esta obra de variações sobre *Il Corsaro*, de G. Verdi, é na verdade uma composição bastante virtuosística para o oboé.

Nesta temporada da primeira época de concertos, Augusto Neuparth começa a afirmar o seu valor de multi-instrumentista de um modo muito claro.

A segunda época de concertos da Sociedade dos Concertos Populares teve início em 16 de abril de 1861 e foi sem dúvida a que mais participação e sucesso teve. Terminou em 25 de novembro de 1861, tendo realizado quarenta e sete concertos, entre os quarenta previstos e os sete extraordinários (Pinto, 2023, p. 46). No entanto, a ideia original de fazer o público da capital entrar em contacto com a música dos grandes sinfonistas das escolas francesas, italiana e alemã, foi adaptada no sentido de ir mais ao encontro do gosto do público melómano. Do mesmo modo, foi também ao encontro dos executantes “favorecendo os repertórios em que os instrumentistas de orquestra estavam exercitados” (Pinto, 2023, p. 51). Como tal, a temática do repertório lírico voltou a ser dominante nos concertos através de um grande número de aberturas, fantasias e paráfrases.

No Quadro 3 apresenta-se a listagem de concertos em que Augusto Neuparth participou.

122 Foi professor no Conservatório de Paris entre 1853 e 1860, tendo sucedido a Gustave Vogt. Compôs 85 obras.

Quadro 3: Lista dos concertos da 2ª época da Associação dos Concertos Populares, que contaram com a participação de Augusto Neuparth, identificando data do concerto, nome e autor da obra, intérpretes por instrumento e fonte consultada

Datas	Obra	Autor	Instrumento - Intérprete	Fonte
16-04-1861	<i>Quinteto da ópera Favorita de G. Donizetti</i> para oboé, clarinete, fagote, violino e piano	A. Carrero	Ob- C. Cottineli, Cl- R. Croner, Fg- A. Neuparth, Vl- A. Carrero, Pn- E. Lami	CPL-BNP Vol I p. 28
03-05-1861	Fantasia sobre motivos da ópera <i>Martha</i> de F. Flotow para fagote e piano	E. Lami	Fg - A. Neuparth, Pn - E. Lami	CPL-BNP Vol I
10-05-1861 17-05-1861	Fantasia sobre motivos de Robert le Diable de R. Meyerbeer para fagote e piano	A. Neuparth	Fg - A. Neuparth, Pn - E. Lami	CPL-BNP Vol I Pinto (2023, II, p.260)
21-05-1861 30-05-1861	Sexteto sobre motivos da ópera <i>Guilherme Tell</i> de G. Rossini para clarinete, fagote, trompa, violino, violoncelo e piano	A. Carrero	Cl- C. Campos, Fg- A. Neuparth, Tpa- E.V. Wagner, Vln- A. Carrero, Vlc- S. Silva, Pn-(n.i.)	Pinto (2023 II, p.261) Pinto (2023 II, p.264)
18-06-1861	<i>Fantasia</i> para fagote e piano	Willent-Bordogni	Fg - A. Neuparth, Pn - E. Lami	CPL-BNP Vol I
05-07-1861	Dueto para clarinete e trompa com piano	I. Muller	Cl A. Neuparth, Tpa- E.V. Wagner, Pn- E. Lami	CPL-BNP Vol I
09-07-1861	Fantasia Concertante para 2 fagotes sobre motivos da ópera <i>Lucia de Lamermoor</i> de G. Donizetti	F. N. Santos Pinto	Fg- A. Neuparth, T. Canongia	Pinto (2023 II, p.278)
12-07-1861	<i>Septimino</i> para piano, flauta, oboé, trompa, viola, violoncelo, e contrabaixo, primeiro e segundo andamentos	J. N. Hummel	Fl- A. Croner, Ob- A. Neuparth, Tpa- E.V. Wagner, Vla- J. Narciso, Vlc-G. Cossoul, Cb- M.J. dos Santos, Pn-E. Meumann	Pinto (2023 II, p.279)
23-07-1861 30-07-1861 06-08-1861	Grande Fantasia Concertante sobre motivos da ópera <i>Rigoletto</i> de G. Verdi para saxofone e piano	E. Lami	Sx- A. Neuparth, Pn- E. Lami	- CPL-BNP Vol I - CPL-BNP Vol I - Pinto (2023 II, p.287)
17-08-1861 ¹²³ 20-08-1861 ¹²⁴	Fantasia para fagote com acompanhamento de piano	G. Tamplini	Fg - A. Neuparth, Pn - E. Lami	CPL- BNP Vol I
23-08-1861	Souvenir de Bellini Fantasia para fagote e piano	G. Tamplini (?)	Fg - A. Neuparth, Pn - E. Lami	Pinto (2023, p.293) CPL-BNP Vol I
17-09-1861	Fantasia sobre motivos da Ópera <i>Beatriz de Tenda</i> de G. Verroust para fagote e piano	E. Lami	Fg - A. Neuparth, Pn - E. Lami	CPL- BNP Vol I
25-09-1861	<i>Fantasia e Variações</i> para fagote e piano (À Madame Adele?)	A. Neuparth	Fg- A. Neuparth e Pn-E. Lami	CPL- BNP Vol I

À semelhança do que tinha acontecido na época de concertos anterior, o concerto de abertura incluiu no programa um arranjo do violinista Ângelo Carrero de uma ópera para uma formação de câmara. Nos concertos de 21 e 30 de maio foi repetida a apresentação do sexteto sobre motivos do *Guilherme Tell* que tinha sido incluído no

123 Concerto de “Festejo do Primeiro Aniversário dos Concertos Populares” *Diário do Governo* 17-08-1861.

124 Repetição do concerto de “Festejo do Primeiro Aniversário dos Concertos Populares” *Diário do Governo* 20-08-1861.

primeiro concerto da primeira época. Logo no primeiro concerto desta época, Augusto Neuparth e Emílio Lami assumem a posição de concertistas com a *Fantasia sobre motivos da ópera Martha* de F. Flotow para fagote e piano, da autoria de Lami. Esta é, aliás, a primeira notícia que temos de uma peça para fagote deste autor. Neuparth segue as suas apresentações a solo nesta temporada com as suas variações sobre o *Robert le Diable* de R. Meyerbeer. Nos dois concertos em que foi tocada, esta obra foi apresentada logo a seguir à peça de orquestra que iniciou a segunda parte. Esta coincidência é reveladora de uma ação deliberada e inteligente de gestão na preparação e controle de esforço por parte do solista. A reposição da obra de Neuparth também nos indica que a receção desta em 17 de maio de 1856, foi bastante favorável. Passado pouco mais de um mês, deu-se a apresentação da *Fantasia* de Willent-Bordogni. Poderá ter sido esta a fantasia que Willent-Bordogni estreou em 7 de março de 1841 no Conservatório de Paris. Segundo Fétis, as composições deste músico caracterizavam-se por “melodias graciosas e de bom gosto, harmonias puras e instinto para os efeitos de instrumentação” (*apud* Hodges, 1980, p. 667). A execução desta *Fantasia* foi retomada mais tarde por Neuparth.

No concerto de 5 de abril, Augusto Neuparth e Eduardo Victor Wagner retomaram a parceria da primeira época, mas apresentaram um duo com uma instrumentação diferente. Wagner tocou trompa neste duo, mas Neuparth nesta vez apresentou-se a tocar clarinete. A obra escolhida foi o *Duo Concertante* de Iwan Müller (1786-1854), e não de um compositor português como na temporada anterior. Esta obra composta aproximadamente em 1826¹²⁵, pelo clarinetista virtuoso, também compositor e inventor de um sistema de sapatilha estanque que veio a ser fundamental na evolução dos instrumentos de sopro permitiu mais uma vez a Neuparth assumir a sua faceta de multi-instrumentista.

A *Fantasia Concertante sobre motivos da ópera Lucia de Lamermoor* da autoria de Santos Pinto, que foi apresentada em parceria com Thiago Canongia, poderá ser aquela que foi apresentada no concerto no RTSC em 22 de abril de 1847. Na listagem de Ernesto Vieira das obras de Santos Pinto, no seu *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses* (Vieira, 1900 II, p. 183), refere como obra nº 135 a *Fantasia para dois fagotes com acompanhamento de orquestra*, como tendo sido apresentada por Augusto Neuparth e Thiago Canongia num concerto no RTSC a 22 de abril 1847. A confirmar parcialmente a fidedignidade desta informação encontramos mencionado por Fonseca de Benevides

125 Publicado pela Richault e pela Hofmeister c.1826, (Weston, 1977, p. 184).

(Benevides, 1883, p. 219), a notícia de um concerto em benefício do Montepio Filarmónico com a participação Augusto Neuparth e Thiago Canongia, onde estes teriam tocado um duo de fagotes de a 22 de abril de 1847. Este autor não mencionava, no entanto, o título e autoria da obra. Na descrição do programa do concerto da Associação não menciona, no entanto, se a obra foi com acompanhamento de orquestra ou de piano. Infelizmente, a partitura desta obra parece não ter chegado até nós.

Com a apresentação do *Septimino Op. 74* (1816) de Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), é interrompida por parte de Neuparth, a música de influência operática em favor de uma obra música de câmara instrumental. Desta obra de Hummel, que em termos estilísticos representa um período de transição entre o Classicismo Vienense e o Romantismo, foi apresentado apenas o primeiro e segundo andamentos, o que representa um pouco mais de metade da obra. A parte de oboé é tocada por Neuparth. O pianista que participou neste concerto foi Ernst Meumann (1810-1867), músico alemão que se tinha estreado em Lisboa em 1852 e que no ano a seguir aos Concertos Populares, se veio a dedicar à música de câmara. Neste âmbito apresentou vários concertos, em parceria com G. Cossoul e outros instrumentistas, com patrocínio Real.

Apenas nove dias depois da apresentação do *Septimino* de Hummel, Neuparth apresenta o instrumento novidade destes Concertos Populares: o saxofone. Segundo Ernesto Vieira, foi Neuparth que deu a conhecer o saxofone ao público de Lisboa, após o regresso da sua viagem pela Europa em 1853. A execução do músico neste instrumento da *Grande Fantasia Concertante* sobre motivos da ópera *Rigoletto* teve tal sucesso que foi apresentada em mais dois concertos. São notáveis a coragem e a capacidade instrumental do músico que, a confiar no que é relatado por Vieira, em apenas oito anos se conseguiu familiarizar com um instrumento novidade, que tinha sido patenteado em 1846 por Adolphe Sax (1814-1894), do qual não existia ainda tradição interpretativa ou escola de aprendizagem difundida em Lisboa. Também é igualmente notável a autoria de Emílio Lami da peça apresentada. Sendo este um instrumento com pouco repertório à data, terá sido condição fundamental o trabalho conjunto de intérprete e compositor para a criação da obra. Dado que a patente do instrumento foi de Adolphe Sax até ao ano de 1866, que implicou que o saxofone só pudesse ser construído na fábrica do inventor, Neuparth terá seguramente tocado num instrumento fabricado no atelier original.

Até ao final da segunda época dos Concertos Populares, estão listados em programa mais quatro apresentações do solista Neuparth. No entanto, se está claro que são peças para fagote e piano executadas em conjunto com Emílio Lami, o repertório nem

sempre está indicado de modo a conseguir fazer-se a identificação inequívoca da obra. Nos concertos de 17/08 e de 20/08, em que todo o programa é comum aos dois eventos, embora não declarado, parece óbvio que a “Fantasia para fagote com acompanhamento de piano” corresponda à obra de Neuparth que se encontra na Biblioteca da Ajuda em manuscrito autógrafo¹²⁶. Esta obra é dedicada “À Madame Adèle”. No concerto de 25/09 não está clara a autoria da “Fantasia e Variações para fagote com acompanhamento de piano”. O título difere da obra anterior e também não corresponde à conhecida “Fantasia sobre motivos de *Robert le Diable*”. No entanto, a melhor hipótese poderá ser aquela que indique que a obra tocada nos três concertos seja a do manuscrito autógrafo da Biblioteca da Ajuda. Não obstante, o fagotista Neuparth esteve em destaque como solista virtuoso nos dois últimos concertos desta época.

No contexto da Sociedade de Concertos Populares, estabeleceu-se uma colaboração entre Augusto Neuparth e o pianista Emilio Lami que, em pouco mais de uma década levou a mais de duas dezenas de apresentações em concerto, com repertório solístico e de música de câmara. A amizade e boa relação profissional patente entre estes dois músicos fez com que o pianista e compositor Lami, fosse autor de obras quer para fagote e piano, quer para saxofone e piano. Este prolífico compositor¹²⁷, escreveu, aliás, repertório para as mais variadas formações: “orquestra, banda, música de câmara, canto e solos para quasi todos os instrumentos”¹²⁸. Foi ímpar o papel que estes dois músicos tiveram na iniciativa da Sociedade dos Concertos Populares.

Augusto Neuparth, para além da sua participação no repertório orquestral, participou em vinte e quatro concertos, na grande maioria deles enquanto solista, sendo catorze deles em parceria com Emilio Lami. Neuparth reafirma e amplia, nesta segunda série de concertos, a sua capacidade de multi-instrumentista tocando, para além de fagote, também oboé e saxofone. É notória a capacidade de trabalho e talento do músico que, no espaço de cinco meses, para além da participação na execução do repertório orquestral de todos os concertos, consegue preparar a apresentação do exigente repertório solo nos vários instrumentos.

O Quadro 4 apresenta a lista de concertos da terceira e última temporada da Associação dos Concertos Populares, nos quais Augusto Neuparth participou.

126 BNA Mus.Av. 44-XV-67 (81-82).

127 Emilio Lami também exerceu funções de professor de piano no CRL e de *maestro concertatore* no RTSC.

128 Como descreve na biografia de E. Lami, o articulista da revista *O Occidente* de 10/12/1911, p. 272.

Quadro 4. Lista dos concertos da Associação dos Concertos Populares, que contaram com a participação de Augusto Neuparth, identificando data do concerto, nome e autor da obra, intérpretes por instrumento e fonte consultada

Data	Local	Obra	Autor	Instrumento -Intérprete	Fonte
08-04-1862	Salão do Café-Concerto ¹²⁹	<i>Quinteto Concertante sobre a ópera Profeta</i> de G. Meyerbeer para Saxofone, Cornetim, Violino, Violoncelo e Piano	E. Lami	Sx – A. Neuparth, Crt - Carvalho e Melo, vl - A. Carrero, Vel - Sérgio, Pn- Lami	CPL-BNP Vol I
24-04-1862	Salão do Café Concerto ¹³⁰	Grande Fantasia concertante para Saxofone e Piano	E. Lami	Sx– A. Neuparth, Pn- E. Lami	Pinto (2023 II, p.298)
03-05-1862	RTSC ¹³¹	Grande Fantasia Concertante sobre motivos da ópera Rigoletto de G. Verdi para saxofone e piano.	E. Lami	Sx – A. Neuparth, Pn - E. Lami	Pinto (2023 II, p.299) Moreau 1999
30-06-1862	Salão do Café Concerto ¹³²	<i>Fantasia sobre motivos da ópera Martha de F. Flotow</i> para saxofone, com acompanhamento de piano (respeitosamente dedicada a Sua Magestade El-Rei o Sr. D. Luís I)	A. Neuparth	Fg- A. Neuparth, Pn-(n.i.)	Pinto (2023 II, p.300)

Como referido anteriormente, a terceira época dos Concertos Populares foi interrompida logo após o segundo concerto porque “o número insuficiente de assinaturas para os previstos quarenta concertos agravava as previsões de lucro, em face do aumento do custo de aluguer do Café-Concerto e das onerosas avenças que se deviam pagar às corporações” (Pinto, 2023, p.46). No entanto, à semelhança das épocas anteriores, o programa do concerto organizado por Emílio Lami, com os instrumentistas dos Concertos Populares, incluiu uma obra de música de câmara, de formação média para quinteto ou sexteto, de um arranjo de um dos notáveis compositores portugueses sobre um tema operático. Deste modo, parece ter sido continuada a tentativa de manter o repertório deste concerto dentro daquilo que eram as preferências do público e da maior aptidão dos instrumentistas. O arranizador desta paráfrase, contrariamente ao “costume”, não foi o

129 Concerto organizado por E. Lami com a orquestra dos 70 instrumentistas dos concertos populares, (Pinto, 2023 II, p. 297).

130 Concerto extraordinário, 1º concerto da 3a Série, Concertos Populares Pinto (2023 II, p. 298)

131 Concertos Populares (Moreau, 1999, p. 414) - Concerto organizado por Guilherme Cossoul, (Pinto, 2023 II, p. 299).

132 Festa de Caridade a favor dos Asilos das Crianças Desamparadas, Concerto vocal e instrumental. Orquestra da Sociedade de Concertos Populares, (Pinto, 2023 II, p. 300).

violinista Ângelo Carrero, mas sim o pianista e organizador, Emílio Lami, que viu assim a sua posição na “hierarquia” dos notáveis reforçada. Uma outra diferença importante neste concerto, é o facto de Augusto Neuparth ter executado neste arranjo uma parte de saxofone, o instrumento “novidade”. A confirmar o sucesso deste instrumento o facto de ter sido escolhido por Neuparth e Lami uma *Grande Fantasia Concertante* para saxofone e piano, para integrar o programa do concerto seguinte, o primeiro da terceira época dos ditos Populares. Estas estratégias parecem ter sido deliberadas, mas com pouco sucesso, no sentido de assegurar o interesse do público pelos concertos.

O concerto organizado por Cossoul no RTSC, fora da sala habitual dos Concertos Populares, em maio de 1862, inclui no programa uma *Fantasia Concertante* para saxofone e piano executada por Neuparth e Lami, da autoria deste último. Não tendo mais indicações, parece ser a mesma fantasia que foi executada no concerto anterior no Salão do Café Concerto. O saxofone é de novo o instrumento da escolha de Neuparth para esta apresentação pública. A realização deste concerto no RTSC, coincide com o facto de Guilherme Cossoul ser *maestro concertatore* deste teatro lírico.

No concerto da “Festa de Caridade a favor dos Asilos das Crianças Desamparadas” organizado pela Sociedade dos Concertos Populares, na sua sala habitual, realizado no dia 30 de junho, verificamos que Neuparth apresenta uma composição de sua autoria para o saxofone. Esta obra é a *Fantasia sobre motivos da ópera Martha* de F. Flotow para saxofone com acompanhamento de piano e tem a particularidade de ter sido oferecida a um melómano e instrumentista diletante muito particular, D. Luís I (1838-1889). Sabemos que este monarca foi especialmente dedicado às artes, e dotado para a música, tendo tocado violoncelo e piano. Poderá esta dedicatória ter sido uma chamada de atenção ao monarca para este instrumento ainda novidade.

Verificamos, através da listagem da Orquestra da Associação dos Concertos Populares apresentada por Rui Pinto (Pinto, 2023 II, p. 79), que Augusto Neuparth continua a fazer parte do naipe de fagotes em conjunto com Domingos Teodoro Carvalho e Mello [s.d.], irmão do cornetista virtuoso Frederico Jaime de Carvalho e Mello (1830-1898). Nesta primeira metade do ano de 1862, somou à atividade de fagotista de orquestra, as exigentes apresentações enquanto virtuoso do saxofone, demonstrando uma excelente capacidade de multi-instrumentista. Esta capacidade é levada a um extremo de exigência, quando, sob a administração de Guilherme Cossoul do RTSC, Augusto Neuparth desempenhou o importante lugar de primeiro oboé na orquestra deste teatro.

Segundo Emílio Lami, o desempenho deste lugar teve a duração de dois anos¹³³. Foi possível verificar esta função do músico no quadro da orquestra do RTSC na temporada 1865-66. Nestes anos, o efetivo da orquestra ascende ao significativo número de sessenta e cinco instrumentistas¹³⁴. Este quadro da orquestra encontra-se num importante mapa de pessoal do RTSC constante da documentação da IGT, referente à administração Cossoul e Cia, denominado “*Relação nominal de todo o pessoal do Real Theatro de S. Carlos na Época theatral de 1865 a 1866*”¹³⁵ - Quadro 5). É este um dos poucos documentos encontrados, em que a IGT refere nominalmente a orquestra. Por norma, toda a gestão dos efetivos da mesma pertencia à AM24J, estando todas as listagens desta orquestra dispersa na documentação desta associação.

133 “Neuparth é o 1º fagote do teatro de S. Carlos...estando ahi dois anos como 1º oboé, e nunca deixando de ser applaudido no mais pequeno solo que executa nas operas.” - Augusto Neuparth - Biografia – Emílio Lami – *Perfis Artísticos* nº 17, *Gazeta Musical de Lisboa*, 04/1882.

134 Como comparação, na temporada de 1860/61 tinha cinquenta elementos: sete primeiros violinos, sete segundos violinos, quatro violetas, quatro violoncelos, cinco contrabaixos, uma harpa, duas flautas, dois oboés, dois clarinetes, dois fagotes, dois cornetins, quatro trompas, três trombones, um oficleide, um timpaneiro e três percussionistas - AHMF- AM24J/Secção Da Orquestra Do Real Teatro S. Carlos.

135 “Relação nominal de todo o pessoal do Real Theatro de S. Carlos na Época theatral de 1865 a 1866 com designação do Emprego, vencimento mensal de cada individuo durante a referida época a qual se conta do 1º d’Outubro de 1865 a 31 de Março de 1866” CNHIME Cx779 Mç2979.

Quadro 5. Lista nominal dos instrumentistas que faziam parte da orquestra do RTSC na temporada lírica de 1865/66 com o respetivo vencimento, CNHIME

1ºs Violinos	José Maria de Freitas (89\$291), Vicente Tito Mazoni (40\$450), Angelo Carrero (56\$124), Antonio Narciso Pita (30\$000), Justino José Caetano, João Pedro Augusto de Carvalho, Alfredo Cypriano Gazul, Alexandre Ferreira, João Augusto Metello, Pedro Roque Lima, Vespasiano Manarra (49\$500), Vincenzo Cazzi (49\$500)
2ºs Violinos	João António Xavier (36\$446), Alexandre José Ferreira (30\$000), Jacques Murat, Caetano Maria Caggiani, Francisco António d'Abreu, Daniel José Gomes, Francisco Apolinário Alves, António Duarte Alquim, Manuel Tomaz Malheiro, Henrique dos Prazeres Roiz, Francisco de Sousa Bahia, António Avelez
Violetas	Duarte de Sousa Mascarenhas (36\$446), Jacinto Ignácio N. Meuna, Francisco José Gomes, Francisco Xavier Roth, Eduardo Vidal, José Peres
Violoncelos	José Augusto Sérgio da Silva (36\$446), Thomaz Augusto Pereira, Miguel Bernardino Garcia, João Baptista da Cunha, Manoel Gonçalves Guerra, João Evangelista da Cunha e Silva
Contrabaixos	José Narciso da Cunha e Silva (36\$446), Joaquim Maria de Souza, Domingos Gonçalves da Costa, João Gazul, Francisco de Paula Queiroga, Augusto Pedro Symaria, Francisco Felix Symaria
Madeiras	Flautas – António José Croner (36\$446), João Emilio Arroio; Oboés – Augusto Neuparth (36\$446), Francisco José Murath; Clarinetes – Carlos Augusto de Campos (36\$446), Manoele Ignácio de Carvalho; Fagotes – Domingos Theodoro de Carvalho e Mello (36\$446), Caetano Cotinelli(36\$446),
Metais	Trompas – João Maria e Lemos, Francisco de Salles, Jerónimo Talassi, Alessandro Preatoni (60\$000); Cornetim a pistons – Frederico Jaime de Carvalho e Mello, Manuel António Correa; Trombones – Francisco António de Almeida, Francisco Dias, António Bento Xavier; Sax-horn Contrabaixo – Manuel Maria da Silva 10
Percussão	Timbales – Carlos Crezuel; Bombo – António Germano; Caixa-forte – José Joaquim das Neves (5\$745); Pratos – João Baptista Greno
Harpa	Galeazzo Fontana 40\$450

Classes	Nomes	Emprego	Salário mensal	Salário por dia	Obrigações
Orchestra	Transporte		245822	11692450	
	José João Chagas	1.ª Rebecca	281110		
	Alfonso Cipriano Gargal	J.	26966		
	Alfonso Toral	J.	25500		
	José Augusto Medeiros	J.	24772		
	José Roque Lima	J.	22557		
	Francisco Albarran	J.	49500		Trabalho Italiano
	Francisco Correia	J.	49500		Idem
	José Antonio Xavier	2.ª Rebecca	30440		
	Alfonso José Amorim	J.	30000		
	José Augusto Medeiros	J.	29157		
	Vicente Albano Cagociani	J.	28111		
	Francisco Antonio de Almeida	J.	20235		
	Paulo José Gomes	J.	25500		
	Francisco e Apolinário Alves	J.	24772		
	Antonio Duarte Almeida	J.	21007		
	Alfonso Thomas Mathias	J.	21137		
	Manoel de Barros Pires	J.	20110		
	Francisco de Souza Balboa	J.	17443		
	Alfonso Chitt	J.	21137		
	Duarte de Sousa Chaves	Violoncello	30440		
	José Ignácio Almeida	J.	29157		
	Francisco José Gomes	J.	20110		
	Francisco Xavier Roth	J.	24772		
	Eduardo Vidal	J.	22957		
	José Pires	J.	20110		
	José Augusto Chagas Chagas	Violoncello	30440		
	Manoel e Augusto Amorim	J.	29157		
	Alfonso Bernardino Garcia	J.	20235		
	José Baptista de Cunha	J.	24111		
	Alfonso Gonçalves Lima	J.	23522		
	José Evangelista de Cunha	J.	22111		
	José Xavier de Cunha	Contrabaixo	30440		
	José Augusto Chagas	J.	29157		
	Francisco Gonçalves de Cunha	J.	20235		
	José Gargal	J.	30110		
	Francisco de Paula Durães	J.	24111		
	Augusto Faria Lyman	J.	23522		
	José Faria Lyman	J.	21137		
	Antonio José Gomes	Flauta	30440		
	José Emílio Amorim	J.	29157		
	Augusto Vazquez	Oboé	30440		
	Francisco José Almeida	J.	25511		
	Carlos Augusto de Almeida	Clarinete	30440		
	José Aguiar de Carvalho	J.	271231		

Figura 22. Relação do pessoal da Orchestra do RTSC na 3.ª Epoca da Empresa Cossoul e Comp.ª, Fólio 1, AHMF

Curioso verificar que, apesar de se encontrar a desempenhar a função de primeiro oboé, não deixa de estar vinculado à posição de primeiro fagote como apresentado na listagem correspondente da AM24J abaixo apresentada, Figura 23. Continua ainda assim a ser o fagote o seu instrumento de eleição.

Pessoal da Orchestra do Real Theatro de São Carlos na 3ª Epoca da Empresa Cossoul e Comp. ^a							
1º Meleca J. M. de Freitas	V.	1º		1º Violoncello J. A. P. das Neves	V. em 1º		
Concertino V. A. Maroni	V.	2º		2º Thomaz A. Faria	V. em 3º		
3º dos 1ºs Ed. Carrero	V.	3º		3º Miguel Jordani			
4º D. A. G. Grommonho	V.	4º		4º Cunha e Silva J. G.			
5º D. João S. do Rio de Carr.	V.	5º		5º Miguel Garcia			
6º D. Maria (Italiana)	V.	6º		6º M. G. Guerra			
7º D. A. P. Gasul	V.	7º		7º Contrabaixo J. N. C. editha			
8º D. Corri (Italiano)	V.	8º		8º J. M. da Silva	V. em 2º		
9º D. Alexandre Fencio	V.	9º		9º D. M. da Costa	V. em 3º		
10 D. João Augusto Metello				10º F. P. C. Luroza	V. em 4º		
11 D. Roque Lima				11º A. P. Symaria			
12 D. Neumaier				12º F. P. Symaria			
1º dos 2ºs J. M. Bavier	V. 1º do 2º			13º João Gasul = (1º Trompa)			
Concertino Ed. J. Ferreira				14º Galvão Fontana	V.		
3º dos 2ºs Justino J. Cantano	V. no 2º do 2º			15º Flauta A. J. Crone			
4º J. Alvarat	V. 3º do 2º			16º D. J. C. Barros	C. Violoncello Botelho		
5º C. M. Gagliardi				17º Oboi Ed. Neumaier	V. em 1º fagote		
6º Fran. J. d. Abreu				18º D. J. Alvarat	V. de 2º fagote		
7º Daniel J. Gomes				19º Clarineta D. A. Campos	V. em 1º Clar.		
8º F. A. Alves				20º D. M. J. de Carr.	V. em 2º Clar.		
9º A. D. Aguiar				21º fagote D. C. e bello	V. de 3º		
10 A. Avilez	V. 1º Violita			22º D. C. Cottionelli	V. em 1º Oboi		
11 M. Thomas Malheiros				23º Trompa Creattone (Italiano)			
12 Lenoglio				24º F. P. Machado	V. Romano		
1ª Violita D. P. Mascarenhas	V. 1º Violita			25º J. M. Fallassi	V. em 1º Trompa		
2ª D. Jacinto F. N. Almeida	V. 2º D.			26º Cornetim Frederico J. C. e bello	V. em 2º M. da Silva		
3ª D. Fran. J. Gomes				27º D. M. J. Correia	V. em 1º Cornetim		
4ª D. Fran. J. Bavier Roth				28º Tromboni F. A. d. Almeida			
5ª D. José Pires				29º Francisco Dias	V. F. Casanova		
6ª D. Eduardo Vidal				30º Ant. Bento Bavier	V. C. Herich		
				31º Sacacore Contra M. M. das Neves	V. de 1º Viol.		
				32º Trompa Carlos F. F. F.	V. em 1º Viol.		

Figura 23. Relação do pessoal da Orchestra do RTSC na 3.ª Epoca da Empresa Cossoul e Comp.^a, Fólio 1, 1v, AHMF

Quadro 6: Apresentações de Augusto Neuparth nos anos de 1863 a 1876 em formações solísticas e de câmara.

Data	Local	Obra	Autor	Instrumento - Intérpretes	Fonte
25-11-1863	RTSC	Quinteto para flauta, clarinete, saxofone, violino e piano	n.i	Fl- A. Croner, Cl- R. Croner, Sx- E.(?) Neuparth, Vln- A. Carrero, Pn- E. Lami	Benevides (1883, p. 297)
25-03-1866	Salão Nobre do RTSC	<i>Duo sobre motivos de Macbeth</i> de G. Verdi para corne-inglês e piano Trio sobre o Faust de C. Gounod para oboé, violoncelo e piano	E. Lami	Ob, Ci – A. Neuparth, Vlc- S. Silva, Pn- Lami	CPL-BNP Vol I, Moreau (1999 I, p.419, incomp.), <i>A Revolução de Setembro</i> de 24-03-1866
03-05-1869	Salão do Casino Lisbonense	Trio sobre o Stabat Mater (G. Rossini ?) para Saxofone, Cornetim e Piano <i>Rondó de Arsace (Semiramide)</i> de G. Rossini(?) para saxofone e piano	E. Lami	Sax- A. Neuparth Crt- Carvalho e Mello, Pn- E. Lami	<i>A Revolução de Setembro</i> de 06-05-1869
10-05-1871	Salão Nobre do Teatro D. Maria II	<i>Fantasia (Duo) sobre a Martha</i> de F. Flotow para fagote e piano	E. Lami	Fg - A. Neuparth, Pn - E. Lami	CPL-BNP Vol I
11--3-1872	Paço da Ajuda, Sala D. João VI	Obras vocais e instrumentais <i>Fantasia sobre motivos do Baile de Máscaras</i> de G. Verdi para saxofone e piano	n.i, A. Neuparth	Tpa-T. Negro Fg.- A. Neuparth, Vlc- S. Silva Pn- G. Cossul, M.I. dos Santos	Benevides (1883, p. 336) CPL-BNP Vol I
18-04-1872	Salão do Café Concerto	<i>Duetto da ópera Norma</i> de V. Bellini para dois saxofones e piano	A. Neuparth	Sax- A. Neuparth, D. T. Carvalho e Mello, Pn- E. Lami	CPL-BNP Vol I
16-05-1872	RTSC	<i>Fantasia (Duo) sobre a Martha</i> de F. Flotow para fagote e piano	E. Lami	Fg - A. Neuparth, Pn - E. Lami	Moreau (1999 I, p. 421)
30-04-1873	Salão Nobre do Teatro D. Maria II	<i>Aria</i> para Soprano saxofone e piano	E. Lami	Sop - M.N. de Couto, Sx – A. Neuparth, Pn – E. Lami	CPL-BNP Vol I
31-05-1873	RTSC	<i>Grande Quinteto Op.16</i> para oboé, clarinete, trompa, fagote e piano	L. v. Beethoven	Ob- R. Croner, Cl- Carlos Talassi, Fg- A. Neuparth, Tpa- E.V. Wagner, Pn- J. Daddi	Moreau (1999 I p. 423)
18-05-1874	Salão Nobre do Teatro D. Maria II	<i>Duo concertante sobre temas de Dinorah</i> de Meyerbeer para saxofone e piano	E. Lami	Sax - A. Neuparth, Pn - E. Lami	CPL-BNP Vol I
14-05-1875	Salão Nobre do RTSC	<i>Duo concertante sobre a Africana</i> de G. Meyerbeer para fagote e piano	E. Lami	Fg - A. Neuparth, Pn - E. Lami	CPL-BNP Vol I

02-05-1876	RTSC G. Coussul, Concerto de gala por ocasião da visita de Eduardo VII	<i>Le reveil du lion</i> de A. Kotsky para dois saxofones e piano	Arranjo de E. Lami	Sax – R. Croner, A. Neuparth, Pn - E. Lami	Moreau (1999 I p. 424)
05-07-1876	Salão do Casino Lisbonense	<i>Quinteto</i> de para flauta(?), clarinete, fagote, trompa e piano	W.A. Mozart	Fl- J. Arroyo, Cl- C. Campos, Fg- A. Neuparth, Pn- J. Vieira	CPL-BNP Vol I
24-11-1876	Club Setubalense-Setubal	<i>Grande Duo Concertante</i> para saxofone e piano	E. Lami	Sax - A. Neuparth, Pn - E. Lami	Gazeta Setubalense, 24 /11/1876

Com a descontinuidade dos Concertos Populares, verifica-se que as apresentações a solo de Augusto Neuparth se tornaram mais escassas - Quadro 6. Fonseca Benevides relatou que, no ano de 1863, “Em 25 de novembro, em benefício da família O' Brien-Moore, executou-se um quintetto de rebecca, piano, flauta, clarinete e saxophone por Carrero, Lami, Antonio Croner, Rafael Croner e E. Neuparth” Benevides (1883, p. 297). O primeiro nome Neuparth aparece abreviado como “E.”. Seguramente que é um erro de Benevides, que provavelmente estaria a associar esta participação a Erdmann, o pai de Augusto. É pouco provável que o músico Erdmann, que nesta data contava com 79 anos de idade, tivesse sido o executante de clarinete e muito menos, de saxofone. Benevides não discrimina, no entanto quais foram as obras apresentadas, nem quem foram os executantes de cada instrumento. Este seria um dado essencial no caso do clarinete e do saxofone, dado que Rafael Croner (1828-1884) e Augusto Neuparth tocavam ambos estes instrumentos.

O equívoco entre pai e filho Neuparth é de novo cometido por Benevides na notícia do concerto de 1872, em honra dos imperadores do Brasil, em que este relata que “No paço d'Ajuda houve em 11 de março, na sala de D. João VI, um concerto em que cantaram Fricci, Cotogni, Miller, Harris, Stagno; e tocaram: Sergio, violoncello, trompa J. T. Del-Negro, fagote E. Newparth, acompanhando ao piano, Cossoul e M. Innocencio dos Santos.” Benevides (1883, p. 336). Aqui podemos depreender, pelos instrumentos apresentados e a referência a acompanhamento ao piano, que se terá tratado de um concerto com apresentações a solo. No programa, CPL-BNP, encontramos a *Fantasia sobre motivos do Baile de Máscaras* de G. Verdi para Saxofone e Piano. Esta é a segunda obra da autoria de Neuparth para saxofone e piano.

No dia 25 de março de 1866 realizou-se um concerto em benefício da Sr^a Volpini [s.d.] em que encontramos Augusto Neuparth com a apresentação de um *Duo* para corne-

inglês e piano e um *Trio sobre o Faust* para oboé, violoncelo e piano, ambas da autoria de E. Lami. Apesar de serem instrumentos da mesma família, o oboé e o corne-inglês, a execução de duas peças concertantes no mesmo programa, é uma situação singular que parece não ter tido paralelo em mais nenhum dos virtuosos lisboetas. Mais uma vez, Neuparth alargou os limites da sua capacidade de multi-instrumentista.

O concerto de 3 de maio de 1869, organizado pelo pianista Lami, teve uma elogiosa receção na coluna da *A Revolução de Setembro* do dia 6 do mesmo mês:

O trio sobre alguns motivos do magnifico Stabat Mater, por saxofone, cornetim e piano é uma peça notável, um trabalho esmeradíssimo, que Neuparth, Carvalho e Mello e Lami executaram com a extrema maestria de notáveis concertistas [...] Aquele deslumbrante rondó da Arsace, que é terror de cantoras, mas para algumas campo para largos triumphos, arranjou-a o sr. Lami para saxofone, e Neuparth tocou-o com aquela inexcédível nitidez e apuradíssimo gosto que todos reconhecemos n'um dos mais notáveis artistas portugueses¹³⁶.

Esta é a única apresentação a solo noticiada de Neuparth em 1869. O mesmo acontece com o ano de 1871 em que apenas um único registo foi encontrado. No dia 10 de maio, no Salão Nobre do Teatro D. Maria II, deu-se uma apresentação do duo Neuparth/Lami com a *Fantasia sobre a Martha* de Flotow, da autoria do pianista. Esta obra já tinha sido apresentada dez anos antes no âmbito dos Concertos Populares.

No ano de 1872 registamos três apresentações de Neuparth e em três locais distintos: a já anteriormente referida no Paço da Ajuda a 11 de março; em 18 de abril no Salão do Café-Concerto; e no RTSC em 16 de maio. Nestas apresentações, para além das repetições da *Fantasia sobre o Baile de Máscaras* para saxofone e piano e da *Fantasia sobre a Martha* para fagote e piano, merece destaque a nova composição para dois saxofones e piano sobre a *Norma* de Bellini. É esta a única composição, para esta formação, da autoria de Neuparth. Verifica-se que, para além do acompanhamento executado ao piano por Emílio Lami, a outra parte de saxofone é tocada por Domingo Carvalho e Mello, fagotista da Orquestra do RTSC e da Orquestra dos Concertos Populares. Pela proximidade deste músico a Neuparth, parece ser inegável o papel dinamizador, quer do repertório, quer dos intérpretes do saxofone deste último.

No ano de 1873 é importante o concerto de 31 de maio no RTSC em que se verificou a primeira apresentação do *Grande Quinteto Op. 16* para oboé, clarinete, trompa fagote e piano de L. van Beethoven. Interessante verificar a participação de Rafael José Croner (1828-1884) enquanto oboísta e não enquanto clarinetista, comumente o seu

136 *A Revolução de Setembro*, 6/05/1869, p. 2

instrumento principal. Sabemos que este multi-instrumentista também tocou saxofone, mas, relativamente às qualidades enquanto oboísta, Ernesto Vieira não foi muito elogioso:

Quando regressou a Lisboa apresentou-se a tocar pela primeira vez saxophone, num concerto que deu em 7 de maio de 1864. Esse instrumento era então uma novidade entre nós, tendo sido Augusto Neuparth quem primeiro apparecera com elle nos «Concertos Populares», dois annos antes... No saxophone mostrava qualidades eguaes às que possuía no clarinette, mas no oboé nunca chegou a obter toda a sua suavidade e pureza de som que este instrumento pode produzir. No entanto foi optimo executante na orchestra (Vieira, 1900, II, pp. 368-369).

Nos anos de 1874 e 1875 assistiu-se a duas estreias de obras pelo duo Neuparth/Lami, da autoria do pianista. São o *Duo concertante sobre temas de Dinorah de Meyeerber* para Saxofone e Piano, e o *Duo concertante sobre a Africana* de G. Meyerbeer para Fagote e Piano, respetivamente. O sucesso e predileção deste duo pela apresentação de repertório não só de fagote e piano, mas também de saxofone e piano, resultou que em 1876, num concerto com a presença de Eduardo VII de Inglaterra, fosse apresentado no RTSC um arranjo, da autoria de Lami, de *Le reveil du lion* do pianista A. Kontsky (1817-1899) para dois saxofones e piano. Esta apresentação contou com a participação de Rafael Croner em saxofone. Este tema foi muito popular em Lisboa e foi alvo de arranjos para as mais diversas formações.

Merece destaque o músico Emílio Lami, como intérprete e compositor de repertório solístico, cujas partituras parecem não ter chegado até nós. Este *corpus* de repertório referido nas fontes consultadas, periódicos e programas de concertos, é tanto mais significativo quanto menor é o universo deste tipo de obras de compositores portugueses. Pelo facto de Neuparth ser o único executante noticiado destas obras, deixa antever a possibilidade de elas lhe terem sido dedicadas. Apesar de não ter existido mais nenhum intérprete coevo destas obras, a contribuição da colaboração deste pianista com Augusto Neuparth contribuiu para a divulgação e desenvolvimento dos instrumentos em questão.

Em 1876 ainda encontramos duas apresentações de particular destaque. A primeira é a apresentação de um *Quinteto* para flauta, clarinete, fagote, trompa e piano de W. A. Mozart. Estando claramente indicado o flautista José Arroyo (1818-1868) como participante, e não constando que este terá alguma vez tocado oboé, fica em dúvida se esta apresentação terá sido do Quinteto em Mib Maior para oboé, clarinete, trompa e fagote e piano, K. 452, de Mozart. Poderá ter sido, no entanto, um arranjo desta obra substituindo a parte do oboé pela flauta.

A outra apresentação que é importante destacar é a que foi realizada no Salão do Clube Setubalense em 24 de novembro, como noticiado pela *Gazeta Setubalense*:

(...) grande concerto dado por Frederico do Nascimento” e no qual tomaram parte, “as Exmas. Sras. D. Carlota Lami, D. Virgínia Neuparth e D. Ernestina Wagner e os Exmos. Srs. Emílio Lami, Augusto Neuparth, Victor Wagner, Sérgio da Silva, Francisco Fernando e António Nascimento”. Do programa do espectáculo dessa noite – que a Gazeta divulgou – constavam oito obras de autoria diversa (Emílio Lami, Frederico Nascimento, Leybach, Billema e Smith). O concerto principiou às nove horas da noite e o respectivo ingresso custava 600 réis¹³⁷

A obra que aparece listada no programa é o *Grande Duo Concertante* para saxofone e piano, interpretado por Neuparth e Lami. Terá sido muito provavelmente uma das obras que o pianista compôs anteriormente para ser apresentada em Lisboa. Foi uma demonstração de grande empreendedorismo a organização deste concerto fora da atuação e de influência destes instrumentistas. Este concerto contou com a participação da pianista Virgínia Leopoldina Neuparth, filha de Augusto.

Em 1876 foi apresentado pela primeira vez o *Septour* Op.20 de L. v. Beethoven, no âmbito de uma série de seis concertos organizada pela “Sociedade de Quartettos”. Esta importante obra do repertório de música de câmara teve uma boa receção do público lisboeta como notícia, mais tarde, o colunista do *Amphion*: “foram excelentemente interpretados no meio de um religioso silêncio. Foi profunda a impressão que fez sobre o público o grande *Septour* de Beethoven, então pela primeira vez tocado em Portugal”¹³⁸

A descrição da receção desta obra parece ter contrastado com a ligeireza da escuta de obras de cariz operático ou com o enfado da escuta da música sinfónica que por vezes se associava ao público de grande parte destes concertos.

A “Sociedade de Quartettos” resultou de uma tentativa de ressuscitar a apresentação de concertos de música de câmara que tinha sido anteriormente tentada em 1874 pela Sociedade de Concertos de Lisboa, e teve como principais fundadores José Vieira, Victor Wagner, Ildefonso Reymondez, João Mettelo e Eduardo Wagner. No ano seguinte este *Septour* seria de novo apresentado no RTSC num concerto de homenagem ao malogrado violinista Victor Wagner. A qualidade da execução instrumental, aliada à solenidade da ocasião, causou uma forte sensação:

Este concerto para mim inolvidável, porque a saudade parece que povoou de lagrimas e carregou de expressão toda a musica tocada n’aquella noite! O salão nobre do S. Carlos estava cheio, e a assemblea acatava em silêncio, tímido de veneração, a musica instrumental que parecia falar pelo extinto e exaltar-lhe a memoria gloriosa. Além d’isto o publico ouviu pela segunda vez uma peça

¹³⁷ *Gazeta Setubalense*, 24/09/1876.

¹³⁸ *Amphion*, 1/12/1894, p.179.

que só outra vez se tornou a repetir com um conjunto tão perfeito e tão esbazeado nos mesmo ardores do purismo classico – o grande septour de Beethoven. Os executantes eram: no violino, Ildefonso Reymondez; na viola, João Mettelo; no clarinete, Carlos Campos; no fagote, Augusto Neuparth; na trompa, Joaquim Del Negro; no violoncelo, Eduardo Wagner, e no contrabaixo Francisco Gazul. Noite immorredora!¹³⁹

Na década de 1870, simultaneamente a estas apresentações a solo, o músico participou como instrumentista de orquestra em todas as iniciativas da AM24J. Nos anos finais dessa década, à semelhança do que se tinha passado com a dos Concertos Clássicos, Augusto Neuparth juntou-se aos músicos notáveis que participaram nas séries de concertos orquestrais que tiveram como finalidade reforçar a posição das corporações, e dos músicos que as compunham, junto dos empresários dos teatros e do público¹⁴⁰. Esta iniciativa da AM24J resultou de uma resposta corporativa ao confronto que se gerou entre o empresário que geria o RTSC, Freitas Brito, e esta associação. Os instrumentistas que formavam a orquestra que assegurava as produções deste teatro desde 1844, ano da formação da AM24J, eram contratados tendo a mesma como mediadora. Era esta que assegurava os concursos para os lugares de instrumentistas e todo o bom funcionamento da orquestra. O pagamento aos músicos era feito pela associação, através da comissão da orquestra¹⁴¹, como expresse claramente no regulamento específico desta. Assim ficava assegurado um forte controle de qualidade do funcionamento dos músicos segundo rigoroso regulamento estabelecido especificamente para a orquestra do teatro¹⁴².

139 *Amphion* 1-12-1894, p. 179

140 A realização de concertos “a grande orquestra”, que se encetara no passado para melhorar os rendimentos dos músicos-afiliados em temporadas financeiramente desastrosas, apresentava-se uma vez mais como a alternativa laboral que os diretores da corporação podiam oferecer aos instrumentistas que na temporada de 1878-1879 se viram privados da sua posição na orquestra do “teatro italiano”, (Pinto, 2023, p. 84)

141 “Receber da empresa os pagamentos e fazer a distribuição pelos professores” *AM24J, Regulamento para os professores que compõe a Orquestra do Real Theatro de S. Carlos*, Capítulo II, Artigo 14º, nº2, Oficina Tipográfica da Empresa Literária de Lisboa, Lisboa 1884

142 Contrariamente ao que se passava com todos os trabalhadores do RTSC (diretores, maestros, cantores, bailarinos, músicos da banda militar, etc....) não foi encontrado na documentação da IGT consultada qualquer prova de pagamento direta aos músicos da orquestra.



Figura 24. Orquestra da AM24J com o maestro Olivier Métra, revista *Perfis Artísticos* de 1/05/1881

Na foto da Orquestra da AM24, Figura 24, conseguimos claramente identificar Augusto Neuparth, o quinto músico, na fila de baixo começando a contagem da direita para a esquerda da foto, que se encontra sentado, em plano de destaque. Na fila logo atrás, oitavo músico começando a contagem da direita para a esquerda da foto, encontramos o maestro Olivier Métra. O posicionamento assumido por estes músicos para a foto, denota uma posição de importância na hierarquia da orquestra, e, no caso de Neuparth, na AM24J.

Nas temporadas dos Concertos Clássicos, Neuparth tomou especial relevo não só como dinamizador conceptual e instrumentista ativo, mas também como mediador comercial. Foi estabelecida uma relação entre a organização destes concertos, por parte da AM24J, e o Armazém de Música e Instrumentos de Augusto Neuparth. Os bilhetes para os concertos eram vendidos no estabelecimento comercial e, nos programas “de sala” dos mesmos a publicidade ao estabelecimento comercial e seus produtos, era explícita. Podemos ver na Fig.25 que o verso da capa contém todos os dados do concerto, mas o verso da contracapa é dedicado exclusivamente a publicitar o Armazém de música e instrumentos de Augusto Neuparth.



Figura 25. Interior do programa da AM24J de 22 de abril de 1881

A capa e contracapa do programa são ocupadas exclusivamente por uma litografia de Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905) em que este representa de uma forma caricatural músicos a tocar e um maestro. Na contracapa, colocado a encimar o pentagrama sobre o qual está escrito A. Neuparth, podemos ver a caricatura de um músico, calvo e com barba, a tocar fagote, tal como está na Fig.26 que representa o pormenor. As semelhanças desta caricatura com os retratos de Neuparth são tão inequívocas que permitem afirmar com toda a certeza que se trata de uma caricatura do músico.



Figura 26. Capa do programa de concerto da Associação de Música 24 Junho, 2ª época



Figura 27. Contra-capa do programa de concerto da Associação de Música 24 Junho, 2ª época

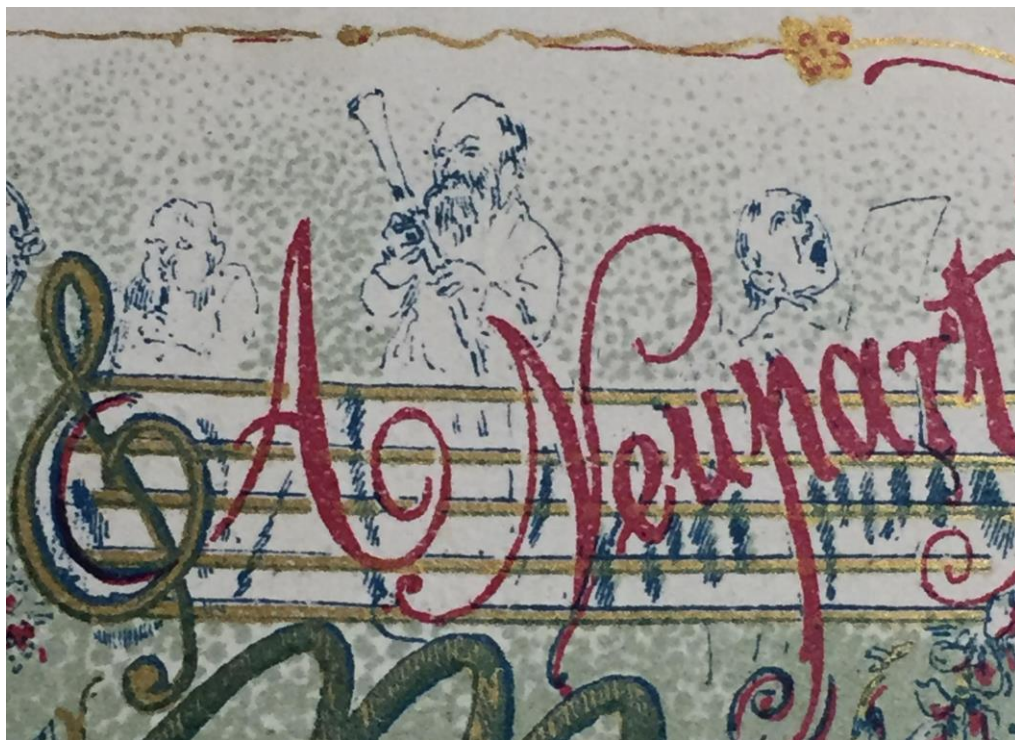


Figura 28. Pormenor da contra-capa do programa de concerto da Associação de Música 24 Junho, 2ª época

A iniciativa começou em 1879 com uma série de concertos orquestrais dirigida por maestros estrangeiros convidados, com todos os instrumentistas notáveis presentes. Disso nos dá conta Benevides (1883) relativamente aos concertos dirigidos pelo maestro espanhol Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894):

Nos mezes de abril e maio de 1879 houve no salão do theatro da Trindade concertos de orchestra de musica clássica dirigidos por D. Francisco Arsénio Barbieri, celebre maestro hespanhol. Os executantes eram, na sua maior parte, músicos da Associação 24 de Junho [...], os mais distintos dos nossos professores [...] taes eram: Antonio Croner, na flauta, Rafael Croner e Carlos Campos, no clarinete; Augusto Neuparth, no fagote e no saxofone; Thomaz del Negro na trompa; Carvalho e Mello, na corneta a piston; Frederico Guimarães, no violino, etc, (Benevides, 1883, p. 373).

Com esta ação de grande empreendedorismo musical começou “nos concertos sinfónicos de Barbieri uma expressiva mudança do gosto musical de algumas fações do público e dos discursos da crítica” (Pinto, 2023 p. 92). Este sucesso levou a que se constituísse uma Secção de Concertos da AM24J, constituída por oitenta e cinco músicos que asseguraram as temporadas posteriores de concertos com os seguintes maestros estrangeiros convidados: Joséphine Aman em 1880; Ludwig Brenner, Julius Langenbach, Arturo Pontecchi, Rafael Kuon, Olivier Metrá em 1881; Édouard Colonne em 1882, Eusébio Dalmau em 1883, Tomás Bretón em 1885, Arturo Pontecchi em 1886, Ernst Rudorff em 1887; e Arthur Steck em 1888.

É no programa do concerto dirigido por Eusébio Dalmau que encontramos Neuparth a interpretar a *Fantasia* de Willent-Bordogni.

Nos anos de 1881 a 1883 verificamos apenas novas apresentações do *Septour* de Beethoven em que Neuparth participa, sendo que as que se realizaram em 1881 tiveram a participação do maestro violinista Edouard Colonne a executar a exigente parte de primeiro violino. Este *Septour*, que teve lugar no concerto no Salão da Trindade em 1882, foi organizado pela Sociedade de Concertos Monasterio-Mireky de Madrid. Apenas as partes do quarteto de cordas foram interpretadas pelos músicos espanhóis desta associação tendo sido as partes de clarinete, trompa e fagote, executadas por Carlos Campos (1827-1888), Tomás Del Negro (1850-1933) e Augusto Neuparth, respetivamente. Foi sem dúvida demonstrada a paridade artística dos músicos nacionais com os solistas estrangeiros.

A última apresentação registada do fagotista virtuoso é noticiada pelo *Amphion* de 16 de abril de 1886, dia do concerto. A escolha de Augusto recaiu na obra para fagote que parece ter sido a sua preferida dado que foi das mais executada por ele, a *Fantasia* de Willent-Bordogni. Nesta apresentação, uma matinée a favor do pianista José António Vieira, cantaram as sopranos Giulia Novelli, (1859-1932) e Adelaide Borghi-Mamo (1829-1901), bem como cantores o barítono Mauricio Devriés [s.d.] e o baixo Eugene Lorain [s.d.], todos estes escriturados no RTSC. O virtuosismo instrumental do fagotista é colocado a par dos intérpretes líricos deste concerto.

Augusto Neuparth nos seus últimos anos de vida, também fez parte da Orquestra da Academia Real dos Professores de Música, dado ter sido professor da classe de palhetas desta instituição desde a sua fundação (Pinto, 2023, II, pp. 77-78).

Quadro 7. Repertório de Fagote executado por Augusto Neuparth

Título	Compositor(es)	Instrumentação
Fantasia	F. N. Santos Pinto	Dois Fagotes
Variações	Eugene Jancourt	Fagote e piano
Fantasia sobre o Carnaval de Veneza	Wenzel Neukirchner	Fagote e piano
Fantasia	Frederic Berr	Fagote e piano
Fantaisie sur Robert le Diable	G. Meyerbeer /Augusto Neuparth	Fagote e Piano
Fantaisie pour Basson “À Madame Adèle”	Augusto Neuparth	Fagote e Piano / Fagote e orquestra
Fantasia sobre motivos da ópera Zampa	F. Herold /Carl Jacobi	Fagote e Piano
Dueto concertante	F. N. Santos Pinto	Fagote, Trompa e Piano
Fantasia	Willent-Bordogni	Fagote e Piano
Fantasia Concertante sobre motivos da ópera Lucia de Lamermoor	G. Donizetti /F. N. Santos Pinto	Fagote e Piano
Fantasia Souvenir de Bellini	Giuseppe Tamplini	Fagote e Piano
Fantasia sobre motivos da Ópera Beatriz de Tenda	G. Verroust /Emílio Lami	Fagote e Piano
Fantasia (Duo) sobre a Martha	F. Flotow /Emílio Lami	Fagote e Piano
Duo concertante sobre a Africana	G. Meyerbeer /Emílio Lami	Fagote e Piano

Quadro 8. Repertório de Clarinete executado por Augusto Neuparth

Título	Compositor(es)	Instrumentação
Soirée sur les montagnes	Carl Baermann	Clarinete e Piano
Dueto	Iwan Mueller	Clarinete, Trompa e Piano

Quadro 9. Repertório de Oboé/Corne-inglês executado por Augusto Neuparth

Título	Compositor(es)	Instrumentação
Fantasia e variações sobre motivos da ópera Il Corsaro	G. Verdi /George Verroust	Oboé e Piano
Duo sobre motivos de Macbeth	G. Verdi /Emílio Lami	Corne-inglês e Piano
Trio sobre o Faust	C. Gounod /Emílio Lami	Oboé, Violoncelo e Piano

Quadro 10. Repertório de Saxofone executado por Augusto Neuparth

Título	Compositor(es)	Instrumentação
Grande Fantasia Concertante sobre motivos da ópera Rigoletto	G. Verdi /Emílio Lami	Saxofone e Piano
Fantasia sobre motivos da ópera Martha	F. Flotow /Augusto Neuparth	Saxofone e Piano
Le Reveil du Lion, Grande Capricho	A. Kontsky / de Emílio Lami	Saxofone, Cornetim e Piano
Fantasia sobre motivos do Baile de Máscaras	G. Verdi /A. Neuparth	Saxofone e Piano
Trio sobre o Stabat Mater	G. Rossini (?)/Emílio Lami	Saxofone, Cornetim e Piano
Rondó de Arsace da Semíramide	G. Rossini (?)/Emílio Lami	Saxofone e Piano
Ária	Emílio Lami	Soprano, Saxofone e Piano
Duo concertante sobre temas de Dinorah	G. Meyerbeer /Emílio Lami	Saxofone e Piano
Le reveil du lion	A. Kontsky / Emílio Lami	Dois Saxofones e Piano

Tomando em conta o contexto exposto neste capítulo e o *corpus* de repertório interpretado como concertista, sumarizado nos Quadros 7 a 10, é possível concluir que Augusto Neuparth:

- Interpretou obras canónicas do repertório virtuosístico coevo para fagote;
- Levou a níveis de grande exigência a sua capacidade de multi-instrumentista;
- Enriqueceu a variedade instrumental em Lisboa com a introdução do saxofone;
- Enquanto multi-instrumentista, criou *praxis* interpretativa nos instrumentos que dominava;
- Inovou o repertório solo dos instrumentos da família das madeiras;
- Atuou como um dos importantes agentes de empreendedorismo e dinamização da atividade concertística na vida musical lisboeta;
- Alcançou reconhecimento inequívoco por parte dos seus pares e do público;
- Ascendeu ao estatuto de um dos mais destacados virtuosos de instrumento de sopro na capital portuguesa;

II.2.2 - Atividade pedagógica no Conservatório Real de Lisboa

Para o presente estudo é de crucial relevância abordar a atividade pedagógica desenvolvida por Augusto Neuparth no Conservatório Real de Lisboa, com especial enfoque no que diz respeito ao ensino do fagote. O contexto que antecedeu a entrada deste músico nesta instituição é determinante para avaliar o percurso e legado deixado pelo músico. São importantes para o estudo desta instituição os contributos de Carlos Alberto Gomes (2002) e de Eugénia Vasques (2012). A abordagem da tradição e sistematização da aprendizagem dos instrumentos de sopro, particularmente dos de palhetas, em Lisboa, é fundamental para a compreensão da singularidade do fenómeno Neuparth e do legado que este nos deixou.

O exercício da atividade de pedagogo, enquanto membro do corpo docente do CRL, ocupou uma boa parte dos últimos vinte e sete anos de vida do músico. Dada a pouca informação relativa ao ensino deste instrumento em Lisboa, facto que também se verifica para os restantes instrumentos de palheta, a documentação do Conservatório de Música existente no Arquivo Histórico do Ministério da Educação é a única fonte primária para reconstituir esta atividade. Esta documentação permite apurar os alunos de instrumento que estiveram sob a orientação de Neuparth, bem como ter a visão possível

do que constituía o material pedagógico utilizado nas aulas. A validade e contemporaneidade do referido material ajuda a traçar o perfil artístico/pedagógico que caracterizava o músico virtuoso. Complementarmente, acrescentando a informação possível sobre o percurso profissional desses alunos, através da consulta da documentação das associações de classe lisboetas, permite-nos ter uma visão do sucesso enquanto professor, bem como, do ensino e percurso académico dos instrumentistas de sopro em meados do séc. XIX.

II.2.2.1 - Aula de Instrumentos de Palheta do Conservatório Real de Lisboa 1835-1862

José Avelino foi o primeiro professor da Aula de Palhetas do CRL, a partir de 1840. Tinha sido professor do Seminário da Igreja Patriarcal de Lisboa que, juntamente com os professores de Rudimentos, José Teodoro Higinio da Silva (1808-1873); de Instrumentos de Latão, Francisco Kuckenbuch (s.d.-1854), de Instrumentos de Arco João Jordani (1777-1860), de Orquestra, frei José Marques (ci.1780-1837); e de canto António José Soares (1783-1865), transitaram para o Conservatório de Música Casa Pia de Lisboa em 1835. Este conservatório tinha como objetivos a formação de músicos, de entre alunos de classe social desfavorecida, como era o caso dos alunos da Casa Pia, assumindo deste modo uma função social importante. Esta escola de música foi o que restou do ambicioso plano de reforma do ensino da música do Seminário da Patriarcal de João Domingos Bomtempo (1775-1842) de 1822. Nesse projeto inicial, Bomtempo incluía um quadro de pessoal com 1 diretor, 18 professores e 5 funcionários¹⁴³. Seguramente por razões económicas, o projeto foi reformulado para ter apenas oito professores, visando a formação quer de alunos que eram órfãos da Casa Pia, quer de alunos externos pensionistas que pagariam o seu ensino. Esta instituição foi criada por decreto Real, com os objetivos e missão já claramente definidos. Este modelo era similar ao modelo dos conservatórios napolitanos e venezianos de finais do séc. XVI e primeira metade do séc. XVII nos quais se complementava a guarida e educação de crianças pobres e órfãs com o ensino da música, tendo uma função social bem vinculada. O ensino era assumidamente gratuito e com a nobre missão social de municiar os alunos que eram oriundos de uma classe social mais desfavorecida, e muitas vezes órfãos, de uma perspetiva de profissão.

143 Cf. Alvarenga (1993).

A instituição teve, no entanto, uma vida breve, pois foi integrada, enquanto Escola de Música, no Conservatório Geral de Arte Dramática, em 15 novembro de 1836, que incluía, para além da Escola de Música, uma segunda Escola de Declamação, uma terceira Escola de Dança, Mímica e Ginástica Especial. Pode argumentar-se que o Conservatório de Música da Casa Pia foi uma continuação da escola de música do Seminário da Patriarcal, enquanto missão e objetivo de formar músicos para o meio eclesiástico como refere o Art.7º do Decreto-Lei¹⁴⁴. No entanto, este novo Conservatório Geral teve a finalidade mais abrangente de formar músicos profissionais, quer para o meio eclesiástico, quer para o meio secular (Gomes, 2002, p. 52). Continua a ter um *Collegio*, com funcionamento de internato¹⁴⁵. Não tendo este Conservatório Geral um funcionamento pleno e isento de contratempos e indefinições, em 1840, o seu diretor João Domingos Bomtempo e o Vice-presidente e Inspetor Geral dos Teatros, Almeida Garrett, aprovaram o projeto de estatutos que veio a ser promulgado por decreto real, criando assim o Conservatório Real de Lisboa. Este novo Conservatório era constituído pela Escola de Música, Escola de Declamação e Escola de Dança. Esta nova instituição, muito para além de englobar a missão social da instituição anterior, tinha os nobres objetivos de fazer prosperar a música e os músicos em Portugal. Pretendia-se assim exaltar os valores nacionais de modo a colocar os artistas portugueses em plano de igualdade com os tantos artistas estrangeiros que engrossavam os quadros dos teatros nacionais¹⁴⁶.

144 Decreto de 5/V/1835- “Desejando eu promover a arte de música, e fazer aproveitar os talentos, que para ela aparecerem, principalmente no grande número de órfãos, que se educam na Casa Pia: Hei por bem decretar que o Seminário da extinta Igreja Patriarcal seja substituído por um Conservatório de Música na referida Casa Pia, debaixo do Regulamento seguinte :Art. 1.º Haverá na Casa Pia desta capital um Conservatório de Música, que terá as aulas seguintes: Primeira de Preparatórios e Rudimentos; Segunda de Instrumentos de Latão; Terceira de Instrumentos de Palheta; Quarta de Instrumentos de Arco; Quinta de Orquestra; Sexta de Canto. (...) Art. 3.º Dentro do referido Conservatório haverá um Colégio de doze até vinte estudantes pobres, sustentados pelo estabelecimento; entrarão nele com preferência os que no Seminário estiverem mais adiantados. Art. 4.º Além destes alunos serão admitidos os órfãos e órfãs da Casa Pia, cujo talento e propensão se reconhecer e bem assim os alunos do Colégio de Augusto. Art. 5º Admitem-se também alunos pensionistas, os quais pagarão doze mil reis por mês. Art. 6º As aulas do Conservatório serão públicas e francas para estudantes externos de um e outro sexo Art. 7º Nas Aulas do Conservatório se ensinará a música própria dos Officios Divinos, e a profana, incluindo o estudo de peças do Theatro Italiano.”

145 Eram admitidos 12 pensionistas, que eram completamente subsidiados pelo estado, e 12 meios-pensionistas a quem o estado subsidiava metade da pensão.

146 Como forma de incentivo à progressão e dedicação dos alunos no estudo, foram instituídos prémios, à semelhança do que se passava em Paris, de valor pecuniário. Deste modo, continuava assim a ser possível o acesso ao ensino artístico daqueles de classe social menos abastada, bem como proporcionar um meio de subsistência aos menos favorecidos através da dedicação a uma arte elevada. Ao mesmo tempo, era posto em prática a missão de formar profissionais de música partindo de alunos com o talento necessário para poder progredir na aprendizagem de tão nobre arte. Os prémios eram atribuídos por mérito escolar e decorriam da classificação em exercícios públicos, sabatinas e exames em final de ano letivo. Estavam organizados da seguinte forma, segundo Regimento de 27 de Março de 1839: “ Artigo 53º - Os premios

O plano inicial de João Domingos Bomtempo de 1822, de inspiração mista no Conservatório de Paris e no modelo dos conservatórios napolitanos e venezianos, previa um quadro de 18 professores que incluiria: 1 professor de piano-forte, 2 de violino, 1 de violeta, 1 de rabecão pequeno, 1 de rabecão grande, 1 de oboé, 1 de clarinete, 1 de flauta, 1 de fagote e 1 de trompa. Ficou claramente afirmado deste modo a necessidade de ter professores especializados para cada instrumento de sopro, muito à semelhança ao que aconteceu na génese do CMDP¹⁴⁷. Este novo modelo de escola de música a que se chama Conservatório fundado em 1795 em Paris, foi herdeiro indireto da Escola Real de Canto, e o qual, tendo tido provavelmente por base o Instituto Nacional de Música, foi sucessor da Escola para a Música da Guarda Nacional¹⁴⁸.

Inicialmente foram ministradas no Conservatório da Casa Pia as aulas de Instrumentos de Latão, de Instrumentos de Palheta, de Instrumentos de Arco e de Orquestra. Em seguimento, no Conservatório Geral de Artes dramáticas encontramos regulado no seu Regimento que a Escola de Música se constituiu com doze aulas¹⁴⁹: Contraponto e Composição; Piano, Harmonia e suas Acessórias; Harpa; Canto para o sexo feminino; Canto para o sexo masculino; Rebeca¹⁵⁰ e Violeta; Rebecão-pequeno¹⁵¹ e Rebecão-grande¹⁵²; Flauta e Flautim; Clarineta¹⁵³ e Corno Basseto; Oboé, Corno-Inglês e Fagote; Trompa, Clarim e Trombone; Rudimentos, Preparatórios e Solfejos

Este regulamento aumentou de seis para doze o número inicial de aulas que foram inicialmente ministradas no Conservatório de Música da Casa Pia. No caso dos instrumentos das madeiras, é feita a separação em aulas de Flauta/Flautim, Clarineta/Corno Basseto e Oboé/Corno-Inglês/Fagote. Com este aumento de professores contemplado em Regimento seria de esperar ver presente no corpo docente do novo Conservatório Geral um professor para Clarineta e Corno Basseto, outro de Oboé e

são de tres modos :1º Admissão a uma pensão inteira no Collegio ; 2º Admissão a meia pensão no Collegio; 3º Promoção a decurião de primeira classe a que corresponde uma pensão diária de quatro centos reis; 4º Promoção a decurião de segunda classe, a que corresponde uma pensão de duzentos e quarenta reis diários; 5º Promoção a decurião de terceira classe, a que corresponde uma pensão diária de cento e vinte reis; 6º A dádiva de um livro - instrumento – ou partitura .Os instrumentos dados em prémios devem ser produtos das fabricas Nacionaes; Artigo 54º Os premios são adjudicados pelo Jury respectivo.;§ Unico. A distribuição dos premios sera feita em Sessão pública do Conservatorio”.

147 *Arrêté Portant Règlement*, 11 Setembro 1878, (*apud* Constante, 1900, p. 261).

148 *CCCLXXXIII. Règlement de l'échole de chant et de déclamation; 5 juin 1822*, (*apud* Constant, 1900, p. 245). Coincidentemente em 1822 também se verificou uma alteração nos regulamentos no CNMDP.

149 *Regimento do Conservatório Geral de Arte Dramática* de 27 de março de 1839.

150 Violino

151 Violoncelo

152 Contrabaixo

153 Clarinete

Corno-Inglês, e outro de Fagote. Mas de facto esse alargamento só aconteceu na teoria, pois na prática o que se verificou é que José Avelino Canongia continua a ser o único docente da “Aula dos Instrumentos de Palheta”. Esta organização do ensino instrumental está de acordo com a *praxis* instrumental profissional lisboeta do séc. XIX, em que encontramos os instrumentistas de sopro muitas vezes referenciados como executantes de vários instrumentos, definindo assim o perfil de multi-instrumentistas¹⁵⁴.

Veio por oposição ao modelo de ensino francês o facto de no CRL existirem professores com acumulação de valências de ensino instrumental, como são os casos de Violino/Violeta, Violoncelo/Contrabaixo; Instrumentos de Latão – que incluía Trompete, Trompa de pistons, Clarim, Saxhorn, Barítono, Trombone e Oficleide; e Instrumentos de Palheta - que incluía Oboé, Corne-inglês, Clarinete, Corno-Basseto e Fagote. Parece ser retrógrada esta organização de disciplinas instrumentais, apesar de ser um reflexo da *praxis* da atividade profissional, e contrariar uma maior especialização com óbvias consequências qualitativas. Estava, portanto, em desacordo com o padrão evolutivo de ensino que o CNMDP fixara quase meio século antes. Após consulta de fontes primárias é possível afirmar que são muito poucos os alunos matriculados nos instrumentos da família do oboé, e inexistentes os alunos de fagote¹⁵⁵.

O primeiro responsável da Aula de Instrumentos de Palheta, José Avelino Canongia, era um dos virtuosos instrumentistas incontestados de Lisboa e adequava-se na perfeição ao perfil de professor requerido pelo CRL. Músico instrumentista e compositor, tinha uma posição preponderante na vida musical lisboeta como elemento das orquestras da corte e dos teatros da capital, tendo sido também mestre de banda militar. Esta multiplicidade de cargos era comum à maioria dos professores de instrumentos de arco e de sopro do CRL, o que permitia, nomeadamente àqueles que eram instrumentistas de orquestras profissionais, uma situação económica mais folgada ¹⁵⁶.

154 Está esse facto bem patente nas relações nominais do MF e da AM24J onde os instrumentistas são listados com todos os instrumentos que tinham a capacidade e autorização de tocar. Esta prática instrumental revela-se de grande benefício económico para os instrumentistas, porque tornava assim possível que estes alargassem a sua intervenção no mercado de trabalho segundo as necessidades do mesmo. Por outro lado, permitia também às associações de classe manter uma certa política restritiva e elitista de modo a manter um controlo mais fácil e eficaz da profissão. Estas relações nominais listavam os músicos inscritos nessas instituições num determinado ano, nomeando os instrumentos que os referidos músicos tocavam. Ajudava deste modo ao controle dos músicos ativos em Lisboa por parte destas corporações.

155 Como se pode verificar pelas consultas dos livros de registo de matrículas A391 e A392 no CNAHME.
156 Podemos dizer que no período em estudo se verifica um salário anual constante de professor do CRL de 16\$665, salário este que era comum aos professores instrumentistas vitalícios, quinquenais (contratados em períodos de cinco anos) e interinos. Como exemplo, podemos citar que um professor instrumentista que fizesse também parte da orquestra do RTSC na temporada de 1866/67, e que desempenhasse uma primeira

Os vários concertos realizados por este clarinetista virtuoso, em França, Inglaterra, Itália e Suíça, reforçaram a sua condição de músico cosmopolita de mérito, tornando-o na personalidade mais indicada para ocupar o lugar de professor da Aula de Instrumentos de Palheta. É, no entanto, curioso transcrever o que Ernesto Vieira relata na biografia do sobre a sua prestação como professor, nunca colocando em causa os méritos de instrumentista virtuoso:

Como professor é que deixou má lembrança; tinha um carácter violento, arrebatado, absolutamente impróprio para o ensino. Por isso deixou poucos discípulos, distinguindo-se entre eles o tal Carvalho seu legatário, que foi durante muitos annos segundo clarinette em S. Carlos. clarinetista (Vieira, 1900, I, p. 202).¹⁵⁷

O Quadro 11 mostra os alunos com inscrição na Aula de Instrumentos de Palheta nos anos letivos de 1838/39 e 1841/41, como constam no Livro de Matrículas do Conservatório Real de Arte dramática¹⁵⁸.

Quadro 11. Alunos com inscrição na aula de Instrumento de Palheta nos anos letivos de 1838/39 a 1841/42

Nomes Idade/Ano letivo	1838/39	1839/40	1840/41	1841/42
Pde. Francisco da Costa Pereira, 30 anos,	2º termo Oboé s/menção classi.			
Joaquim José da Silva, 15 anos	Aprovado 2º termo Clarinete	Aprovado 2º termo Clarinete, premiado pensão 120r	voluntário 2º termo Clarinete, s/menção classi	Ordinário aprovado 2º termo Clarinete, Honras 3º grau, premio 4º grau
Polcarpo Francisco de Lima, idade 14 anos		1º CL Aprovado 1º ?? termo Clarinete	voluntário 2º termo Clarinete, s/menção classi	
Diogo Maria Cypriano Rodrigues, 14 anos		2º termo Clarinete s/menção classi.	2º termo Clarinete s/menção classi.	voluntário aprovado 2º termo Clarinete
Diogo Risi, 16 anos, aluno voluntário			voluntário 2º termo Clarinete, s/menção classi	

parte, adicionaria ao seu rendimento mensal do CRL o valor de 36\$000. Como fator de comparação podemos citar que na referida temporada o cargo de diretor e o cargo de maestro do referido teatro lírico, eram remunerados com a quantia mensal de 80\$000¹⁵⁶. (mapa de vencimento desta temporada do RTSC será apresentada em anexo). No caso particular de Canongia, este ainda auferia uma remuneração extra de 50\$000 anuais por fazer parte do Conselho de Direção da Escola de Música. - “Relação dos Empregados do Conservatório Real de Lisboa e Inspeção Geral dos Teatros e Espectáculos Nacionais com designação dos nomes, empregos, moradas e vencimentos – organizada na conformidade do artigo 13 das Instruções que acompanham o Decreto de 7 de Julho do corrente ano, para o lançamento da Décima do ano económico de 1841-1842” - CNAHME Cx 771 Mç 2848.

157 Não foi possível verificar menção nos registos do CRL relativo a Manuel Inácio de Carvalho, pelo que se pode depreender que este teria sido unicamente aluno de Canongia na Escola do Seminário da Patriarcal.

158 CNHIME Livro A391.

Estabelecido pelo *Regimento* de 27 de março de 1839, o programa de estudos da Escola de Música determinou a estrutura didático-pedagógica em quatro períodos de ensino, designados por termos, organizados da seguinte forma: 1º termo- aulas de rudimentos preparatórios e solfejos em todas as sete claves; 2º termo – estudo de um instrumento musical ou canto¹⁵⁹; 3º termo- harmonia e suas acessórias; e 4º termo – contraponto e composição.

Verificando a distribuição dos alunos por instrumento, constatamos que o único aluno de instrumento, que não o clarinete, é o Padre Francisco da Costa Pereira [s.d.], de 30 anos de idade. Dado a inscrição no 2º termo, a sua idade e condição de membro da Igreja, podemos ser levados a pensar que seria um aluno que já viria da Escola de Música da Patriarcal ou do Conservatório da Casa Pia e que teria tentado continuar o seu percurso de aprendizagem no CRL. Podemos concluir que este foi o único aluno de oboé durante a vigência do professor Canongia. Constatamos também que não existiu qualquer aluno de fagote na Aula de instrumentos de Palheta no período de 1838 a 1846. Quer tenha sido por falta de interesse e desinvestimento, ou por falta de apetência para lecionar instrumentos de palheta dupla, dado que não existe qualquer menção de Canongia alguma vez se ter apresentado em público a executar os referidos instrumentos, o que aconteceu de facto é que o ensino desses instrumentos nos primeiros anos do CRL, e até à reabertura da Aula de Palhetas em 1865, foi inexistente.

Em 5 de junho de 1842 o professor Canongia, em carta ao diretor da Escola de Música, solicitou licença para suspender as suas aulas, dado padecer de graves lesões do aparelho circulatório e digestivo, como atestou declaração médica junta do Dr. Paulo Patrício do Crato¹⁶⁰. O diretor, Domingos Bomtempo, deferiu esta licença determinando também que deverá ser o decurião desta aula a substituir o professor titular¹⁶¹. Num documento datado de 22 de julho de 1842¹⁶², o mesmo diretor deu conhecimento da morte de José Avelino Canongia e, pretendendo dar cumprimento ao Artigo 86 dos Estatutos do Conservatório, chegou mesmo a propor programa para o concurso da vaga de docente da cadeira de Clarinete e Corno Basseto:

159 Aos alunos de canto não lhes era permitido o estudo de outro instrumento que não fosse o piano.

160 CNAHME Cx 771 Mç 2845.

161 Não foi verificado qualquer menção na documentação em arquivo, de qualquer nomeação ou pagamento a decurião que tivesse assumido estas funções.

162 CNAHME Cx 771 Mç 2845.

(...) os oppositores executarão, pelo menos, duas peças de Musica, uma de sua escolha, outra que o Jury lhes apresentar. Os oppositores responderão verbalmente a todas e quaesquer questões musicas que o Jury lhes fizer, concernentes ao regimen d'esta Cadeira.

Bomtempo faleceu a 20 de agosto do mesmo ano. Não tendo sido pacífica a sucessão deste cargo de diretor, foi nomeado Francisco Xavier Migone (1811-1861) para o lugar. A contestação terá provavelmente levado à suspensão/adiamento da intenção da abertura do concurso.

Quadro 12. Alunos com inscrição na Aula de Instrumentos de Palheta nos anos letivos de 1842/43 a 1845/46

Nomes/Ano lectivo	1842/43	1843/44	1844/45	1845/46
Joaquim José da Silva, 15 anos	aprovado 2º termo Clarinete, premio 15\$000	aprovado 2º termo Clarinete, premio 15\$000	Aprovado 2º termo, 1ºano Clarinete, premio distinção honorifica	Obrigado 2º termo, 2ºano Clarinete, PA
Diogo Maria Cypriano Rodrigues, 14 anos	aprovado 2º termo Clarinete,	aprovado 2º termo Clarinete, prêmio 7\$500	2º termo Clarinete, PA	

Como presente no Quadro 12, não obstante o falecimento do professor titular da Aula de Instrumentos de Palheta em agosto de 1842, verificamos registos de alunos de clarinete nos anos letivos sucessivos até ao ano letivo de 1845/46. Os alunos que constam nos anos letivos de 1842 a 1846 são apenas dois: Joaquim José da Silva[s.d.], com 18 anos, e Diogo Maria C. Rodrigues [s.d.], com 16 anos em 1842. Não foi possível apurar nomeação do professor que assegurou a continuação do ensino de clarinete. No entanto, quem o fez, fê-lo com algum sucesso, pois é possível verificar que durante esses anos letivos os alunos tiveram atribuídos quatro prémios. Foi encontrado numa “Relação dos Aluno que frequentam a Aula de Flauta e Flautim no Anno Lectivo de 1844 a 1845 e seu aproveitamento”¹⁶³, na entrada de 14 de agosto de 1845 assinada por José Gazul Júnior, o seguinte registo:” Silva, Clarinete, Este alumno tem dado boas lições mas tem muitas faltas. Aula de Flauta, 12 de Agosto de 1845”¹⁶⁴. Também num relatório datado de 26 de

163 CNAHME Cx 772 Mç 2866.

164 O último aluno matriculado, Joaquim José da Silva, que se refere ao ano letivo 1845/46, não teve conclusão com bom aproveitamento, tendo a anotação de que perde o ano pela segunda vez. Este aluno encontra-se presente a estudar clarinete desde o ano letivo de 1838/39, sendo possível verificar a existência da sua matrícula em todos os anos seguintes. Será baseado nesta falta de aproveitamento que José Gazul J. classifica este músico como “sofrível Tocador”.

dezembro de 1848 enviado ao diretor do RCL, em resposta a uma ordem deste que solicitou aos diferentes professores a informação da situação pedagógica da aula de sua responsabilidade, José Gazul Júnior, para além de louvar os progressos dos alunos de flauta, reclama para o si o facto de se ter oferecido, *pro bono*, para assegurar o ensino de dois dos alunos mais avançados de clarinete. Este declara amargamente não ter tido por parte do vice-presidente do CRL, Almeida Garrett em exercício nos anos letivos em questão, qualquer tipo de reconhecimento¹⁶⁵.

Dado o nível etário dos alunos de José Gazul Júnior ser mais avançado que dos anteriores alunos de Canongia, poderá ser este um indicador de que estes alunos já seriam instrumentistas profissionais, talvez de uma banda militar, e que procuravam no ensino do Conservatório um aperfeiçoamento das suas capacidades musicais, e não as bases instrumentais. Poderia assim Gazul focar-se em aspetos interpretativos. Devido à não efetivação de Gazul como professor na referida aula, conclui-se que, apesar de assegurar as aulas de clarinete, não foi considerado como tendo o perfil necessário para se afirmar como professor da Aula dos Instrumentos de Palheta do CRL, ou que não terá tido interesse em continuar a lecionar a mesma.

O facto de o ensino de instrumentos de palheta no CRL ter sido inexistente entre 1846 e 1865 é algo incompreensível. Eram estes instrumentos fundamentais na atividade musical lisboeta. Terá ficado o ensino do oboé, clarinete e fagote no âmbito das bandas militares, ou então em ensino de aulas de âmbito privado. Este período coincide também com uma segunda fase na existência do RCL, segundo Vasques (2012, p.70)¹⁶⁶, os anos 1842 a 1848, foram marcados pela demissão de Almeida Garrett, pela abolição das pensões de sustento dos alunos, pelos cortes orçamentais e pelo desinvestimento público no ensino artístico. Outras razões de ordem política e social contribuíram seguramente para este impasse de quase limiar da sobrevivência da instituição de ensino artístico, a

165 Relatório de José Gazul Júnior de 26/12/1848 "(...) e se é admirável o aproveitamento dos estudantes de Flauta, chegará a parecer incrível os pasmosos progressos que fizeram dous discípulos da 1ª classe de Clarinete, de que me encarreguei voluntariamente, attendendo á solicitação de Vexa, quando faleceu o Meretissimo Professor deste ultimo instrumento José A. Canongia e dos quaes um principalmente exercita a difficil Arte de Musica, como sofrível Tocador, não obstante não ter continuado a frequências da minha Aula. Com este encargo a que de maneira alguma me poderiam violentar, persuadi-me a fazer um serviço á Patria, por lhe dar filhos proveitosos; ao Conservatorio, por lhe preencher provisoriamente uma vacatura, a que de prompto se não podia prover; e áquelles dous alumnos, por lhe proporcionar as habilitações necessárias para adquirirem meios de honesta subsistência; e todavia nem sequer um simples cumprimento se dignou fazer-me o Vice Presidente d'esse tempo! – O homem não deve ufanar-se dos serviços que presta; mas se tem sentimentos, hade ressentir-se quando lhos desconhecem." CNAHME Cx 772 Mç 2871.

ser: a Guerra Civil de 1846/47 com a obrigação de alistamento de funcionários do CRL; as epidemias de *cholera morbus* que obrigaram a ocupação das instalações como hospital, as cheias do Tejo de 1855; a febre amarela de 1856 que causou inúmeras mortes na população; e as mortes na casa Real onde a de D. Fernando (1816-1855) o “Rei Artista”, grande patrono das artes, teve particular reflexo no desinvestimento nas artes. (Cf. Vasques, 2012).

II.2.2.2 - Início de atividade de Augusto Neuparth no Conservatório Real de Lisboa

Augusto Neuparth iniciou a sua carreira no CRL em 1862 como docente da aula de Rudimentos de Música, na qualidade de professor substituto, por Portaria de 27 de dezembro de 1862¹⁶⁷. Esta informação é possível apurar no resumo da sua situação contractual no CRL na comunicação, por parte do diretor da Escola de Artes Dramáticas, Duarte Cardozo d’Azevedo e Sá (1823-1876), por impedimento do diretor do CRL, do resultado concurso para professor da Aula de Instrumentos de Palheta em 1869¹⁶⁸. Esta nomeação, enquanto professor de Rudimentos, coincidiu com um ano letivo em que o CRL teve matriculados quinhentos e vinte alunos, segundo Vasques (2012, p.85), daí ser compreensível que fosse necessário ter corpo docente em número suficiente para assegurar o ensino, ainda mais numa disciplina que era de frequência obrigatória para todos os alunos.

Na referida comunicação de Duarte Cardozo d’Azevedo e Sá, é descrito que o candidato aprovado manteve o cargo e categoria de professor de Rudimentos até ao ano letivo 1865/66, ano em que se torna professor interino da cadeira da Aula de Instrumentos de Palheta, nomeado pela Portaria de 11 de julho de 1865. Esta nomeação durou até 1869¹⁶⁹. Esta portaria refere-se à abertura da Aula de Instrumentos de Palheta que se encontrava sem professor titular desde a morte de José Avelino Canongia em 1842.

167 Foi possível verificar, na documentação consultada no CNAHME a assinatura de Augusto Neuparth, como membro do júri, em várias atas de exame de diferentes Aulas a partir de 1862.

168 CNAHME Cx 772 Mç 2866.

169 CNAHME Cx 777 Mç 2953. Foi possível verificar na folha de vencimentos do mês de maio de 1869 do Conservatório Real de Lisboa e Inspeção Geral dos Theatros, que o lista como “Professor Substituto Abonado como professor Interino”, referindo a Portaria de 11 de julho de 1865, com o vencimento mensal 16\$665, ao que corresponde o vencimento anual de 200\$000.

Não foram encontrados documentos que indiquem qualquer razão para esta aula se ter mantido de 1846 a 1865 sem docente, mas quando se dá a reabertura, a mesma é feita, não através de concurso para professor como estava em estatutos do CRL, mas sim pela nomeação de um professor interino. Augusto Neuparth, músico cosmopolita, concertista de destaque na vida musical lisboeta, multi-instrumentista; titular dos lugares de músico da Real Câmara e Orquestra do S. Carlos, comerciante e editor de música, fortemente ligado às associações corporativas de classe, e já professor interino de Rudimentos do CRL; foi a escolha óbvia para este lugar¹⁷⁰. Pela inexistência documental de qualquer polémica gerada por esta nomeação, parece ter a mesma sido considerada consensual. Tinha, sem dúvida, as condições necessárias para se prefigurar como a primeira escolha para um lugar desta natureza.

II.2.2.3 - Concurso para o lugar de Professor da Aula de Instrumentos de Palhetas do Conservatório Real de Lisboa

A escolha do professor vitalício da Aula de Instrumentos de Palheta realizou-se em 20 de maio de 1869 através de provas prestadas em concurso público. A ata, da qual a transcrição na íntegra se encontra no volume de Anexos, descreve todo o procedimento do concurso. É curioso verificar que Ernesto Victor Wagner pede escusa do júri, que foi concedida, seguramente por ter relações familiares com o candidato, dado que era cunhado deste.

Consultado o candidato se na conformidade do programma desejava que a execução das peças de sua escolha fosse feita em dois dias, respondeu que estava prompto a terminar esta prova hoje mesmo. Perguntado sobre o instrumento que preferia para a execução de uma das peças de Musica á primeira vista designada pelo jury, respondeu preferir o Fagote....Em seguida teve logar a leitura do Requerimento e mais documentos do Candidato e as escolhas das peças de Musica para a execução á primeira vista decidindo o jury que fosse no oboé a designada, digo, uma das designadas pelo jury. Passou o jury á Sala dos Actos onde o Candidato executou todas as provas exigidas no programma, depois das quaes se reunio novamente o jury em sessão secreta e procedendo á votação sobre o mérito do Candidato Relativamente a casa uma das provas do exame obteve a seguinte qualificação: 1ª=Prova=Muito Bom por unanimidade na execução das peças de Música apresentadas pelo Candidato nos Instrumentos= Clarinete, Oboé, Corn'Inglez, Saxophone e Fagote. – 2ª prova= Muito Bom por unanimidade na execução das peças de Musica apresentadas

170 Não é de estranhar que Neuparth tenha tido interesse em se tornar docente do CRL. Apesar deste nunca ter frequentado essa instituição, é indício dessa ambição a preocupação que o músico expressa no seu diário de viagem de 1852 relativamente a: “Tomar apontamentos sobre tudo que possa colher de Conservatórios em quanto methodo d’ensino, tempo dos cursos, prêmios, regulamentos”. Também de nota o apontamento que tem, em jeito de lista de encomendas, para obter as seguintes obras pedagógicas: Curso de Contraponto de e fuga de Cherubini 2ª edição Schlesinger, Curso de contraponto Fétis 2ª edição, Contraponto Marpurg. Apesar de nunca ter estudado no CRL, estudou composição em Leipzig, em final de 1852, com Moritz Hauptmann (1792-1868), o que lhe conferiu peso de habilitações académicas enquanto pedagogo.

pelo jury nos instrumentos Oboé e Fagote. = 3ª prova = Muito Bom por unanimidade na exposição e perguntas theoricas. Procedendo se em seguida á votação sobre o Merito absoluto para a Regencia da Cadeira obteve o Candidato a classificação de Muito Bom por unanimidade¹⁷¹.

Também sobre este concurso Ernesto Vieira, que parece ter assistido ao exame, fez o seguinte relato num tom envolvente de claro apreço pelo candidato que prestou as provas:

Esta nomeação foi interina, tornando-se effectiva em 1870, depois de realizado um concurso em que Neuparth mostrou da maneira mais brilhante e completa todo o seu imenso valor de executante. N'esse memorável concurso, realizado a 20 de Maio de 1869, apresentou o extraordinário músico, seguidamente e quasi sem intervalos, um concerto de clarinete, outro de oboé, um trecho de corne-inglez, a fantasia original de sua composição para fagote e outra igualmente composta por elle para saxofone. Tudo musica da maior dificuldade, executada com vigoroso e bellissimo som em todos os instrumentos, estylo magistral e perfeição inexcedível. Foi um facto único, deixando vivamente impressionada toda a gente que a elle assistiu. Nunca outro artista, antes ou depois, deu tão admiráveis provas de um estudo igualmente sério e profundo em todos aqueles instrumentos, mostrando-se tão hábil concertista no clarinete como no fagote, cantando com tão justa e apropriada expressão no oboé como no saxofone. Não há sombra de exageração n'estas palavras; exprimem ellas simplesmente a memoria de uma impressão recebida e inolvidada (Vieira, 1900, II, p. 125-126).

Podemos constatar que a relação de Vieira com Neuparth não se limitou à admiração artística. A atestar a proximidade entre estes dois músicos, verificamos também que Ernesto Vieira é listado como aluno de oboé de Neuparth, tendo concluído no ano letivos de 1869/70, o 1º e 2º ano, e no ano letivo 1870/71 o 3º ano no mesmo instrumento¹⁷².

Pelo que é relatado na ata, não parece também existir alguma tentativa por parte do júri de facilitar a tarefa a Neuparth, tendo este cumprido todos os requisitos a que obrigava o regulamento do concurso. A partir da leitura da ata do concurso, podemos comprovar a análise de diversos aspetos que demonstram que o mesmo foi encarado com rigor e que a prestação do candidato foi feita de modo que este pudesse mostrar todo o seu potencial de instrumentista. Apesar de o candidato estar a ser julgado pelos seus pares, pois embora não fosse professor vitalício, já lecionava na escola desde 1862, não optou

171 Ata da Sessão do Jury do Concurso da Cadeira da aula de instrumentos de palheta do Conservatorio Real de Lisboa 20 de maio 1869 (transcrição no Anexo I).

172 Registada a matrícula e frequência no 4º ano de oboé do ano letivo de 1871/72 no qual temos a indicação “perdeu ano por castigo” por ter transgredido o artigo 45º do Regimento de 27/03/1839, Artigo 45º- “Os alunos do Conservatório não podem exercer em público a arte, a que se dedicam sem a permissão do Inspector Geral. Este artigo, em conjunto com o Título XVI Dos alumnos do Conservatório que se escripturem nos Theatros,” - Artigo 56º, procurava manter um controle, pelas mãos da IGT, no sentido de assegurar que a os alunos que pretendessem apresentar-se em publico teriam condições de efectuar uma prestação artística que não collocasse em causa a qualidade do ensino do Conservatório. - CNAHME, Livros de Registos de Matrícula A730, A731, A732.

este por soluções facilitadoras que poderiam tornar o concurso menos difícil. Poderia ter optado pela possibilidade da divisão da prestação das provas em partes, aliviando o exigente esforço de executar peças difíceis em instrumentos diferentes, assumiu o risco de ter de lidar com o cansaço. Numa prova tão imprevisível e delicada como a execução de “leitura à primeira vista”, é importante verificar que o candidato opta por escolher o fagote para a realização da mesma. É um seguro indicador de um “à vontade” na execução do referido instrumento, preferido para a realização desta parte do exame. No entanto, o júri não deixou de exercer a sua autonomia de escolha, complementando a prova com uma outra de “leitura à primeira vista” no oboé.

É importante o facto de, como atesta o edital e ata do concurso, ser obrigatória a apresentação de uma peça em corne-inglês e outra em saxofone. Sendo instrumentos da mesma família, é quase regra que o instrumentista de oboé esteja apto a tocar corne-inglês. No entanto, relativamente ao saxofone, parece existir aqui uma tentativa de afirmação e legitimação da aptidão enquanto instrumentista e futuro professor de saxofone de Neuparth, junto dos seus pares¹⁷³. Faz sentido que se quisesse tornar o ensino da Aula dos Instrumentos de Palheta, o mais completo e atualizado possível. Com efeito, no Regulamento de 6 de dezembro de 1888 resultante da reforma do Conservatório Real de Lisboa executada pelo governo, e autorizada por Carta de Lei de 25 de agosto de 1887, o Artigo 2º discrimina como disciplinas a ensinar: Clarinete; Oboé e Corne-inglês; Fagote; Saxofone. Estes instrumentos teriam um Curso Geral de cinco anos e um Curso Complementar de dois anos. Este Regulamento viria a ser alterado pelo Regulamento Geral do Conservatório Real de Lisboa aprovado por decreto de 20 de março de 1890, em que o Artigo 9º, que regulamenta a classificação das aulas dos diferentes cursos, atribuindo à Aula de Instrumentos de Palheta, ministrada por um único professor, os seguintes instrumentos: Clarinete, Oboé, Corne-inglês, Fagote e Saxofone. Neste regulamento também foi apresentado o plano curricular com o Curso Geral e o Curso Complementar. No caso dos Instrumentos de Palheta foram fixados cinco anos para o Curso Geral e três anos para o Curso Complementar.

Apesar do resultado inequívoco do concurso, o diretor da Escola de Artes Dramáticas não se inibe de expressar a sua opinião pessoal sobre o músico, escrevendo:

173 Não foi encontrada qualquer documentação, anterior a 1869, que mencionasse registo a alunos de saxofone ou de corne-inglês sendo possível, no caso deste último, que o ensino deste instrumento fosse ministrado no âmbito da aprendizagem do oboé.

É minha opinião particular que o opositor Augusto Neuparth é artista muito distinto, professor habil e zeloso e de comportamento moral e civil o mais exemplar. E que dificilmente se poderá encontrar em Portugal quem possa iguala-lo em saber e competência para Reger a importante Cadeira a que se propõe¹⁷⁴.

II.2.2.4 - Outras funções desempenhadas por Augusto Neuparth no CRL

Tal como mencionado na carta enviada por pelo Diretor da Escola das Artes Dramáticas, datada de 22 de maio de 1869, Neuparth desempenhou as funções de Secretário do CRL. Esta situação foi aferida através da assinatura de conferência de Augusto Neuparth, enquanto secretário, nos Livros de Registo de Exames¹⁷⁵, no Livros de Índice de Matrículas Livro 1¹⁷⁶, a partir do ano letivo 1867/68, e no Livro de Índice de Matrículas Livro 2¹⁷⁷, até ao ano letivo 1885/86. Nesta aferição constatou-se que o professor acumulou os cargos de docência da Aula de Instrumentos de Palheta com o cargo de Secretário da Escola de Música nestes anos.

Pelo que nos é transmitido por Ernesto Vieira, na entrada biográfica sobre Neuparth, o estado da secretaria da escola de música era caótico, situação que terá mudado com o desempenho deste no cargo de Secretário da mesma. De facto, constatou-se, a partir do ano letivo 1868/69, o aparecimento de dois novos livros de registos: Livros de Registo

174 “Ilustmº e Exmº Sr.Tenho a honra de passar ás Mãos de V. Exª o processo do Concurso para a Regencia da Cadeira de instrumentos de palheta, Aberto por edital do Ministério do Reino em 3 de Abril do Ano Corrente, e posto em efeito, n’este Conservatorio Real, no dia 20 do Mez corrente, sendo único opositor Augusto Neuparth professor interino da mesma Cadeira.Pelo Referido processo conhecerá V.Exª que tendo sido observadas todas as prescripções do programma e das ordens e regulamentos que a elle se referem, foi o júri unânime em qualificar o candidato com muito bom, tanto na apreciação de cada uma das provas ,como relativamente ao mérito absoluto para a Regência da cadeira. Cumpre-me informar V. Exª de que o Candidato foi, por Portaria de 27 de Dezembro de 1862, nomeado professor substituto da aula de Rudimentos de Musica, lugar que exerceu até que, por Portaria de 11 de Julho de 1865, foi nomeado professor interino para a cadeira de Instrumentos de Palheta, a qual está actualmente regendo. Julgo do meu dever levar também ao conhecimento de V. Exª os serviços especiaes prestados pelo candidato 1º na organização do ensino de Rudimentos de Musica vocalização para os alunos da escola de arte dramática 2º no desempenho do logar de Secretário da mesma escola, que servio gratuitamente durante cerca de dois anos 3º na organização dos cursos para os diversos instrumentos de palheta que lhe compete ensinar 4º no desempenho gratuito do logar de Secretário da escola de Musica, que exerceu por mais de um ano, sendo substituído em vista da portaria de 17 de Março ultimo, que exclue do conselho os professores que não tenham nomeações de vitalícios ou quinquenaes 5º finalmente - na qualidade de jurado e examinador dos Musicos Militares examinados n’este Conservatório nos anos de 1864 e 1866. É minha opinião particular que o opositor Augusto Neuparth é artista muito distinto, professor habil e zeloso e de comportamento moral e civil o mais exemplar. E que dificilmente se poderá encontrar em Portugal quem possa iguala-lo em saber e competência para Reger a importante Cadeira a que se propõe.Ds Gd a V. Exa Conservatorio Real de Lisboa em 22 de Maio de 1869. No impedimento do Director do Conservatorio. O Director da escola das Artes dramáticas Duarte Cardozo d’Azevedo e Sá”, CNAHME Cx 772 Mç 2866.

175 CNAHME Livros A917 a A934.

176 CNAHME Livro A401.

177 CNAHME Livros A402.

de Exames que se iniciam-se no ano 1868¹⁷⁸, e dos Livros de Registo de Frequência¹⁷⁹ que se iniciam no ano letivo de 1870/71 e continuam por todo o período deste estudo. Estes livros são bastante importantes dado estarem mencionados neles de forma separada e individualizada, informações que até aí estavam lançadas de forma menos organizada num só livro, o Índice de Registo de Matrículas. Pode dizer-se que o lançamento dos dados era feito de uma forma pouco sistematizada.

É possível identificar a assinatura de Neuparth em vários livros dos mais variados registos, quer de aspetos pedagógicos quer de aspetos mais organizacionais que pertenceriam ao expediente da secretária da escola de música.

Em 12 de março de 1873 faz também parte da comissão de professores, na qualidade de relator, nomeada pelo Conselho da Escola de Música sob a direção de Duarte Cardozo de Azevedo e Sá, com finalidade de dar um parecer relativamente aos métodos de solfejo que se deveriam adoptar na aula de Rudimentos de Música¹⁸⁰. Esta comissão era formada, para além do relator Neuparth, pelos professores Ernesto Victor Wagner, na qualidade de presidente, e Francisco de Freitas Gazul, na qualidade de secretário. Foram emitidos pareceres sobre solfejos apresentados no sentido de os complementar com alguns exercícios que lhes pareceram estar em falta, e na alteração de alguns exercícios de modo a uma melhor adequação ao ensino do solfejo¹⁸¹.

II.2.2.5 - Aula de Instrumentos de Palheta do Conservatório Real de Lisboa de 1865 a 1887

A reabertura da Aula de instrumentos de Palheta aconteceu então no ano letivo de 1865/66. Esta reabertura parece ter sido coroada de sucesso dado verificarmos nesse

178 CNAHME Livros A917 a A940.

179 CNAHME Livros A729 a A910.

180 CNAHME Cx 772 Mç 2889.

181 A primeira recomendação vai de sentido de complementar os métodos de 1º ano com lições em compassos compostos bem como lições utilizando quiálteras de 3 e de 6. Parece deste modo que os métodos apresentados seriam algo simples. A segunda recomendação é feita sobre o método de 2º ano e recomenda a introdução de leituras em claves variadas. A terceira recomendação é feita sobre o método de 3º ano e visa a substituição da lição 14, que se encontra na 1ª parte, por outra que é apresentada pelos professores; na 2ª parte do método propõe o modo de colocação de claves de maneira que o mesmo material possa ser lido em claves diferentes; na 3ª parte propõe a redução dos exercícios sobre aquilo a que chama “compassos menos usados”. Finalmente propõe a alteração de alguns acompanhamentos de piano das lições de solfejo entoado. Fundamenta sempre as suas propostas com a finalidade de tornar mais atual e eficaz o ensino do solfejo. É de lamentar, no entanto que o documento não contenha a denominação ou descrição dos métodos de solfejo analisados, pois assim permitiria uma mais correta análise dos métodos de ensino de solfejo praticados no Conservatório.

mesmo ano a existência de sete alunos na classe. Aparecem matriculados nos seguintes instrumentos: cinco em clarinete, um em fagote e outro aluno cuja matrícula não discrimina o instrumento. Como termo de comparação, podemos mencionar que na aula de Rabeca existiam catorze alunos inscritos, quatro dos quais sem qualquer indicação de aproveitamento; na aula de violoncelo cinco alunos inscritos, dois dos quais sem indicação de aproveitamento; na aula de flauta quatro alunos, dois dos quais sem indicação de aproveitamento; e na aula de trompa¹⁸² quatro alunos dos quais um sem qualquer indicação de aproveitamento. De notar também que três dos sete alunos da Aula de Palhetas foram premiados¹⁸³. A Aula de Instrumentos de Palheta foi a segunda aula mais numerosa e a primeira com melhor aproveitamento do ano letivo de 1865/66 (Quadro 13).

Quadro 13. Número de alunos matriculados e respetivo aproveitamento escolar nas aulas de instrumento de orquestra no ano letivo 1865/66

Aula	Inscritos	Com aproveitamento	Sem aproveitamento	Sem Indicação
Rabeca	15	7	3	5
Violoncelo	5	3		2
Flauta	4	2		2
Palhetas	7	6		1
Trompa	4	3		1

No ano letivo de 1866/67 estiveram matriculados na Aula de Instrumentos de Palheta oito alunos, em 1867/68 seis alunos, e no de 1868/69 de novo oito alunos. Podemos verificar que o perfil de alunos desta aula parece manter sempre o objetivo profissionalizante dos alunos dado verificarmos que não existe ninguém do sexo feminino matriculado. A presença de instrumentistas de sopro do sexo feminino é verificada mais tardiamente no séc. XX. De uma análise sumária dos livros de matrículas, verifica-se que a maior presença de alunas instrumentistas na escola de música se encontrava na aula de piano e, mais tarde, na década de 1880, nos instrumentos de corda.

182 Assim designada neste ano letivo e não Instrumentos de Latão como anteriormente.

183 Francisco Xavier Roth e Carlos Augusto Talassi “Aprovado Plenamente com 1º accessit”, e João Evangelista Neumayer “Aprovado Plenamente com 2º accessit”, CNAHME Livro A401.

Quadro 14. Alunos da Aula de Instrumento de Palheta do CRL, com ano de matrícula, aproveitamento e prêmios, anos de 1865/66 a 1870/71

Nomes/ano letivo	1865-66	1866-67	1867-68	1868-69	1869-70	1870-71
Eduardo Catrispano Alegro Neves	Sem menção <i>classi. /Inst</i>			1ºOB PA		
Francisco Xavier Roth	1ºFG <i>Appro/Plen c/1º acessit</i>	2ºFG PA				
Raimundo M. Tavares da Silva	1ºCL <i>Approvado</i>	2ºCL PA				
Guilherme Augusto Machdo da Cunha e Silva	Sem menção <i>classi. /Inst</i>					
Carlos Augusto Talassi	1ºCL <i>Appro/Plen c/1º acessit</i>	2ºCL <i>Appro/Plen</i> 3ºCL <i>Appro/Plen c/1º acessit</i>	4ºCL <i>Appro/Plen c/2º grau de distinção</i>	5ºCL <i>Appro</i>		
Jerónimo Lima da Silva	1ºCL <i>Appro</i>	2ºCL <i>Appro/Plen</i>	3ºCL <i>Appro/Plen c/1º acessit</i>	4ºCL <i>Appro</i>	5ºCL 14Val.	6ºCL 13Val.
João Evangelista Neumayer	1ºCL <i>Appro/Plen c/2º acessit</i>	2ºCL <i>Appro/Plen</i>	3ºCL PA	3ºCL PA		
Carlos Frederico Godfroy Wintermatel		1ºCL <i>Appro</i>	2ºCL PA	2ºCL PA		
João filipe da Silva Gama		1ºCL <i>Appro</i> 2ºCL <i>Appro/Plen c/2º acessit</i>	3º PA			
Agostinho Rodolpho Sedrim		1ºOB PA	1ºOB PA(R) <i>Appro/Plen</i>	2ºOB PA	2ºOB PA(R) (Ouv) PA	
Júlio Shiappapietra				1ºCL <i>Appro/Plen</i>	2ºCL12val. 3º 14Val.	4ºCL 12Val.
Júlio Antônio Avelino Soares				1ºCL <i>Appro/Plen</i>		2ºCL PA
Antônio Maria dos Reis				1ºFG <i>Appro/Plen</i> 2ºFG <i>Appro/Plen</i>	3ºFG 14val	4ºFG 13Val.
Francisco Luiz das Dores					1ºCL PA	1ºCLPA (R)11 val. CL V 11 val.
Ernesto Augusto Ferreira Vieira					1ºOB11Val 2ºOB.13 Val.	3ºOB 13Val.

Quadro 15. Alunos da Aula de Instrumento de Palheta do CRL, com ano de matrícula, aproveitamento e prêmios, anos letivos de 1871/72 a 1876/77

Nomes/Ano letivo	1871/72	1872/73	1873/74	1874/75	1875/76	1876/77
José Inocêncio Pereira	1º CL (V) 15val.		2º CL 15vai. c/ 4º prêmio 6\$750	3º CL 16 vai.	4ºCL 15vai. c/ 4º prêmio	5º CL 18val.
Antônio Cypriano da Silva			1º CL 10val.	2º CL 14val.	3º CL 13val.	4ºCL 15val.
José Casimiro Duarte			1ºCL 12val. 2ºCL (V)13val.	3º CLPA		
Antônio Raymundo Gazul			Xxxxx(R) PA	1º OB 13val	2ºOB PA 3º08 (V) PA	
João José Dantas				1ºCL NC		
José Cândido Rodrigues D'Anunciação						1º CL (V) 12val.
Julio Schiappapietra	5º CL 13val.	6ºCL 15val. c/ 2º premio 13\$500				
Antonio Maria dos Reis	5º FG 14val.	6º FG 15val.				
Francisco Luiz das Dores	3º CL 12val.	4ºCL PA	4º CL PA			
Antonio Pedro d'Oliveira Machado		1ºCL PA				
Ernesto Augusto Ferreira Vieira	4ºOB PA/castigo					

Quadro 16. Alunos da Aula de Instrumento de Palheta do CRL, com ano de matrícula, aproveitamento e prémios, anos letivos de 1877/78 a 1883/84

Nomes/Ano letivo	1877/78	1878/79	1879/80	1880/81	1881/82	1882/83	1883/84
José Inocêncio Pereira	6º CL 20 Val C/1º prémio 35\$00C						1ºOB <i>Approv c/distin</i>
António Cypriano da Silva (19 anos)	5º CL 15 val c/prémio 10\$00C	6ºCL 17val Prémio???	1º FG <i>Approv c/distin</i>	2º FG <i>Approv</i>	3º FG NC	3º FG NC <i>Approv</i>	4ºFG PA
António José Pinto (15anos)		1º CL PA					
Domingos António Caldeira (28 anos)			1ºOB <i>Approv</i>	2ºOB NF			
Alfredo Queiroz (29 anos)			1ºOB <i>Approv</i>	1ºOB(R) <i>Approv</i> 2ºOB (V) <i>Approv</i>	3ºOBPA		
José Cândido Rodrigues D'Anunciação	2º CL 10 val	3ºCL PA					
Michel Ângelo Larmbertini (17 anos)			1ºFG NC				
Augusto Jeronimo de Moraes Palrneiro (18 anos)						1ºOB PA	
Olympio Antonio Figueiras						1º 08 PA	
David José Lacueva (22 anos)							1ºOB PA
Jose Carlos Sysmaria (18 anos)							1º OB PA

Quadro 17. Alunos da Aula de Instrumento de Palheta do CRL, com ano de matrícula, aproveitamento e prémios, anos letivos de 1884/85 a 1886/87)

Nomes /Ano letivo	1884/85	1885/86	1886/1887
José Inocêncio Pereira	2ºOB (V) 3ºOB c/distin Approv	4ºOB AP Louvor	5ºOB AP/L 6ºOB (V) AP/L
Evaristo Machado da Conceição	1ºCL AP		
João Rosa Balão		1ºOB AP	

Abreviaturas usadas no quadro: CL=Clarinete, OB=Oboé, FG=Fagote, PA= perdeu o ano, (R)= repetente, (O)= ouvinte, (V)= voluntário, NC= não compareceu a exame, NF=não frequentou a aula, s/i=sem qualquer outra indicação, Val= valores, *Approv* = aprovado, *Approv/Plen*= aprovado plenamente, *Approv c/distin*= aprovado com distinção, *AP/L*=aprovado com louvor

Para o presente estudo tornou-se importante uma recolha sumária de informação possível sobre o percurso profissional destes alunos através da consulta da documentação das associações de classe lisboetas. Foi imprescindível a consulta, no Arquivo Histórico do MF nas atuais instalações na Igreja dos Mártires, da base de dados elaborada por Joseph Scherpereel (1926), resultante do tratamento da documentação da ISC, do MF e da AM24J. Esta a informação dá-nos a conhecer os alunos que conseguiram dar seguimento à sua formação, afirmando-se como instrumentistas profissionais. É possível deste modo ter uma visão do ensino de Augusto Neuparth, bem como do modo como era realizado o percurso académico dos instrumentistas de sopro na segunda metade do séc.

XIX. A informação mais completa possível, obtida sobre cada aluno, encontra-se em documento apêndice.

Durante o período em que Augusto Neuparth esteve responsável pela Aula de Instrumentos de Palheta, verificamos que no total dos anos esta aula teve vinte e sete matrículas.

Do total dos alunos matriculados, dez não têm continuação do estudo para além do 1ºano, sendo que dois concluíram o ano com sucesso e os restantes não têm aproveitamento, tendo perdido o ano ou não tendo comparecido a exame. Verificamos que os casos de insucesso, cinco, acontecem na sua grande maioria a partir do ano de 1878 e verificam-se maiormente no Oboé. Nestes dez alunos apenas Eduardo Capistrano Alegro das Neves (1848-sd) veio a tornar-se profissional como violinista do RTSC.

No caso dos quatro alunos com frequência apenas do 2º ano (dois em Clarinete, um em Oboé e um em Fagote) verificamos que nenhum concluiu com sucesso o ano. O período das primeiras matrículas destes alunos está entre 1865 e 1868. É curioso verificar que estes alunos vêm todos a tornarem-se profissionais: Francisco Xavier Roth Júnior (sd-1902) como violetista do RTSC, Frederico Carlos Godfroy Wintermantel (sd-1883) como segundo violino do RTSC e da AM24J; Agostinho Rudolfo Sedrim (1844-1904) como trompista na AM24J e no RTSC; Júlio António Avelino Soares (1846-1888) como violetista e contrabaixista da AM24J e do RTSC. Estes alunos não têm qualquer continuidade em instrumentos de palheta, o que leva a levantar a hipótese que se especializaram num instrumento diferente.

Situação similar se passa com cinco dos seis alunos (quatro Clarinetes e dois Oboés) com frequência de 3º ano: João Evangelista Neumayer (1848-1907) violinista da AM24J; João Filipe da Silva Gama (sd) violinista na AM24J; José Casimiro Duarte [s.d.] violinista da AM24J; António Raymundo Gazul (s.d.-1883) violeta da AM24J; Alfredo Queiroz (1850- s.d.) contrabaixista na AM24J. De um dos seis alunos, como não foi encontrado qualquer outro registo, assume-se que não terá tido continuidade enquanto instrumentista.

Relativamente aos dois alunos matriculados no 4º ano (um em Oboé e um em Fagote), podemos concluir que todos finalizaram o ano com sucesso. Existe apenas uma anotação relativamente ao aluno Ernesto Augusto Ferreira Vieira (1848-1915) que, apesar de ter aproveitamento, foi reprovado por castigo dado ter desrespeitado o Artigo 45º do Regimento do Conservatório Geral de Arte Dramática de 27 de março de 1839 que estabelece: “Os alunos do Conservatório não podem exercer em público a arte, a que se

dedicam sem a permissão do Inspector Geral¹⁸⁴”. Este castigo, como menciona o documento com a ordem da IGT¹⁸⁵, deveu-se ao facto de o aluno ter ido tocar com a Orquestra do Príncipe Real sem ter pedido autorização prévia. Todos estes alunos tiveram atividade como músicos profissionais: Ernesto Augusto Ferreira Vieira como oboísta na AM24J; António Cypriano da Silva (1856-1883) como cantor. As primeiras matrículas destes alunos estão entre os anos de 1868 e 1863.

Com matrícula no 5º ano só encontramos o aluno Carlos Augusto Talassi (sd-1903) que concluiu o ano com sucesso. Este instrumentista iniciou os estudos de Clarinete no ano da reabertura desta classe em 1865 e prosseguiu os estudos até completar o 5º ano com sucesso no ano letivo 1868/69. Apesar do percurso sólido deste aluno, não se encontra registo de matrícula no 6º ano, e consequente conclusão do curso de Clarinete. Prosseguiu o seu percurso musical como clarinetista fazendo parte da orquestra da AM24J.

Todos os quatro alunos que têm matrícula no 6º ano terminaram o ano com aproveitamento e, consequentemente, o curso de instrumento. Verificamos que todos estes alunos seguem o percurso profissional. O aluno de clarinete Jerónimo Lino da Silva (1846-1903) iniciou o seu estudo em 1865, mas, no entanto, veio a tornar-se profissional em violeta integrando as orquestras da AM24J e do RTSC. Os alunos Júlio Schiappapietra (s.d.-1907) e António Cypriano da Silva, que iniciaram o seu estudo de Clarinete em 1868 e 1873 respetivamente, vieram a optar por seguir o percurso profissional como cantores. De notar que no caso de António Cypriano da Silva, este concluiu com sucesso o 3º ano de Fagote e o curso de Clarinete. Pela análise dos registos de entrada na ISC e MF terá tido uma atividade breve como cantor, dado ter falecido em 1883, ano em que não concluiu o 4º ano de Fagote. O aluno António Maria dos Reis (1846-1889) teve bastante atividade como multi-instrumentista tendo sido, fagotista, violetista, violoncelista no RTSC. O aluno que conseguiu um maior sucesso foi sem dúvida José Inocêncio Pereira (1857-1922) por ter conseguido concluir o curso de Clarinete e Oboé. Verificamos nos registos que terminou o curso de Clarinete, no ano letivo 1877/78, com vinte valores e atribuição de prémio. Após um interregno de quatro anos, retoma os estudos de instrumento no CRL efetuando matrícula em Oboé no ano letivo de 1883-84. No início

184 Funciona este artigo como instrumento regulador das apresentações públicas dos alunos, garantindo que estes só o fariam com o aval dos responsáveis do CRL garantindo assim a sua qualidade artística do aluno e o bom nome da instituição.

185 CNAHME Cx. 772, Mç 2882.

do ano letivo seguinte concluiu o 2º ano em exame como voluntário e também teve sucesso na frequência do 3º ano. A conclusão deste curso aconteceu no ano letivo de 1886-87 tendo concluído a frequência do 5º ano e realizado o exame como voluntário do 6º ano no qual foi aprovado com distinção. Este músico teve a sua atividade profissional como oboísta nas orquestras da AM24J e do RTSC.

O nível etário dos alunos da Aula de Instrumentos de Palheta andou a rondar os 20 anos. Da totalidade de vinte sete alunos, dez não parecem ter seguido o percurso de profissional de instrumentista. Os alunos com mais sucesso na conclusão dos anos letivo em que se matriculam, correspondem aos que têm a primeira matrícula nesta Aula entre anos de 1865 e 1873. Estes anos correspondem à reabertura da Aula, após um período de interregno de vinte e três anos sem professor titular. Os alunos que se tornam profissionais no instrumento de palheta são aqueles que têm sucesso a partir do 4º ano do curso, inclusive.

Nos letivos de 1880/81 a 1890/91 verificou-se que a maioria dos alunos esteve matriculada em Oboé, representando um claro investimento no estudo deste instrumento. No ano de 1881 verifica-se um período até 1886, marcado por um grande insucesso dos alunos da classe, onde a taxa de alunos com sucesso nunca chega a ser maior que 50%.

II.2.2.6 - Sucessão do cargo de professor da Aula de Instrumentos de Palhetas em 1887

O horário semanal das aulas do professor Neuparth da Aula de Instrumentos de Palheta começou por ser registado nos dias de segunda-feira, quarta-feira e sexta-feira, no “Livro de Ponto dos Srs. Professores” no ano letivo de 1869/70¹⁸⁶. No ano letivo de 1886/87, o seu derradeiro ano de aulas, teve como dias de aulas terça-feira, quinta-feira e sábado¹⁸⁷. O último dia de aulas foi em 16 de junho, quinta-feira, tendo sido registada a sua falta no sábado 18 de junho. Na segunda-feira seguinte, dia 20 de junho foi registado no livro de ponto o facto de nesse dia não ter havido aulas no CRL dado falecimento do professor Augusto Neuparth.

O livro de registo de frequência dos alunos da Aula de Instrumentos de Palheta do ano letivo 1884/85¹⁸⁸ é algo caótico, com omissão do preenchimento de muitas

186 CNAHME Livro A200.

187 *Livro de Ponto dos Srs. Professores*, ano 1886/87, CNAHME Livro A216.

188 CNAHME Livro A743.

informações e contendo muitas anotações a lápis. O ano de 1886 parece ter sido problemático verificando-se que alguém tão meticoloso como Neuparth descuidasse o seu melhor cumprimento nas obrigações processuais enquanto secretário da escola. Ernesto Vieira refere, no seu dicionário biográfico, acerca do último período de vida do músico:

O excesso de actividade, tanto physica como intellectual que teve de dispendir, os resultantes dissabores e contrariedades e talvez algumas causas intimas, não tardaram em produzir os fataes efeitos (Vieira, 1900, II, p. 127).

Com a morte do professor Neuparth em 20 de junho de 1887, a menos de dois meses do início dos exames de final do ano letivo, tornou-se imperioso suprir o lugar deixado em aberto de modo a garantir a conclusão dos estudos dos alunos. A emergência da situação tornou o aluno José Inocêncio Pereira¹⁸⁹ como o aluno mais indicado para ocupar o lugar vago. Como relatado anteriormente, este aluno teve um percurso brilhante, tendo conseguido concluir o curso de Clarinete e o de Oboé.

José Inocêncio Pereira era natural do Lavradio e está referenciado como uma das figuras ilustres do concelho do Barreiro numa publicação de Armando da Silva Pais (1914-1975) (Pais, 1963, p. 417), quando este se refere à Sociedade Filarmónica Agrária Lavradiense, do seguinte modo:

Númerosos lavradienses revelou para a Arte musical esta bem prestimosa colectividade, (a S.F.A.L) do reduzido meio populacional em que se criou. Recorda-se a época da fundação da SFAL, José Inocêncio Pereira, “José Requinta”, um brilhante executante que tocou na orquestra de S. Carlos e ascendeu ao professorado, onde marcou posição de destaque no Conservatório Nacional de Música de Lisboa, cidade onde veio a falecer (Pais, 1963, p. 417).

Como é bem patente neste texto de 1963, a notoriedade artística deste músico era incontornável, levando mesmo a que em deliberação da Câmara Municipal do Barreiro, fosse atribuído o seu nome a uma das ruas do Lavradio.

A inscrição de José Inocêncio na qualidade de voluntário para o exame de 6º ano de oboé, ano final do curso, parece, no entanto, precipitada pela necessidade de concluir o curso e acumular habilitações. Este aluno foi considerado merecedor e nomeado professor interino da Aula de Instrumento de Palhetas por portaria de 30 de junho de 1887. Pelo que foi possível apurar este músico manteve-se como docente de Aula de Instrumento de Palhetas até ao ano de 1920¹⁹⁰.

189 Aluno da Aula de Instrumentos de Palheta desde 1872, habilitado com 6º ano de clarinete frequentando no ano letivo em questão o 5º ano de Oboé.

190 “Relação Nominal de Professores de 1920: Instrumentos de Palheta - José Inocêncio Pereira, casado, 69 anos, residente na Rua do Ouro 266, 5º, Lisboa”, CNAHME Cx 764 Mç 2725.

Verificou-se a inscrição deste instrumentista no Livro de Entradas da AM24J a 15 de abril de 1884¹⁹¹, como aluno do CRL, sendo, no entanto, possível que já tivesse iniciado a sua atividade como profissional. Foi este o meio de entrada na esfera dos músicos profissionais e provavelmente um modo de adquirir reconhecimento e estatuto. Encontra-se listado como elemento do naipe das madeiras da Orquestra RTSC na temporada lírica de 1885-1886. Embora não se encontre discriminado que instrumento este tocaria, através da correspondência do vencimento de 30\$000 auferido, e por exclusão de partes, podemos especular que este estaria a tocar uma segunda parte. As primeiras partes das madeiras auferiam um vencimento mensal de 56\$000, e as segundas partes de 34\$000¹⁹².

Nome	Instrumento	Vencimento
J. E. Arago.	A	56:00
E. Cyriaco.		40:00
E. Campos.	A	36:00
J. A. Lopes	A	38:00
A. Neuparth - J. Pavia	A	30:00
G. Maciel - A. Neuparth	A	56:00
G. Maciel	A	38:00
		34:00

Figura 29 . Excerto do Mapa do Pessoal e vencimento da Orquestra 1885-1886 S. Carlos¹⁹³.

191 “como aluno do Conservatório Real de Lisboa no instrumento Clarinete “, de AHMF, *Livro Entradas da Associação de Música 24 de Junho*, entrada nº 247, Fólio 42.

192 Tal situação pode ser anuída pelo registo existente dos seguintes instrumentista: J.E. Arroyo (1831-1865) - 1º flauta; E. Cyriaco (Ernesto José da Costa Cyriaco BDS entrou para MF em 1880) - 2º flauta; C. Campos (1827-1888) - 1º clarinete; J. A. Lopes - 2º clarinete (José Augusto Lopes, segundo Scherpereel entrou para o MF 1881); A. Neuparth - 1º fagote, G. Maciel – 2º fagote (BDS Guilherme Augusto da Silveira Maciel entra para o MF em 1881 e faleceu em 1888).

193 Folhas vencimento Carlos, material da comissão da Orquestra AHMF-AM24J/SecçãoDaOrquestraDoRealTeatroS.Carlos/MapaDoPessoalVencimentoDaOrquestra 1885-1886(PT/LISB20/MF/AM24J/25).

Enquanto não sobram dúvidas relativamente às capacidades do novo professor como especialista em oboé e clarinete, o mesmo não se pode concluir relativamente às suas capacidades como fagotista. Não consta, nos registos consultados, que José Inocêncio tenha tido formação em fagote, pelo menos no CRL. Ficou deste modo, no nosso entender, deficitária a vertente de ensino do fagote. Durante a vigência de Neuparth como professor do CRL, o único aluno que concluiu o 6º ano de fagote foi António Maria dos Reis, em 1873. Encontramos este instrumentista mencionado na obra de Vieira da seguinte forma:

Deixou algumas composições de música de igreja, as quaes dão testemunho de que facilmente se tornaria bom compositor se tivesse tido meios e animo para seguir essa carreira, actualmente pouco tentadora. Nunca passou porem de cantor na Sé, violeta e fagote no teatro de S. Carlos. Nasceu em Lisboa a 8 de Dezembro de 1846, fallecendo em 1890, (Vieira, 1900 II, p. 248).

Parece que este músico não tinha o perfil forte para se poder prefigurar como personalidade a considerar para o referido cargo.

II.2.2.7 - Material pedagógico utilizado na Aula de Instrumentos de Palhetas

A preocupação com o conteúdo programático das diversas disciplinas lecionadas foi bem patente desde a formação do Conservatório Geral de Arte Dramática, incumbindo os estatutos desta instituição a obrigação aos professores de elaborar o programa e produzir material pedagógico para ser utilizado nas aulas que lecionavam.

Encontramos no Regimento do Conservatório Geral de Arte Dramática, de 27 de março de 1839, no Título XII:

“Dos compêndios e obras elementares.

Artigo 51º

Os professores são obrigados a formar Compêndios, e obras elementares para as suas aulas.

§ 1º Estes Compendios, e quaesquer outras obras elementares, que sejam precisas, serão examinadas por comissões especiaes, compostas de Membros do Conservatório, nomeados pelo Inspector Geral.

§ 2º Feito o exame pela Comissão, será a obra ser apresentada em Conferencia geral, e ahi adoptada, ou rejeitada.”

Também nos Estatutos do Conservatório Real de Lisboa, decretados em 24 de maio de 1841, essa obrigação está expressa no Capítulo XXII:

“Dos compêndios e obras elementares.

Artigo 94º

Os professores são obrigados a formar methodos, compêndios e obras elementares para as suas aulas.

§ 1º Estes compendios e obras elementares serao examinados pelas respectivas secções do Conservatório.

§ 2º Feito o exame, o parecer seguirá os tramites marcados nos artigos quadragésimo sexto e seguintes, até ser appresentado em conferencia geral e ahi adoptado ou rejeitado”

No entanto, já em 1840, os estatutos admitiam que pudessem ser utilizados os materiais pedagógicos que vigorassem no Conservatório de Paris¹⁹⁴. Esta adoção dos métodos de ensino e material pedagógico da instituição de ensino francesa, parece ter-se verificado, quer no Conservatório Geral de Arte Dramática, quer no CRL. É exemplo disso a listagem de obras, datada de 1844, apresentadas para a Aula de Instrumentos de Latão, a cargo do professor vitalício Francisco Kuchenbuch, remetendo o programa por este elaborado para os instrumentos Clarim e Trombone para o “Méthodo adoptado no Conservatório de Paris”¹⁹⁵ sem qualquer outra descrição. Ainda neste programa as obras de Frédéric Duvernoy (1765-1838) e Louis Dauprat (1781-1868), indicadas para trompa, eram as que se utilizavam no estabelecimento de ensino francês. Digno de nota os exercícios originais de José Gazul Sênior (sd-1848)¹⁹⁶, elaborados para o 3º ano do curso de Trompa.

Parece ter tardado, ou nalguns casos nunca ter acontecido, o cumprimento desta exigência de produção de material original e específico para o ensino. Esta indefinição de conteúdos programáticos das diferentes aulas parece ter sido utilizada como arma de arremesso por parte dos detratores do CRL. Tal facto originou que, em 16 de novembro de 1842, Francisco Xavier Migone (1811-1861), diretor nomeado da Escola de Música do CRL pouco tempo após o falecimento de João Domingos Bomtempo, tenha emitido a seguinte ordem para os Srs. Professores:

Afim de cumprir, quanto por agora é possível, o Artº 94 Capitulo 22 dos Estatutos do Conservatorio; e para mostrar ao Governo e ao publico quanto efficasmente trabalhamos para os verdadeiro progressos d’un sisthema uniforme d’ensino, ou gramática complexa da Escola que nos foi confiada; torna-se necessário a indispensável adopção de Methodos definitivos, estudos progressivos, tratados, venho para por este modo se dar o devido desenvolvimento aos Programmas, ao fixamento do curso regular e completo d’esta Escola; sendo este o verdadeiro e único meio pelo qual podemos chegar a merecer crédito e consideração; confundindo então os inimigos d’este tam útil estabelecimento; pelo que , e em desempenho dos deveres que m’impoem o cargo para o qual S. Magestade se houve por bem Nomear-me... Sendo notoriamente urgentissimo o acima ordenado, espero confiadamente do saber, zelo e interesse de todos os Snrs Professores que de mui boa vontade se dedicarão a estes árduos trabalhos; cujos resultados recomendo que me sejam remetidos o mais breve possível; afim de serem presentes ao Conselho de Direcção, e depois de definitivamente aprovados por toda a Escola, serem submetidos á

194 *Diário do Governo* n.º 282, de 27 de novembro de 1840.

195 CNAHME Cx 772 Mç 2861.

196 Segundo Vieira, José Gazul teria sido trompista da orquestra do RTSC (Vieira, 1900, I, p. 456).

sancção do Conservatório; para que o publico possa então colher os verdadeiros resultados que tem direito a esperar de nós.¹⁹⁷

Com efeito, o que foi declarado como um assunto com prioridade máxima, de acordo com a documentação consultada no âmbito desta investigação, só parece este ter tido resposta dos docentes em 30 de setembro de 1844, como prova a ata de uma reunião entre todos os professores e o Diretor Presidente do Conselho¹⁹⁸. Nessa ata era mencionada a apresentação e aprovação de alguns programas das diversas aulas da Escola de Música do CRL. De referir que não consta qualquer indicação relativamente à Aula de Instrumentos de Palheta.

A informação sobre o material pedagógico que existia na biblioteca do CRL, para ser utilizado por professores e alunos, é muito escassa. Torna-se, portanto, difícil a tarefa de reconstituir os métodos e repertório utilizados na Aula de Instrumentos de Palheta, dado que também não existe qualquer referência a programas da referida aula. No entanto, o que foi possível apurar no âmbito deste estudo, indica que na primeira década de vida desta escola o material posto à disposição para ser utilizado nesta aula era escasso e em mau estado, como indica uma listagem de 1844:

Relação da Musica existente na Secretaria da Escola de Musica [...] Methodo de Clarinette de Lefevre em muito má uzo; Dito de Oboé de G.L. Ainé; Duetto de Clarinette de F. Vela [...] Secretaria da Escola de Musica, 14 de Fevereiro de 1844¹⁹⁹.

A fonte mais completa que lista obras musicais, existente na documentação em arquivo, é o catálogo datado de 1897²⁰⁰. Este Catálogo das Obras Musicais faz uma extensa e sistematizada listagem das obras musicais que existiam na biblioteca do CRL. Apresenta um total de 2182 obras, numeradas e organizadas nas seguintes secções:

Catalogo das Obras Musicaes

Catalogo, por indicação de auctores, das obras musicaes, impressas e manuscriptas, actualmente existentes na biblioteca do Conservatorio Real de Lisboa

Fechado em 31 de Dezembro de 1897

Parte I – Impressos

Secção 1º - Pedagogia - Autores conhecidos e autores desconhecidos

- Compendios, Methodos e solfejos Harmonia; Contraponto Canto-Chão; Piano; Orgão; Rabeca e violeta; Violoncelo e Contrabaixo; Flauta; Instrumentos de Palheta; Instrumentos de bocal; Accordéon; Bandolim; Guitarra

Secção 2ª - Musica Religiosa - Autores Conhecidos

- Missas Psalmos; Diversas Composições

197 CNAHME Cx 772 Mç 2858.

198 CNAHME Cx 772 Mç 2863

199 CNAHME Cx 772 Mç 2864

200 CNAHME Livro A1136

Secção 3ª - Musica de Camara -Autores Conhecidos
Secção 4ª - Theatro - Autores Conhecidos
 Bailes; Concertos para rabeca; Operas-partituras para orchestra e canto; Operas-partituras para piano e canto; Trechos d'operas para instrumentos e canto; Trechos d'operas para piano e canto
Secção 5ª - Musica para canto - Autores conhecidos
 Canções; Composições para piano e canto, e orchestra e canto
Secção 6ª - Composições para diversos instrumentos - Autores conhecidos e autores desconhecidos
 Flauta; Instrumentos de bocal; Instrumentos de palheta; Piano; Rabeca e piano, e rabeca e instrumentos; Guitarra
Secção 7ª - Publicações literárias acompanhadas de trechos musicaes - Autores conhecidos e autores desconhecidos
Secção 8ª - Musica para orchestra - Autores conhecidos
Secção 9ª - Musica para banda militar - Autores conhecidos
 Parte II – Manuscritos
Secção 1ª -Pedagogia - Autores conhecidos e autores desconhecidos
 Solfejos; Contraponto; Canto; Piano; Orgão; Rabeca
Secção 2ª - Musica Religiosa - Autores Conhecidos e autores desconhecidos
 Crédos e Te-Déum; Missas; Psalmos e Responsorios; Diversas Composições
Secção 3ª - Musica de Camara - Autores Conhecidos e autores desconhecidos
Secção 4ª - Theatro - Autores Conhecidos e autores desconhecidos
 Bailes; Operas-partituras para orchestra e canto; Operas-partituras para piano e canto; Trechos para instrumentos e canto; Trechos para piano e canto
Secção 5ª - Musica para canto - Autores conhecidos
 Canções; Composições para piano e canto, e orchestra e canto
Secção 6ª - Composições para diversos instrumentos - Autores conhecidos e autores desconhecidos
 Flauta; Instrumentos de bocal; Instrumentos de palheta; Piano; Violoncelo
Secção 7ª - Musica para orchestra - Autores conhecidos
Secção 8ª - Musica para banda militar - Autores conhecidos “

Apesar de esta ser uma listagem de datação um pouco tardia para o âmbito do presente estudo, correspondendo a uma década posterior, parece-nos defensável que esta se relacione diretamente com Augusto Neuparth. O sucessor do cargo de professor da Aula de Instrumentos de Palheta, José Inocência Pereira parece não ter tido muito sucesso como professor de Fagote, pelo menos até 1897²⁰¹. Pode tal ter sido consequência do facto de José Inocência Pereira não ter sido aluno de fagote no CRL, (como referido anteriormente) mas apenas de Oboé e Clarinete. As razões apresentadas podem significar que existiu um desinvestimento no ensino do referido instrumento, não se justificando, para a biblioteca da instituição, a aquisição de novas obras musicais.

Para o presente estudo interessaram sobretudo os métodos e obras solísticas listadas para fagote, instrumento de eleição de Augusto Neuparth. Através da contextualização dos autores e análise do ponto de vista de conteúdos e pertinência

201 Estiveram matriculados em fagote, nesta década, 2 alunos que não obtiveram qualquer aproveitamento no 1ºano: Aprigio José Luiz Antunes em 1889/90 e 1893/94; e Francisco dos Santos Barreto em 1894/95. O único aluno matriculado em fagote que dá seguimento aos seus estudos é João Passos, iniciando o 1º ano em 1893/94.

pedagógica destes materiais, será possível ter uma visão da relevância do trabalho pedagógico desenvolvido por Neuparth na sua actividade de docente de fagote no CRL. Estão no catálogo as seguintes obras para fagote solo:

“Parte I – Impressos - Secção 1º - Pedagogia – Autores conhecidos e autores desconhecidos - Instrumentos de Palheta

Número 229: Bordogni (Marco), Método (Grande) completo per il fagotto

Número 232: Cokken, Melodies ou études pour le basson (12) avec accompagnement de piano

Número 248: Ozi, Méthode de basson (Nouvelle)

Parte I – Impressos - Secção 3ª - Música de Câmara - Autores Conhecidos

Número 259: Blasius (F), Sonates (Six) pour le basson avec accompagnement de violoncelle

Número 986: Gebauer, Sonates (trois) ou études pour le basson avec accompagnement de basse

Número 987: Jancourt (A), Air varié (4º) pour le basson Op.10 (987)

Número 1001: Neuparth (A), Robert le Diable fantaisie pour le basson

Parte II – Manuscritos - Secção 6ª - Composições para diversos instrumentos - Autores conhecidos e autores desconhecidos

Número 2152: Jacobi (C), Concertino pour le basson avec accompagnement d’orchestre

Para ter uma visão das bases do ensino de fagote que se ministravam na Aula de Instrumentos de Palheta, da sua relevância e atualidade, importa aqui fazer uma abordagem às obras e autores listados seguindo a ordem cronológica da data de publicação. Para tal é feita a descrição das obras em questão, bem como a contextualização dos seus autores.

Como referido anteriormente, o *Méthode de basson – Nouvelle*, de Etienne Ozi foi editado em Paris pela *Imprimerie du Conservatoire de Musique* no ano de 1803. Ozi, fagotista virtuoso, concebeu este assim chamado novo método, para o fagote de seis e sete chaves. Encontra-se organizado em duas grandes partes²⁰². Este método foi elaborado com o mesmo formato e a mesma organização dos vários métodos elaborados para o Conservatório de Paris. A maior parte da exposição teórica do método de fagote de Ozi, da primeira parte, é dedicado à prática performativa, de modo que o estudante alvo não poderia ser um principiante, mas sim um aluno já de um nível acima do básico (Moreno, 2013, pp. 43-46). É inovadora e marcante a organização temática da exposição teórica, pois vai servir de padrão organizativo para outros métodos de fagote que surgiram ao longo deste século, refletindo assim a boa prática interpretativa do deste instrumento. O capítulo I, *De la manière de tenir l’Instrument*, descreve a maneira indicada para segurar o instrumento de modo a ter uma execução correta. O processo de emissão do som é descrito sumariamente no capítulo II, *Formation du Son*, onde se inicia a falar sobre a

202 A primeira parte com onze capítulos contendo teoria musical e vários assuntos relacionados com o instrumento. A segunda parte é de carácter eminentemente prático, contendo escalas, estudos acompanhados por uma 2ª voz, seis pequenas sonatas, seis grandes sonatas, trinta estudos de tonalidades e quarente e um Caprichos para fagote solo. Esta segunda parte termina com um texto sobre como cuidar da manutenção do instrumento e outro, ilustrado com desenhos, sobre como fazer palhetas.

embocadura que desenvolve no capítulo III, *De l'Émbochure*. De referir aqui, a *praxis* do fagote até finais do século, em que a técnica de embocadura utilizava a colocação da palheta “ligeiramente oblíqua aos lábios” (Moreno, 2013, p. 95), diferindo esta da técnica moderna em que a colocação da palheta é paralela à linha dos lábios. Um capítulo bastante importante e inovador é o IV, *De la qualité de l'Anche*, no qual é discutido o material da mesma bem como as suas dimensões. A relevância e adequação da tablatura de dedilhações do fagote de sete chaves apresentada nas primeiras páginas do método é discutida no capítulo V, *Du Doigté*, apresentando, no entanto, exemplos de correções para certas notas que eram de afinação problemática, dependendo da dinâmica ou carácter que se pretende. No capítulo VI, *Des articulations et des Nuances*, Ozi dá indicações muito precisas sobre a utilização correta dos diversos tipos de articulações: *Coulé*, *Detaché* e *Piqué*; e sobre a execução de dinâmicas. No capítulo VII, *Des agréements du chant*, trata da ornamentação, bem como apresenta exemplos sobre várias ornamentações de acordo com os *tempi* que são indicados nos excertos, bem como a correta execução dos trilos e grupetos. O capítulo VIII, *De la manière de phraser et de respirer*, aborda o processo da respiração sempre subordinado ao sentido musical. Classifica a duração da inspiração como de *GRANDE RESPIRATION*, inspiração lenta com maior duração, e *DEMI-RESPIRATION*, inspiração rápida e de curta duração. O capítulo IX, *Du mouvement Adagio*, começa por fazer a apologia do fagote como o instrumento de sopro mais apropriado para fazer ouvir o belo carácter dos *tempi adagio*: “recebe essa vantagem do som suave e tocante que o caracteriza, da extensão que cobre e da natureza de sua execução, que se presta mais facilmente a melodias lentas e graves.”²⁰³ Advoga o estudo em *tempi* lentos como processo para desenvolver um bom som e segurança de afinação, sem deixar de referir a ornamentação, remetendo para o capítulo VII. O capítulo X, *Du mouvement Allegro*, refere a importância de estudar nestes *tempi* sempre com o objectivo de *légèreté* e *netteté*, relacionando os exemplos que indica com a técnica de respiração e com a utilização da ornamentação. Na primeira parte capítulo XI, *Du caractere du Basson*, declara a extensão do instrumento como sendo maior que 3 oitavas, definindo o carácter como eficazmente dramático e religioso, com notas que podem ser mais brilhantes umas que outras. Recomenda as tonalidades próprias para escrever para o instrumento, relacionando-as com o carácter adequado:

203 Texto original: il reçoit cet avantage du son onctueux et touchant qui le caractérise, du diapason qu'il parcourt, et de la nature de son exécution, qui se prête plus facilement aux chants larges et graves.

Dó natural, Fá, Sol, Si bemol maior, Lá e Ré menor são mais adequados para andamentos vivos, para uma execução grandiosa e brilhante: Mi bemol maior, Dó, Sol, Mi, Fá menor e Lá bemol maior para andamentos lentos; Lá natural maior e Mi natural menor para andamentos semi-lentos ou ANDANTINO.²⁰⁴

Apresenta também exemplos de intervalos em andamentos rápidos que ele considera “íngrats ou inviáveis”²⁰⁵, e trilos impraticáveis, em oposição aqueles cuja utilização se tornará brilhante.

Este método foi traduzido para várias línguas, como alemão e italiano, tendo também influenciado a estrutura das obras pedagógicas de fagote que lhe sucederam ao longo do século. Foi, portanto, uma obra essencial para a aprendizagem do fagote no séc. XIX, tendo sido fundamental na sistematização de um padrão organizativo de obra pedagógica. Este padrão foi adotado nestas instituições de ensino com os objetivos de Conservatório. Este tipo de estrutura era transversal a todos os métodos adotadas nesta instituição. O que o torna desatualizado ao longo do século. são sobretudo as modificações organológicas que o fagote sofre e também a “mudança de gosto musical e estética interpretativa” (Moreno, 2013, p. 44). Com a adição de novas chaves e alterações acústicas no fagote, verificou-se também a necessidade de incluir exercícios específicos adequados às novas características do instrumento. Os exercícios contidos no método de Ozi são, no entanto, de bastante exigência técnica e interpretativa, não perdendo a validade no sentido do desenvolvimento da proficiência do instrumentista. É de salientar que Ozi era um autor já presente na literatura concertística do fagote em Lisboa, como é disso exemplo o concerto para dois fagotes tocado por Thiago Calvetti e o amador Caetano Martins em 22 de novembro de 1823 na celebração da festa de S. Cecília na Igreja dos Mártires (Brito & Cranmer, 1989, pp. 57-56). Assim, não é de estranhar que este autor já fosse conhecido pelo meio musical lisboeta.

Conclui-se, portanto, que a Aula de Instrumentos de Palhetas do CRL estava apetrechada de um dos métodos pilares do estudo de fagote.

As 12 *Melodies ou études pour le basson avec accompagnement de piano* Op. 37, listada como o Número 232, foram editadas pela S. Richault em Paris²⁰⁶, e são da autoria de Jean François Berthelemy Cokken (1801-1875). Este instrumentista começou a sua

204 Texto original: “Ut naturel, FA, SOL, SI b majeur, Lá et Ré mineur sont plus propres aux mouvements vifs, à la grande et brillante execution: Mi b majeur, UT, SOL, MI, FA mineur et le LA B majeur aux mouvements lents: LA naturel majeur et MI naturel mineur aux mouvements demi-lents ou ANDANTINO”, (Ozi, 1803, p. 32).

205 Texto original: “íngrats ou infaisables”.

206 ca. 1840.

carreira como músico militar em bandas regimentais com a idade de 12 anos, completando a sua formação no Conservatório de Paris a partir de 1818 onde recebeu o *Premier Prix* em 1820 na classe do professor Thomas Delcambre (1762-1828). Serviu como primeiro fagote na *Orchestre du Theatre Italien* e na *Orchestre de L'Ópera* de Paris de 1830 até 1862, ano em que se juntou à Orquestra da *Société des Concerts Padeloup*. Fez uma revisão do volumoso método de Friedrich Berr (1794-1838) que foi primeiramente publicado em Paris pela casa editora parisiense *Gerad*, em 1842, e posteriormente pela *Leduc*, em 1851²⁰⁷. Foi professor do Conservatório de Paris a partir de 1846, na classe de Saxofone-tenor e Saxofone-baixo, sendo que em 1852 também foi nomeado professor de Fagote. Aí permaneceu até 1875. Como compositor de reconhecido mérito, teve algumas composições suas para Fagote escolhidas para peças de exame, os *Morceaux de Concours*, no Conservatório de Paris: *Introduction Polonaise* em 1852, *Andante et Rondo* em 1854, *Solo* em 1857, *Solo Tulouet/Cokken* em 1858 e 1859, *Solo* em 1860 e 1861, *1er Solo* em 1862, *Concertino* em 1864, *Concerto Ré m (fragmento)* em 1873, *2º Concerto* em 1874 (Constant 1900, p. 637). As 12 melodias, presentes no catálogo, publicadas em Paris pela S. Richault em 1860, são transcrições para Fagote da obra *12 Nuovi vocalizzi per barítono* da autoria de Marco Bordogni (1788-1856), famoso cantor lírico e pedagogo do Conservatório de Paris.²⁰⁸ Estes estudos melódicos, com acompanhamento de piano, transcritos por Cokken são destinados a desenvolver as capacidades líricas do instrumentista de Fagote. Neles, Cokken mostra a sua predileção pelo *belcanto* italiano. Sendo um instrumentista de orquestra de ópera pôs em evidência o seu conhecimento técnico do instrumento, transcrevendo do modo mais adequado, utilizando tonalidades e registros para obter o melhor efeito das capacidades melódicas deste instrumento.

207 A obra de Berr, que faleceu muito novo em 1838, foi considerada como tendo valor suficiente para ser revista e reeditada.

208 Giulio Marco Bordogni foi um famoso tenor lírico que após uma carreira no Teatro alla Scala de Milão e no teatro Italiano de Paris foi professor de canto no Conservatório de Paris onde se manteve até à data da sua morte.

Quadro 18. Indicação das tonalidades transcritas para Fagote por Cokken a partir dos *Nuovi vocalizzi* de M. Bordogni

Número de estudo	Tonalidade original	Tonalidade da transcrição
1	Ré Maior	Fá Maior
2	Sol Maior	Sib Maior
3	Láb Maior	Ré Maior
4	Fá Maior	Sol Maior
5	Mib Maior	Fá Maior
6	Sib Maior	Ré Maior
7	?	Mib Maior
8	?	Dó Maior
9	?	Lá Maior
10	?	Sib Maior
11	?	Mi Maior
12	?	Sol Maior

Os *Nuovi vocalizzi originali* estão organizados em dois volumes. No âmbito deste estudo só foi possível consultar o primeiro volume original que inclui os primeiros seis exercícios. Apesar disso, são aqui mencionados unicamente para fazer a correspondência da ordem das transcrições. Verifica-se uma clara predominância de tonalidades com bemóis na versão instrumental. De notar que neste inventário de obras musicais de 1897 também se encontram presentes, na Parte I - Secção 1ª, várias obras da autoria de Marco Bordogni²⁰⁹. É significativa a presença das obras pedagógicas para canto deste autor. É o autor representado em maioria na listagem de obras pedagógicas para canto totalizando o número de dez obras num total de quarenta seis. Foi sem dúvida um autor de referência para a escola de canto do CRL. Podemos assim dizer que a escolha de Neuparth pela obra de Cokken para repertório da Aula de Instrumentos de Palheta, representou uma clara assunção e afirmação do fagote enquanto instrumento solista, capaz de corporizar as características do *belcanto*. Este paralelismo com o repertório pedagógico lírico é a recusa de uma qualquer menorização das capacidades solísticas deste instrumento, rejeitando relegar este instrumento ao papel de acompanhamento. É mesmo a negação de qualquer caracterização redutora que se utilizava para este instrumento. O fagote, instrumento que no período barroco fazia parte do baixo continuo, no classicismo sai claramente dessa

209 Número 51 - *L'art de la phrase – 24 nouvelles vocalises pour mezzo-soprano ou contralto* ; Número 52 - *Trois Exercices et 12 nouvelles vocalises pour baryton avec accompagnement de piano* ; Número 53 - *12 Nuovi vocalizzi, sei dei qual con poesia, per mezzo-soprano* ; Número 54 - *12 Nuovi vocalizzi per mezzo-soprano* ; Número 55 - *12 Nuovi vocalizzi per voce di baritono* ; Número 56 - *12 Nouvelles vocalises pour bariton et basse-taille, composées selon le goût moderne* ; Número 57 - *24 Nouvelles vocalises à la portée de toutes les voix, avec piano* ; Número 58 - *36 Vocalizzi per voce di basso*; Número 59 - *Trent six vocalises pour la voix de soprano ou tenore* ; Número 60 - *36 Vocalises pour soprano ou tenore – Revisées par Alfred Dörrfel*.

massa anónima de instrumentos e ganha um papel de destaque na orquestra. No séc. XIX, com as grandes evoluções organológicas, o fagote evoluiu no sentido de ganhar uma identidade própria. No entanto, como referido anteriormente, o modo como é exemplificada a sua utilização no tratado de Berlioz de 1844, é através da definição do carácter que este adquire através do registo usado:

O carácter das suas notas agudas tem algo de doloroso, de sofrimento, diria até de miserável, que às vezes pode ser colocado tanto numa melodia lenta como num acompanhamento com o efeito mais surpreendente. Assim, o estranho tagarelar que se ouve no scherzo da sinfonia em dó menor de Beethoven, perto do final do decrescendo, são produzidos unicamente pelo som vigoroso do lá bemol e do sol agudos dos fagotes uníssonos. Quando o Sr. Meyerbeer, na *Ressurreição das Freiras*, quis encontrar uma sonoridade pálida, fria, cadavérica, foi, ao contrário, a partir das notas flácidas do registo médio que a obteve²¹⁰.

Os adjetivos pálido, frio cadavérico são uma aqui clara referência ao grotesco e sobrenatural da cena da *Ressurreição das Freiras* de *Robert le Diable* de Giacomo Meyerbeer (1791-1864). Esta imagem de grotesco é mais tarde reiterada por Berlioz com a utilização dos fagotes na *Marche au Supplice* na sua Sinfonia Fantástica. Em clara oposição a esta ideia, está o desenvolvimento técnico e o aperfeiçoamento do instrumento e instrumentista no sentido de alargar as possibilidades interpretativas, fugindo da associação redutora a um carácter quase grotesco. Embora na segunda metade do séc. XIX se tenha caminhado num sentido do desenvolvimento das possibilidades tímbricas e técnicas dos instrumentos de sopro, no caso do Fagote, esta ideia de associação do instrumento a um determinado carácter permaneceu até à segunda década do séc. XX, desta feita, com uma nova definição do fagote como o “palhaço da orquestra” (Cf. Moreno, 2013, p. 117).

É de notar a classificação desta obra na secção das obras pedagógicas e não nas secções de música de conjunto. Este facto mostra claramente a definição do modo como se queria que o ensino de base do instrumento fosse ao encontro a um paralelismo com a técnica de interpretação vocal. É uma clara adequação à preparação para um repertório instrumental virtuosístico de influência operática.

210 Texto original: “Le caractère de leurs notes hautes à quelque chose de pénible, de souffrant, je dirai même de misérable, qu’on peut placer quelques fois soit dans une mélodie lente, soit dans un dessin d’accompagnement avec le plus surprenant effet. Ainsi les petits gloussements étranges qu’on entend dans le scherzo de la symphonie en UT mineur de Beethoven, vers la fin du decrescendo, sont produits uniquement par le son un peu fort du LA bemol et du SOL hauts des bassons à l’unisson. Quand Mr Meyerbeer, dans sa résurrection des Nonnes, a voulu trouver une sonorité pâle, froid, cadavreuse, c’est au contraire, des notes flasques du médium qu’il l’a obtenue” (Berlioz, 1844, pp. 128-129).

A obra listada com o número 229, *Bordogni (Marco), Método (Grande) completo per il fagotto*, está erradamente referida como sendo da autoria de Marco Bordogni, quando de facto o autor é o genro deste, Jean Baptiste Joseph Willent-Bordogni. Esta obra, editada em 1843, tem como título completo: *Méthode complète pour le basson a l'usage des Conservatoires Royaux de Musique de Paris et de Bruxelles*. Willent-Bordogni foi aluno de Thomas Delcambre (1762–1828)²¹¹ no CNMDP onde ganhou o *Premier Prix* em 1826. Foi aluno de composição de Anton Reicha (1770-1836) e François Fétis²¹². Em 1841 é nomeado professor do Conservatório e fagotista dos teatros da capital belga. Em 1844 regressa a Paris como fagotista da opera sendo nomeado professor do CNMDP entre 1848 e 1852, substituindo Dominique Charles Barizel (1788-1850). Como compositor de reconhecido mérito para fagote, viu duas das suas composições escolhidas para *Morceaux de Concours* do CNMDP durante o séc. XIX: *La melancolie – Fantasia*, em 1851 e *Fantasia* em 1856 (Constant, 1900, p. 637).

Da tablatura de digitações apresentada no início deste método podemos verificar que ele se destina a um fagote de quinze chaves, muito similar aos instrumentos franceses *Savary-Jeune*²¹³ coevos. É apresentada uma extensão de registo do instrumento que vai até ao Ré#4 agudo, compreendendo um âmbito de três oitavas e uma terceira maior. Este método é mais ambicioso que o de Ozi, quer em dimensão, quer em complementaridade da teoria com exemplos práticos. Está também dividido em duas grandes partes, antecedidas de um prefácio sobre as origens do instrumento. Na primeira parte do método, é feita uma síntese dos primeiros seis capítulos da primeira parte da obra de Ozi, mantendo os nomes, mas complementando-o com exercícios para aplicar a teoria. A segunda parte é dedicada à execução, onde copia as indicações de Ozi, adicionando alguns itens e subdividindo outros. Willent-Bordogni, músico virtuoso cosmopolita, aplica no método algumas das suas novas ideias, direcionando o método para um instrumentista solista ou de orquestra. É dada grande importância aos estudos práticos em várias tonalidades, sendo utilizado um grande paralelismo com terminologia da técnica dos instrumentos de arco. São deste modo usados termos como *coup d'archet* e *coup*

211 Embora Fétis 1866 date Delcambre como tendo nascido em 1766, (Hodges, 1980, p. 196).

212 Com 18 anos foi convidado a ir para Londres para integrar a orquestra do *King's Theater* como 1º fagote, mas 3 anos depois regressou para Paris entrando ao serviço do *Théâtre Italien* tendo estabelecido relação de amizade de F. Berr com quem estudou.

213 Jean Nicholas Savary (1876-1853), dito Jeune para distinguir de seu pai e irmãos, foi fagotista e construtor de instrumentos de sopro da família das madeiras ativo em Paris entre 1817 e 1853, (Waterhouse, 1993).

d'archet alongué. As composições deste método e os textos teóricos refletem uma diferença dos ideais musicais do início do século, que influenciam parâmetros como *tempi*, articulação, acentuações e dinâmicas. Este inclui arranjos seus das composições de Ozi de acordo com este gosto moderno (Cf. Moreno, 2014).

De nota a execução de uma Fantasia para Fagote e orquestra de Willent-Bordogni, por Augusto Neuparth no dia 18 de abril de 1886. Provavelmente uma das quatro fantasias desse compositor para fagote e orquestra (Koenigsbeck, 1994, p. 446).

No mesmo catálogo de obras musicais na “Secção 3ª Música de Câmara e na Secção 6ª- manuscritos de composições para diversos instrumentos – Instrumentos de Palheta”, é possível verificar a existência das seguintes obras solísticas para fagote:

- Número 259: *Blasius (F), Sonates (Six) pour le basson avec accompagnement de violoncelle*
- Número 986: *Gebauer, Sonates (trois) ou études pour le basson avec accompagnement de basse*
- Número 987: *Jancourt (A), Air varié (4º) pour le basson Op.*
- Número 1001: *Neuparth (A), Robert le Diable fantaisie pour le bassoon*
- Número 2152: *Jacobi, (C), Concertino pour le basson avec accompagnement d'orchestre*

Na listagem acima apresentada, são consideradas obras de música de câmara e obras de carácter eminentemente solístico. São estas da autoria de compositores instrumentistas de fagote.

A obra numerada como 259 é da autoria de Frédéric Matheus Blasius (1758-1829). Este foi instrumentista militar, maestro da *Comédie Italienne - Opéra Comique*, que também teve um papel importante no campo pedagógico tendo escrito métodos para flauta, clarinete e fagote²¹⁴.

As três sonatas de François René Gebauer (1773–1845) são catalogadas com o número 986. Este músico foi também instrumentista militar e fagotista dos teatros de Paris, tendo sido nomeado professor de fagote do CNMDP entre 1795 e 1802, e posteriormente entre 1824 e 1838. Publicou inúmeras obras que incluem o fagote e, em

214 No âmbito deste estudo só foi encontrado um exemplar desta obra em Milão no Conservatório Giuseppe. Verdi. O Método deste compositor foi editado pela Leduc, Paris, em 1800.

1820, também publicou um método para este instrumento²¹⁵. Esta obra aqui referida parece não ter chegado aos nossos tempos existindo dela apenas uma menção de Pierre Constant no seu livro *Musique à l'usage des Fêtes Nationales Et Du Conservatoire* (Constant, 1895).

A obra catalogada com o número 987 é da autoria de Louis Marie Eugène Jancourt (1815 -1901), fagotista francês, aluno de Gebauer. Este instrumentista fez parte das orquestras dos teatros mais importantes da capital francesa e foi um dos mais prolíficos compositores de obras para fagote, tendo composto um total de cento e dezasseis para este instrumento. Foi um importante pedagogo do CNMDP entre 1875-1891, onde tinha sido *Premier Prix* em 1836 (Constant, 1900, p. 637). Inventor de um novo sistema de fagote, que se viria a instituir como o sistema francês de fagote chamado *basson*, publicou em 1847 o seu *Methode Theorique et pratique POUR LE BASSON en 3 parties*, que tem por base este novo instrumento. A sua maneira de tocar era notável pela pureza e charme de som, com características quase vocais, conseguindo evitar todos os elementos de possível associação ao grotesco (Hodges, 1980, p. 667). Augusto Neuparth apresentou umas variações para fagote deste compositor, num concerto da Sociedade Terpsicore em 09/10/1848. Com o referido registo podemos assim datar o contacto do instrumentista com a obra deste importante compositor. É assim reforçada a possibilidade da escolha das obras de Willent-Bordogni que figuram na listagem do CRL, ser da iniciativa de Neuparth.

Carl Jacobi (1791–1852), autor da Concertino catalogado com o número 2152, foi músico militar e da corte em Coburgo, chegando mesmo a ser diretor musical secundário da orquestra do teatro da mesma cidade. Compositor prolífico para fagote, tendo tido pelo menos 20 das suas obras publicadas (Martin, 1981). Esta obra apresentada na listagem, deverá ser um dos dois concertos para fagote e orquestra da sua autoria (Hodges, 1980, p. 346). Também compôs um *Pot-Pourri* para fagote e piano sobre temas da ópera *Zampa* de Hérold (1791- 1833), do qual Neuparth fez o já mencionado arranjo para Fagote e orquestra cuja partitura manuscrita se encontra na BNP.

A obra listada com o número 1001 é a *Fantasia* para fagote e piano sobre temas da ópera *Robert le Diable* de Meyerbeer, da autoria de A. Neuparth, editada pela Brandus

215 Waterhouse W.: François René Gebauer – entrada em Grove Music Online consultado em 9/07/2014 <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43729pg2#S43729.2>

et Dufour em Paris no ano de 1857²¹⁶. Dado o ano de edição desta obra ser anterior ao início da atividade de docente no CRL do seu autor, podemos afirmar que a mesma terá sido um argumento a favor no sentido da complementaridade do perfil musical deste. A faceta de compositor foi qualidade valorizada para o exercício de docente no CRL, sendo a inclusão da obra neste catálogo demonstrativa do reconhecimento da validade da mesma, pelos pares do músico.

Pelo atrás exposto podemos afirmar que foi com Augusto Neuparth que o ensino do fagote no CRL se impulsiona e sistematiza. É ele o primeiro e único executante de instrumentos de palhetas que tem o fagote como o seu principal instrumento, que aí leciona no séc. XIX. Estabeleceu as bases do ensino do fagote a partir do importante método de fagote de Étienne Ozi, obra canónica da pedagogia do instrumento, complementando-o e atualizando-o, segundo as novidades organológicas e o gosto musical, com o método de Willent-Bordogni. Inserido numa linha de *praxis* fagotística que visa a afirmação do instrumento enquanto solista, Neuparth faz por dotar a sua aula com repertório solístico de autores de referência. Procura também ligação ao *belcanto*, que era o estilo mais apreciado pelo público da época na capital portuguesa, estabelecendo paralelismos através da utilização de adaptações de obras pedagógicas. Toma para si também a responsabilidade de municiar a classe com obras de sua autoria. Sendo uma personalidade cosmopolita que mantinha estreitas relações comerciais com os mais importantes editores e comerciantes de música europeus, não teria, pois, qualquer dificuldade em se manter atualizado com o que mais relevante se produziria em termos de material pedagógico para os instrumentos que lecionava. Apesar dessa facilidade, e das suas origens germânicas, encontramos uma grande prevalência de repertório francês. Para além da inegável influência da instituição de ensino de música de Paris, pode também tal estar relacionado com o tipo de fagote que se utilizava na aula do CRL, o *basson*, dado que, os primeiros exemplares de fagote sistema alemão apenas se encontraram presentes no instrumentário do Conservatório de Lisboa na década de 1970, como verificado pelo autor deste estudo enquanto aluno da classe de fagote dessa instituição nessa data.

216 De referir que no programa do Conservatório Nacional de Lisboa elaborado pelo professor Otílio Martins (1934-1974), ainda em 1980 esta obra se encontrava incluída para o nível de 7º e 8º ano.

II.2.3 - Atividades de destaque nas instituições musicais em Lisboa

Para uma melhor compreensão da dimensão de Augusto Neuparth enquanto agente modelador dos destinos da vida musical da capital, para além da sua condição de músico virtuoso, interessa abordar os cargos que este desempenhava nas instituições de musicais.

À data do falecimento, Neuparth desempenhava os cargos de 1º tesoureiro da ISC²¹⁷, Presidente do MF²¹⁸ e Presidente da AM24J²¹⁹. Com a admissão simultânea na Irmandade de S. Cecília e Montepio Filarmónico, a 4 janeiro de 1847, e na Academia de Música 24 Junho, a 18 de março do mesmo ano, formaliza-se o início da sua vida profissional, mas também o despertar do músico para a dinâmica destas fortes corporações que regulavam os destinos dos que se dedicavam profissionalmente à arte de *Euterpe*. Devido ao seu dinamismo cedo assumiu responsabilidades na hierarquia destas corporações. Como exemplo, refira-se a sua eleição a 25 de outubro de 1850 para 3º *recebedor* do Montepio Filarmónico para o ano de 1851, com 77 votos a favor. Esta eleição verificou-se, aliás, na vigência de Francisco Santos Pinto como presidente do MF.

Uma década mais tarde esteve envolvido no empreendimento das épocas de concertos da Sociedade dos Concerto Populares, iniciativa marcante na vida musical no séc. XIX que procurou operar uma mudança no gosto do público e da *praxis* orquestral da Lisboa oitocentista. A ação de Neuparth, em conjunto com Guilherme Cossoul, Thiago Canongia, José Maria de Freitas e Filipe Real, antecipou a criação dos *Concerts Populaires* de Jules Pasdeloup (1819-1887) em 27 de outubro 1861. Esta última, criada em Paris, com uma orquestra de oitenta instrumentistas, visava criar um público para o repertório germânico e estimular a criação francesa de música sinfónica. Quer o público, quer a crítica acolheu em primeira instância esta novidade que irrompeu na vida musical lisboeta. Este grupo de instrumentistas tomou para si o encargo organizativo e também de responsabilidade artística sempre com uma visão corporativa da classe musical.

217 Augusto Neuparth tinha sido eleito em 1878 por unanimidade: “Procederam-se à eleição da nova mesa e mordomos, entraram na urna 32 lista”, Expediente Recebido, Acta da Reunião da Junta Grande da RISC de 24 de Outubro de 1878 PT/LSB20/ISC/24/caixaE31/Documento Avulso/, AHMF.

218 Neuparth foi eleito em fevereiro de 1887: “Instalação da Direcção do Monte-Pio Philarmónico eleito por Assembleia Geral em sessão de 7 do corrente mês para a gerência do Ano de 1887”, Acta da 1ª Sessão de 11 de Fevereiro de 1887 (Fólio 169 a 169v), Livro 9º da Comissão Administrativa (1880-1889) PT/LSB20/MF/06/08, AHMF.

219 Cargo atribuído em 16 de julho de 1886: “estando presentes os directores eleitos pela assembleia Geral d’esta Associação, distribuíram entre si os cargos da mesma direcção ficando organizados da seguinte forma: Presidente Augusto Neuparth, thesoureiro Ernesto Augusto Vieira, secretário Alexandre Ferreira.”, Livro 2º *Actas da Direcção da Associação de Música 24 de Junho*, PT/LSB20/MF/AM24J/04/08/ fólio2, AHMF.

Apesar de esta Sociedade dos Concerto Populares ter tido curta existência, permitiu a afirmação de bastantes instrumentistas profissionais:

Teve porem os mais benéficos resultados, apesar da sua curta duração, este bello empreendimento de Guilherme Cossoul: muitos dos nossos primeiros artistas ali se crearam e ali fizeram as suas primeiras armas; outros ja eximios mas ignorados, tornaram-se conhecidos; outros, estimulados pelo exemplo, estudaram e capricharam em disputar competencias. A todos, enfim, foi de grande proveito a emulação estabelecida, o exercício bem dirigido e os applausos com que o publico os victoriava (Vieira, 1900 II, p. 303).

Um outro aspeto em que Neuparth esteve bastante envolvido relacionou-se com a parte comercial desta iniciativa. Podemos verificar que o estabelecimento comercial do músico ficou com a exclusividade da venda de bilhetes para estes concertos, que custavam 300 reis cada um, como mostra o recorte da *A Revolução de Setembro*²²⁰ - Figura 30. O custo do bilhete, no entanto, foi considerado barato para a importância do evento: “Teve o feliz êxito que se esperava, e é provável que se vá tornando muito concorrido, porque, na verdade, não é possível haver tão barato um divertimento tão apreciável...Entraram mais de 400 pessoas”²²¹.

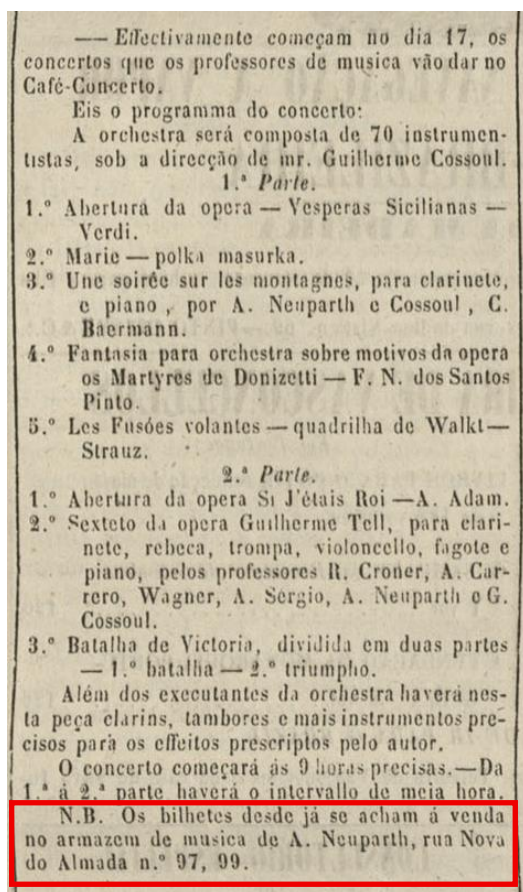


Figura 30. Recorte de *A Revolução de Setembro* de 17 de agosto de 1860

Quase duas décadas passadas, Neuparth também esteve envolvido nos Concertos

220 *A Revolução de Setembro*, XXI anno n.º 5486, 17/08/1860.

221 *A Revolução de Setembro*, XXI anno n.º 5488, 19/08/1860.

Clássicos da Orquestra da Associação de Música 24 de Junho. Esta iniciativa resultou de uma resposta corporativa ao confronto que se gerou, em 1878, entre o empresário que geria o RTSC, Freitas Brito, e a Associação de Música. Os instrumentistas que formavam a orquestra que assegurava as produções deste teatro desde 1844, ano da formação da AM24J, eram contratados tendo a mesma como mediadora. Era esta Associação que assegurava os concursos para os lugares de instrumentistas e todo o bom funcionamento da orquestra, bem como o pagamento aos músicos através da comissão da orquestra²²², como expresso claramente no regulamento específico:

De facto a 24 de Junho propunha-se gerir, e em alguns períodos parece tê-lo conseguido, tudo o que dizia respeito à formação e ao controle das orquestras da cidade, impedindo assim uma escolha efectiva por parte dos empresários e, de um modo mais geral, uma verdadeira livre concorrência entre os músicos (Esposito, 2016, p. 281).

Ainda de acordo com Esposito esta forte atividade de regulação já vinha mesmo de uma tradição anterior:

(..) dado o facto da maçonaria se encontrar também difundida entre os músicos lisboetas da época, assim como o de que o exercício de uma forte função de controle dos mesmos, que já pertencia à tradição da Irmandade de Santa Cecília em consequência directa das suas aspirações monopolísticas, era agora perpetuada e intensificada pela própria 24 de Junho (Esposito, 2016, p.285).

Na situação de 1878, os instrumentistas que se mantiveram fiéis aos princípios que geraram a associação e como tal excluídos da orquestra do teatro foram 14. Neste grupo estavam incluídos alguns dos instrumentistas notáveis de Lisboa: Augusto Neuparth, Domingos Theodoro de Carvalho e Mello, Carlos Campos, Joaquim Thomás Del Negro, Rafael Croner e António José Croner.

Uma associação assim constituída, era naturalmente respeitada pelos estranhos, e os seus membros gosavam de geral estima. O espirito de classe era tambem mantido entre elles com inexcusable zelo, o qual se evidenciava nas próprias discordias intestinas, que nunca atacavam a existencia da sociedade. Conheci muitos socios antigos, que quando falavam da sua associação evidenciavam ter-lhe tanto apego como á própria casa e familia. Esta phrase ouvi eu a Augusto Neuparth em 1878: Serei o ultimo soldado a abandonar o campo de batalha! (Vieira, 1900 I, p. 345).

O grande apego à atividade orquestral e o forte espírito corporativo levou a que estes instrumentistas, ao serem excluídos da mais importante orquestra lisboeta, tivessem

222 “Receber da empreza os pagamentos e fazer a distribuição pelos professores”, AM24J, Regulamento para os professores que compõe a Orquestra do Real Theatro de S. Carlos, Capítulo II, Artigo 14º, nº2, Oficina Tipográfica da Empreza Literária de Lisboa, Lisboa 1884.

incentivado no seio da associação a criação de uma orquestra alternativa que realizou os primeiramente conhecidos como Concertos Vienenses e depois por Concertos Clássicos.

Com o sucesso desta iniciativa, forte demonstração de empreendedorismo e dinâmica corporativa dos músicos da AM24J, a empresa em exercício na gestão do RTSC reata relações com a associação na temporada de 1879/80, nos termos que existiam antes de 1878. Mais tarde, no ano de 1886 Campos Valdez, empresário em funções no RTSC, foi considerado sócio honorário da AM24J. Com este reatar de relações os instrumentistas que tinham saído do serviço da orquestra do teatro foram de novo integrados ao serviço, mas de uma forma que demonstra a sua autoridade reforçada. É disso exemplo a constituição da comissão da orquestra, que vigorou nas cinco temporadas seguintes:

Comissão Orquestra do RTSC nas épocas 1879/80, 1880/81, 1881/82, 1882/83 e 1883/84: Presidente – Augusto Neuparth, Secretário – Frederico Augusto Guimarães (1º violino), Fiscal Raphael José Croner, Tesoureiro – Luiz António Ferreira (trompista) Vogal – Justino J. Caetano e Castilho (1º violino)²²³.

A reforma dos estatutos da AM24J acabou por acontecer, sendo estes aprovados por Alvará Régio de 7 de outubro de 1884, após terem sido aprovados em assembleia da associação em 1883. Também em 1884 acontece a reforma do regulamento da orquestra do RTSC com a presença dos notáveis a 20 de outubro de 1884 na “Comissão Reformadora da Orquestra”: Presidente – Augusto Neuparth, Relator – Frederico Augusto Guimarães, Secretário Joaquim Thomas Del Negro, Vogais – José Elisiário Roque e José Rodrigues d’Oliveira. É evidente o lugar de destaque que assume Neuparth no desfecho desta instabilidade gerada entre a maior corporação de instrumentistas lisboetas e o teatro mais importante da capital. Assume a comissão que representa os interesses dos instrumentistas e da AM24J no seio do RTSC durante cinco temporadas seguidas, mantendo um detalhado registo, até agora único nos arquivos do MF, das atividades dessa comissão.

Nas temporadas dos Concertos Clássicos, Neuparth tomou especial relevo não só como dinamizador conceptual e instrumentista ativo, mas também como mediador comercial. Foi estabelecida uma relação entre a organização destes concertos, por parte da AM24J, e o Armazém de Música e Instrumentos de Augusto Neuparth. Os bilhetes para os concertos eram vendidos no estabelecimento comercial e nos programas “de sala”

223 Documento autógrafo de A. Neuparth, datado da época de 1883/84 que faz parte do dossier elaborado pelo mesmo referente à comissão de orquestra do RTSC, AHMF.

a publicidade ao estabelecimento comercial e seus produtos, era explícita. Esta atividade comercial de Neuparth estava bastante bem implantada em Lisboa e era fulcral para a atividade musical da capital já desde a década de 1860, como podemos verificar pelo descritivo do cabeçalho de uma das faturas emitidas por esta casa comercial na Figura 31. Este documento prova a grande oferta de instrumentos e acessórios que eram disponibilizados para venda neste estabelecimento comercial. O facto de serem bem destacados no cabeçalho deste documento formal os títulos de “Fornecedor oficial do Conservatório de Lisboa” e de “Fornecedor do Asylo dos Filhos dos Soldados” prova que este Armazém de Música era considerado, por parte destas instituições, como tendo condições de idoneidade para ostentar esta ligação privilegiada.

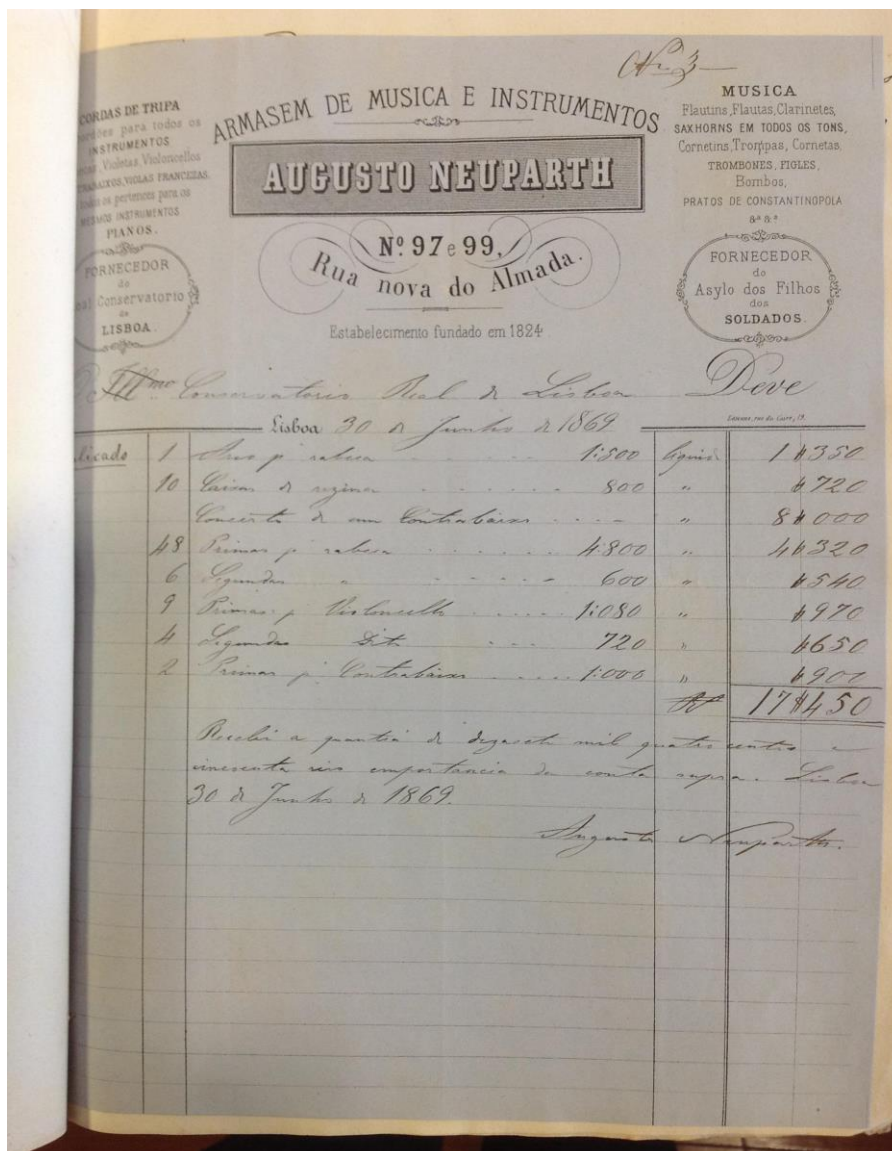


Figura 31. Fatura do Armazem de Musica e Instrumento Augusto Neuparth passada ao CRL em 30 de junho de 1869²²⁴

Como temos tentado demonstrar neste estudo é possível concluir que Augusto Neuparth foi uma das personalidades notáveis da vida musical da capital portuguesa, nomeadamente como interveniente na atividade profissional e na condição de músico na capital. Todo o empreendedorismo que desenvolveu como instrumentista, pedagogo e comerciante de música deu-lhe a relevância necessária para que tivesse sido um dos incontornáveis músicos nacionais, aliás com reconhecimento internacional e ao qual se ficaram a dever algumas decisões particularmente influentes para os destinos da classe musical em Lisboa.

PARTE III

III.1 - Viagem pela Europa

III.1.1 - Diário da Viagem

O diário que Augusto Neuparth fez contém um relato minucioso de parte da sua viagem pela Europa nos anos de 1852 e 1853, constituindo um testemunho na primeira pessoa crucial para a realização deste trabalho. A raridade deste tipo de documentos - diários que não foram destinados a uma divulgação pública - contendo pensamentos e observações genuínas, dão-nos uma visão muito crua sobre as reflexões dos seus autores permitindo-nos, até certo ponto, caracterizar a personalidade que os escreveu. No caso de Neuparth, apesar de ter sido uma personalidade decisiva na vida cultural da capital portuguesa, quase nada nos foi legado em forma de texto, como tal, estes escritos assumem uma singularidade relevante. Este documento inédito, é um verdadeiro “tesouro” porque, do modo discursivo como está escrito, corporiza um monólogo que nos transporta aos lugares mencionados e nos faz sentir as impressões do músico. O relato das vivências experienciadas por um viajante português, que saiu de Portugal pela primeira vez, em busca das suas origens, já por si constitui um importante documento histórico para caracterização da mentalidade e valores deste músico. Para o âmbito deste estudo, de um modo geral, importou o enfoque nos relatos que se relacionam com aspetos musicais, apesar de todo o texto ser sempre de interesse relevante para um estudo de caracterização de época. Como tal, não se exclui a possibilidade de um posterior estudo sobre a totalidade do documento. A importante contextualização e transposição das informações, que nos são transmitidas no diário, para a vida musical em Lisboa do séc. XIX, permite-nos ficar com uma ideia mais concreta sobre o percurso do músico e a formação de uma personalidade que se veio a manifestar preponderante nos destinos da classe musical portuguesa.

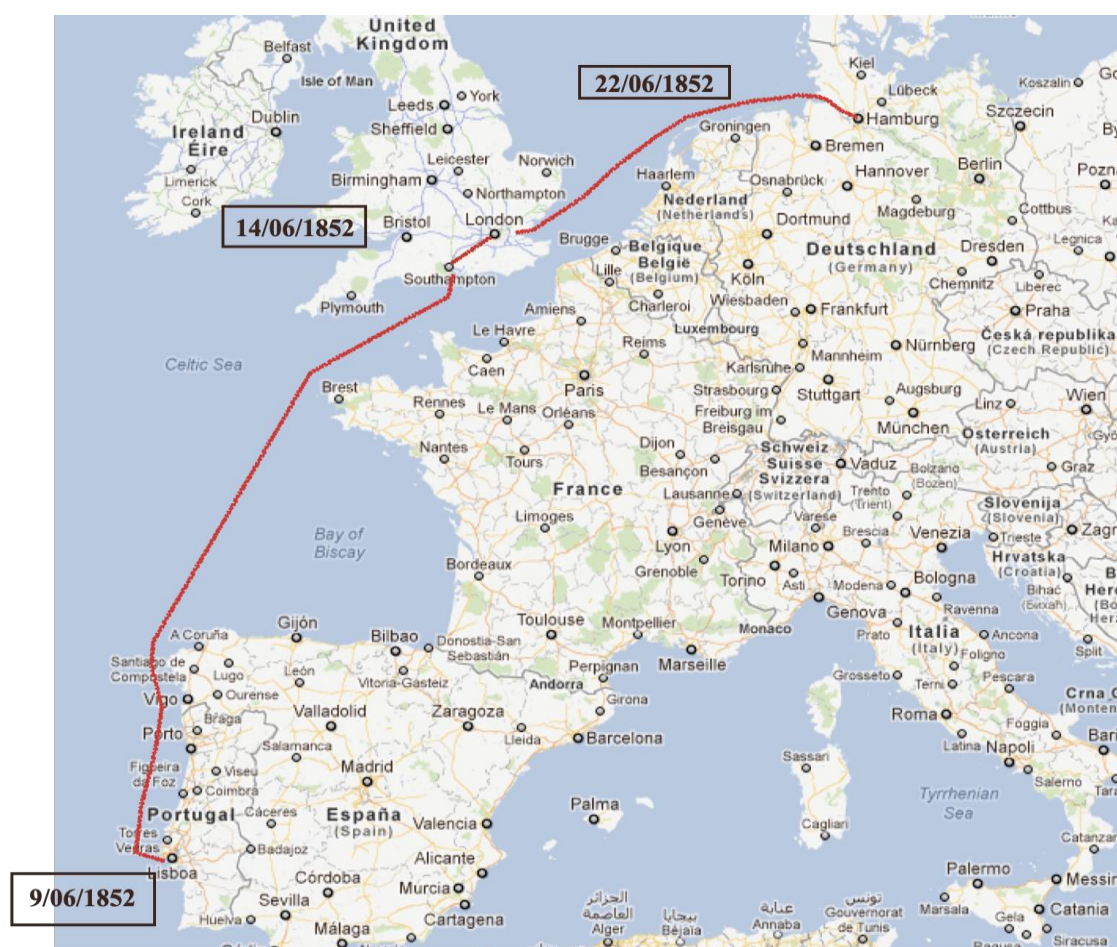
A primeira menção que se encontra da viagem realizada por Augusto Neuparth, está na biografia do músico que Ernesto Vieira incluiu no seu Dicionário Biográfico de 1900:

Levado pelo desejo de ilustrar o espirito e aperfeiçoar-se na arte, empreendeu uma demorada viagem ao estrangeiro. A 9 de junho de 1852 embarcou com destino a Londres, onde se demorou alguns dias, seguindo depois para Hamburgo e Leipzig. D'esta cidade passou a Zeulenroda, onde habitava o pae e família do sr. Ernesto Wagner seu cunhado, (Vieira, 1900, II p. 122).

Segundo Vieira, a viagem de Augusto Neuparth tinha como principal objetivo procurar na Alemanha um professor de fagote que o ajudasse a evoluir como instrumentista. No entanto, dada a localização que adotou como base para iniciar a sua procura de tutor de fagote, é também claro o intuito de conhecer a cidade natal e os familiares do seu pai, Zeulenroda.

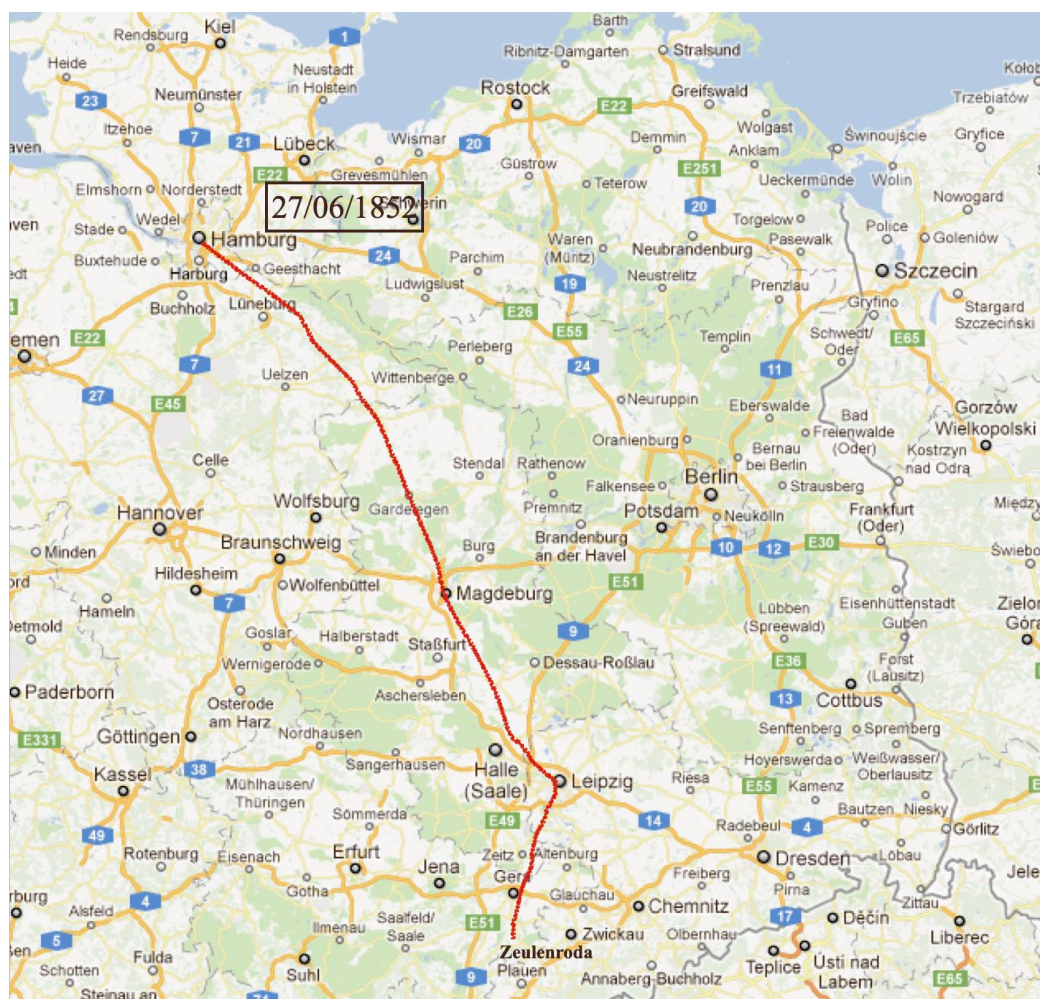
O livro relata a viagem de Augusto Neuparth desde a sua partida de Lisboa no vapor com destino a Southampton, daí para Londres onde após uma curta estadia parte para a Alemanha. Desembarca no porto de Hamburgo, ficando aí alguns dias, e depois por via terrestre chega a Zeulenroda, região da Turíngia, onde se estabeleceu para procurar professor de fagote.

Este registo de lembranças toma a forma de um diário de viagem, com entradas cuja periodicidade é ditada pela importância dos acontecimentos. O diário cobre o período entre 23 de abril e 26 de agosto de 1852. Estes quatro meses correspondem ao início dos preparativos para a viagem e parte desta, que se inicia a 9 de junho.



Google Maps online

Figura 32. Mapa da viagem de Augusto Neuparth de 9 a 22 de junho de 1852



Google Maps online

28/06/1852

Figura 33. Mapa da viagem de Augusto Neuparth de 27 a 28 de junho de 1855



Figura 34. Foto da capa rígida do livro de bolso

III.1.1.1 - Preparativos da viagem

O diário em questão, é um pequeno livro de bolso que tem por título: “Lembranças 23/04/1852”²²⁵. No início, fôlio 1 verso, o livro tem uma curiosa observação registada:

O Terreiro do Paço tem 280 Paços em quadrado. O Passeio publico tem 500 passos de comprido e 100 de largura.

Embora esta descrição pareça algo marginal num livro de memórias, poderá ter aqui um significado descritivo de carácter lúdico, possivelmente ocupando tempos de espera antes da partida, ou então com o intuito de ter dados dimensionais objetivos que permitissem uma comparação com possíveis locais de passagem durante a viagem. De facto, quando se encontra em, Londres sua visita ao Túnel do Tamisa, escreveu: “tem 500 passos, pouco mais ou menos que vem a ser o comprimento do Passeio público.”

Em seguida, o músico descreve o que parece ser uma lista de encomendas:

2 peças de Corne Inglês p^a o Cottinelli. Saber o preço de uma flauta de todas as chaves e que dê o sol grave para o José Gazul. 1 Arco para o Carrero. Peças de Clarinete para o R. Croner. 1 Cachimbo para o J. Victorino que custe até 1200. Coros próprios para a Academia para o Barboza Lima 1 Duzia de palhetas de fagote para o Thiago Canongia. Fabricante de palhetas em Pariz (Martin frère) Fieira para vir com os Rabecões N^o 18 - 6 m [...] Tomar apontamentos sobre tudo que possa colher de Conservatórios em quanto methodo d’ensino, tempo dos cursos, prémios, regulamentos && && Encomenda. Marfim para 6 Derulados do Dó ate La. Cordas Englesas N^o 9 1\$ N^o 13 3\$ [...] Parafusos de cabeça obada e trez polgadas de comprimento, são para parafuzar as Cohapas dos Pianos 250. 6 pares de maxofemeas de latão para sigurar os Tampos nas Costas. Lembrança não esquecerse de enformar do presso dos mecanismos. Em Londres o preço dos Pianos a pronto pagamento as melhores cordas e os preços. Em Hamburgo os preços dos melhores Pianos e os Catalogos de muzica que poder obter e o desconto que fazem. //Semente de Kohlrüben e Kohlrabi Rettich ²²⁶Falar ao Becker e Lunau em Hamburgo se quizer mandar vir alguma couza se elle se quer encarregar de a mandar, mandando-lhe o dinheiro. E se puder ter conhecimento nas fabricas de Cordas. Ver o que custa a madeira braço e Costilhas de Rebeca assim co p^a o V.Cello e R. Grande % Guilherme Gries Hamburg morador na Gånsemah(rk) N^o 13 bei Norten // [...] – tabela monetária // in London Caffé Hamburg und Hotel Ernst Kroll // 3 a 4 Schellings caza e almoço % N^o 1 John Street, America Square Plano da Cidade de Londres 2s e 6P Little New –Port Street Leicester Square Louis Drucker

É minucioso ao ponto de, em diversos sítios do diário, fazer uma descrição de equivalência de cambio entre as várias moedas estrangeiras que previa usar e a moeda portuguesa, apresentado nos Quadros 19 e 20.

225 Encadernado com capa rígida, com 15cmx9,5cm, com 77 fôlios. O original deste livro manuscrito encontra-se na posse de A. P. C. Neuparth de Sottomayor, familiar de Augusto Neuparth, o qual me disponibilizou o documento para estudo e digitalização.

226 Couve-nabo, couve-rábano, rábano.

Quadro 19: Transcrição em quadro da equivalência de várias moedas estrangeiras para moeda portuguesa como registado no Diário por A. Neuparth.

Moeda estrangeira	Equivalência para outra moeda estrangeira	Equivalência para moeda portuguesa
1 Scheling	15	
1 Marco	16 schelings	
1 Double Louis d'or	28 marcos	15 Pintos
Preisiche Thaler (Prusicher??)	40 Schelings	700
Hamburguische Thaler	48 Schelings	
30 Silbert croschen	1 Preisiche Thaler	
1 Silbert croschen	12 Pfeningen	

Quadro 20: Transcrição em quadro de equivalência de várias moedas estrangeiras para moeda portuguesa tal como está registado no Diário por A. Neuparth.

Moeda estrangeira		Equivalencia para moeda portuguesa
Gols (gold)		
A double sovering (sovereing)		9000
A sovering		4500
Half a sovering		(2250)
Silver		
A Crown	5 schilings	1125
Half a Crown	2 schilings and 6 pence	562 ½
A Schiling	12 pence	225
Six pence	half a Schiling	112 ½
Copper		
Tow (two) pence		37 */*
A penny		18 */*
half a penny		9
A farthing (um quarto)	½ a penny	4 ½

Neste primeiro registo é possível identificar músicos que teriam relações próximas com Augusto Neuparth: o oboísta Caetano Cottineli (ca 1825-1877)²²⁷, o clarinetista Rafael Croner (1828-1884), o flautista José Gazul Júnior (1801-1868), o violinista Ângelo Carrero (1826-1867), o pianista Joaquim Barbosa de Lima (1810-1875) e o fagotista Thiago Henrique Canongia.

Nesta lista de encomendas, é curioso verificar o interesse do flautista José Gazul relativamente à flauta que tem uma extensão até ao sol grave, que certamente é a flauta-alto em Sol, e que Theobald Boehm só veio a apresentar como instrumento acabado e patenteado em 1854. Possivelmente J. Gazul teria informações que lhe permitiam ter conhecimento da existência de alguns primeiros exemplares desta flauta-alto. Tratava-se de um instrumento novidade para a época, sendo até referido como “flauta de todas as chaves”. Este interesse num instrumento novidade parece vir contrariar uma possível

227 Aparece com início de atividade nos livros de entradas da Irmandade de S. Cecília e do Montepio Filarmônico a 23/01/1845, onde também se encontra registado que viajou para o Brasil, onde se estabeleceu como comerciante de música.

ideia sobre o conservadorismo dos instrumentistas de sopro relativamente às novidades organológicas.

A forte ligação de Neuparth com a Academia Melpomenense é aqui patente, ao ponto do seu diretor, Barboza de Lima, lhe confiar a missão de encontrar reportório adequado aos seus grupos corais, possivelmente compostos por coralistas diletantes.

A encomenda específica de uma dúzia de palhetas de um determinado fabricante parisiense, “*Martin frère*”, feita por Thiago Canongia, é um dado importante sobre a *praxis* fagotística portuguesa²²⁸. Este aspeto é revelador sobre a dificuldade do instrumentista na construção própria de palhetas para o instrumento. A técnica de construção e acabamento deste importante componente dos instrumentos de palheta dupla é uma parte fundamental para que o instrumentista consiga ter sucesso em controlar adequadamente todos os aspetos da execução do instrumento. De um modo muito simplificado, pode dizer-se que a palheta é o elemento mediador entre o instrumentista e o instrumento. A escolha entre produzir as suas próprias palhetas ou comprá-las feitas por outrem sempre se colocou aos instrumentistas. Embora o pioneirismo do método de Ozi de 1803, onde tentou sistematizar informação sobre as palhetas e construção destas, no já referido capítulo IV - *De la qualité de l’Anche*, este aspeto particular de aprendizagem do instrumento sempre necessitou de uma grande parte prática desenvolvida em conjunto por mestre e aluno. A aprendizagem desta técnica tem muito por base a tradição oral. A correta construção da palheta exige uma boa adequação às especificidades do instrumento, à qualidade do material da palheta e às características físicas do instrumentista, gerando uma situação de adaptação a cada caso. Também aconteceu que a transmissão da técnica de fabricação das palhetas nem sempre acompanhou da melhor maneira as alterações organológicas que se foram verificando nos instrumentos, o que levou a alguns resultados desastrosos na proficiência do instrumentista. Daqui resulta que, por vezes, era mesmo mais seguro comprar as palhetas de um fabricante conceituado e realizar apenas simples alterações ajustes posteriores (Cf. Schillinger, 2015).

A preocupação referida em “Tomar apontamentos sobre tudo que possa colher de Conservatórios em quanto methodo d’ensino, tempo dos cursos, prémios,

228 Encontrou-se referência a uma firma de construtores de instrumentos nomeada de *Martin Frères Société* que se estabeleceu em 1840 na cidade de La Couture Boussey, conhecida pela sua tradição da atividade de construtores de instrumentos de sopro. Construtores como Hotteterre, Lot, Buffet, Godfroy, Thibouville e Leblanc tiveram aí a sua atividade - <https://artsandculture.google.com/story/la-couture-boussey-the-historic-home-of-wind-instruments/yAUhABta3jHmLg>, acesso em 23/01/2023

regulamentos”²²⁹, revela que Augusto Neuparth tinha um interesse específico relativamente ao ensino musical, provavelmente tendo em mente o que se estava a passar no CR, nomeadamente a falta de um professor dos instrumentos de palheta.

A lista segue com mais encomendas de peças para vários instrumentos, mencionando no final uma série de memorandos de tarefas de pesquisa relacionadas com atividade comercial de venda de música e instrumentos. Certamente que o objetivo destas tarefas foi o de iniciar, ou melhorar, relações comerciais entre o armazém de música de Eduardo Neuparth e possíveis correspondentes. Depreende-se daqui o quão importante também era esta viagem, do ponto de vista do empreendedorismo comercial. A possibilidade de estabelecimento de relações comerciais com parceiros internacionais seria mais favorável numa negociação realizada pessoalmente, que numa negociação à distância ou mediada por terceiros.

É muito curioso a encomenda que ele leva de couve-nabo, couve-rábano e rábano. Sabemos pela autobiografia de Erdmann Neuparth, o interesse que este tinha pela atividade de plantação de árvores e hortícolas²³⁰, como tal, facilmente se depreende que esta encomenda tenha tido origem no pai do músico.

Na lista de encomendas também se encontram algumas obras de ensino musical, bem como uma edição da editora Richault, Paris, de um quinteto de cordas com contrabaixo *adlibitum* de Joseph Meyseder (1789-1863) Op.50. O que se conhece destas composições de Meyseder é que maioritariamente foram compostas para serem executadas pelo autor nos concertos das suas tournées, não tendo tido grande divulgação. É aqui um pouco difícil identificar qual seria o interesse pessoal de Augusto Neuparth pela referida obra, tratando-se porventura de um interesse de terceiros, já que o músico não tocava nenhum dos instrumentos em questão.

O músico faz uma listagem da sua bagagem (roupa e acessórios), onde consta a inespecífica menção ao fagote e música, que também, infelizmente, não descreve: “...Muzica – Fagote – ferramenta de palhetas. Estojo de folha...”

As despesas que iniciou com os preparativos da viagem, bem como aquelas que vai fazendo durante a viagem, são mencionadas no diário com bastante detalhe. Existe um rigor no controle das despesas da viagem, verificando-se que ao longo desta, a

229 Fólio 3.

230 Erdmann descreve nas suas memórias, páginas 16 e 17, com bastante detalhe “A Moléstias dos Vegetais das arvores que tem havido em tempo que estou em Portugal”, numa clara demonstração de interesse pelo assunto.

perspetiva economicista vai fazer com que o viajar em 1ª Classe, na viagem de vapor até Inglaterra, passe para 2ª classe, na viagem para Hamburgo, e daí para 3ª Classe, nas viagens por caminho-de-ferro na Alemanha.

Abre uma secção do diário que intitula:

– Viagem –
– 1852 –

Inicia a descrição dos preparativos da viagem. Refere ter pedido licença para a sua ausência ao conselho, certamente da Associação de Música 24 de Junho, e à Orquestra da Real Câmara, por intermédio de João Alberto Costa (1798-1870). Também refere a data do pedido do passaporte, a compra do bilhete para a viagem, e o pedido de visto de entrada na Alemanha ao Cônsul de Hamburgo²³¹.

— 1852 —
Entreguei o requerimento ao conselho no dia 23 de Abril
Recibi a resposta no dia 28 datada do dia 26 —
O Sr. João Alberto alcançou-me a Licença
da Câmara por 3 Anos no dia 3 de Junho
Fiz o Passaporte como Português no dia 5 de
Junho com a protecção do Sr. Conde de Sobraal
custou 3\$450
Fui por o Visto ao Thes. Consul d' Hamburgo
no dia 7 e buscalo no dia 8 pagui 920
Comprei o bilhete de 1ª Câmara para o
Vapor no dia 8 custou 10 Libras 45\$000

Figura 35. Fólio 7 do Diário de Viagem de Augusto Neuparth

Para aferir a exatidão dos relatos, procedeu-se à confirmação de algumas datas mencionadas por Augusto Neuparth. Foi então possível confirmar as datas referidas no registo do pedido de licença de ausência ao Conselho da Associação de Música 24 de Junho, constante na “Acta da 6ª Sessão de 26 de Abril de 1852”²³². Este pedido de licença,

231 Menciona a compra do bilhete para o vapor e o custo deste em Libras, certamente terá utilizado uma companhia de navegação inglesa, avançando-se aqui a possibilidade de ter sido a P&O, Peninsular and Ocidental Lines.

232 2º Livro de Actas do Conselho da Associação de Musica 24 de Junho, AHMF.

tal como aquele submetido à Orquestra da Real Câmara, foi feito pelo período de três anos como está mencionado nas Figuras 34 e 35, excertos das referidas atas.²³³

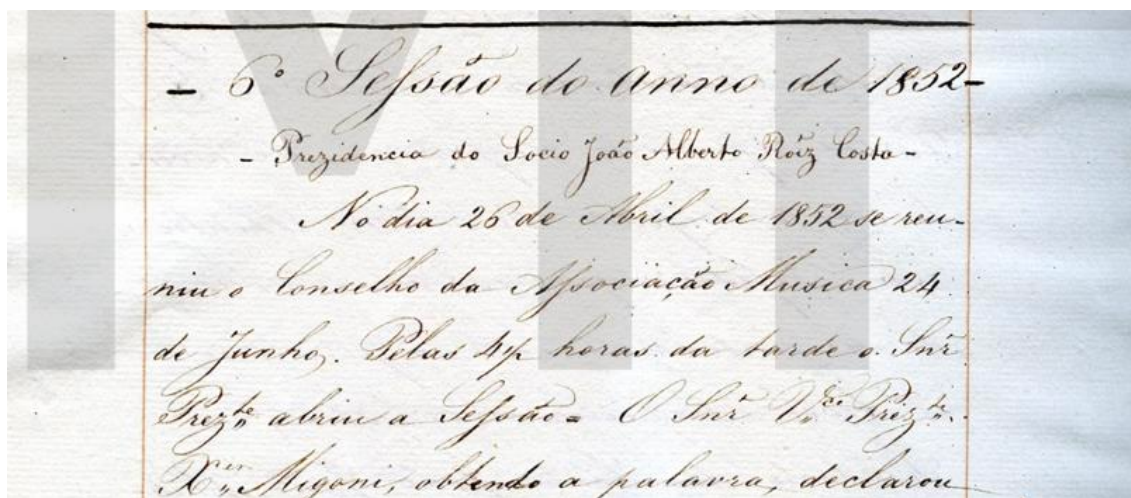


Figura 36: 2º Livro de Actas das sessões do Conselho da Associação de Música 24 de Junho, excerto do início da sessão

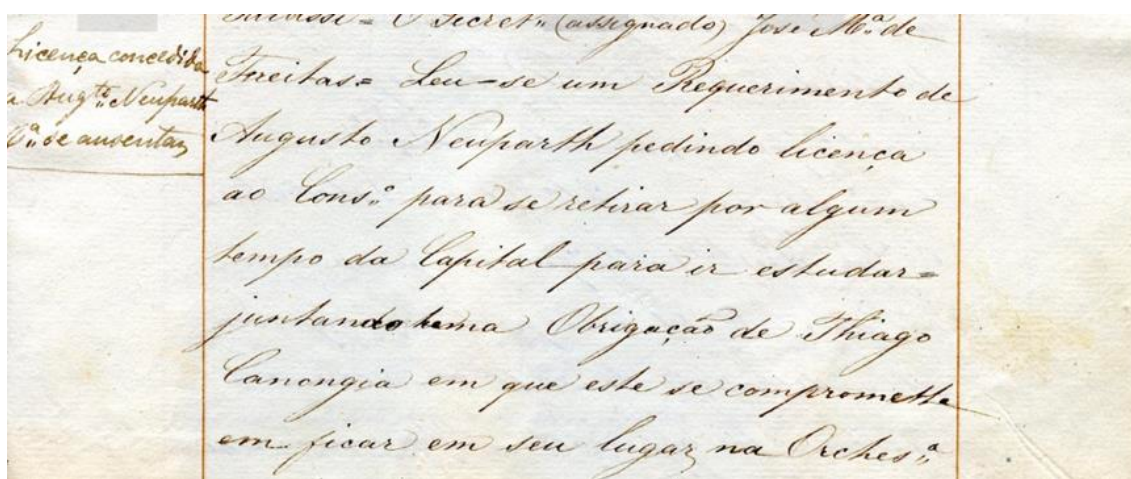


Figura 37: 2º Livro de Actas das sessões do Conselho da Associação de Música 24 de Junho, excerto da sessão onde consta pedido de Augusto Neuparth

Nesta ata, consta a indicação do nome do instrumentista Thiago Canongia como músico proposto para substituir Augusto Neuparth, na duração da sua ausência, na Orquestra do RTSC. Na mesma ata, verifica-se que Thiago Canongia foi substituído na

²³³ A duração da licença gerou polémica porque existiam opiniões que o período máximo de ausência só poderia ser de dois anos, indo a licença de anos contra os estatutos da associação. É importante notar que esta oposição vinha mesmo da parte do Vice-Presidente do conselho, Cristiano. Mas ao fim de alguma discussão de apresentação e contra-apresentação de artigos dos estatutos, a licença foi aprovada. Convém aqui também notar que o pedido de licença foi apresentado pelo Presidente da associação, João Alberto Costa, que parece ter pertencido ao círculo de amigos da família Neuparth.

revelado neste comentário, de uma maneira muito subtil, quase colocado como sendo uma opção. No entanto, a naturalização de Neuparth, enquanto português, só está registada em 19 de fevereiro de 1870 no Livro das Mercês de D. Luís I²³⁵.

III.1.1.2 - Descrição do início da viagem

O primeiro registo do início da viagem começa com a partida no dia 9 junho: “Embarquei no dia 9 quarta feira véspera do corpo de Deus às 6 ½ horas da manhã”

O músico menciona uma comitiva de despedida composta pelos seus amigos Ângelo Carrero, Cottinelli, M. Jordani (?-1897)²³⁶, Cossoul Júnior (1828-1880)²³⁷, Ernesto Wagner (1816-1903) certamente que era o seu cunhado e Jacinto²³⁸. Esta ilustre comitiva de despedida mostra o quanto o jovem Augusto Neuparth era estimado e, de certo modo, como estavam colocadas altas expectativas relativamente aos proveitos da viagem²³⁹.

A narrativa da viagem propriamente dita começa com o relato da partida do vapor de Lisboa no dia 9 de junho, a passagem ao largo do Porto, e mais tarde, ao largo de Vigo e Isle-of-White. A chegada a Southampton deu-se na madrugada do dia 14 de junho. Refere os problemas que teve com a adaptação à viagem marítima e descreve alguns pontos do percurso até à chegada a Southampton no dia 14 onde desembarca às 7h00 da manhã. Após uma primeira refeição em Inglaterra relata os procedimentos da alfândega daquele país e com algum sentido de humor observa: “fui á alfandega que não puzerão impedimento nenhum pelo contrario virão as couzas bem mal que podia ter levado muito contrabando”

A viagem desde Southampton até Londres, que ele classifica como “magnífica”, é feita por caminho-de-ferro. Descreve a paisagem do caminho como “o mais pictoresco possível” acrescentando a curiosa observação, dado utilizar como termo de comparação uma referência a uma figura de destaque na sociedade lisboeta: “as cazas que se encontram são todas no gosto da que tem o Conde de Farrobo nas Larangeiras (que por dentro é tudo espelhos)”

235 TT Registo Geral de Mercês de D. Luís I, liv 23, f.55 PT/TT/RGM/J/174712.

236 Violoncelista Miguel Jordani, filho de Caetano Jordani.

237 Guilherme António Cossoul.

238 Não se conseguiu identificar.

Está aqui uma clara referencia ao salão dos espelhos do Teatro das Laranjeiras, propriedade do Conde de Farrobo²⁴⁰, uma figura próxima de Neuparth.

Chegado a Londres fez a viagem de *cabriolet* até ao Hotel Barcelona onde se hospedou.

(..) chegamos á ponte de Welington parou o cabriolet e apresentou-se 1 ratão á portinhola e disse Gentleman two pence dei 2 pence e continuamos nosso caminho[...] a primeira couza que fiz foi escrever 1 carta para o pai e metela no correio paguei 10p

Com esta priorização de enviar notícias para casa, revela a forte ligação que tinha com o seu pai.

III.1.1.3 - Estadia em Londres

Tem uma entrada no diário a que chama “Descrição de Londres e minhas observações”. Descreve Londres como uma cidade “muito grande e de um aspecto grandioso mas fúnebre porque as cazas são quasi todas de tijolo e não são pintadas, e as que são é de escuro, além disso á uma fumaça constante que parece um nevoeiro”. Demonstrada aqui a clara estranheza de alguém que está habituado à generosidade do sol e luminosidade intensa, habitual em Lisboa, ao encontrar a atmosfera sombria da capital inglesa. Descreve vários edificios que observa, as carruagens utilizadas para transporte de passageiros e também a intensidade do tráfego causado por estes transportes:

Os Omnibus são 2 cavalos e levão 21 pessoas 12 dentro 3 na almofada e 6 em cima do tampo. São tantos os Omnibus, Cabriolets, Carruagens, carros de carregar que se juntão ás vezes 10 e 12 n’uma esquina antes que se desmanche a encruzilhada leva às vezes 5 minutos

Na sua estada em Londres, o primeiro contato com um evento musical foi quando teve oportunidade de assistir a um baile na sala *Argyll Rooms* que descreve como:

He uma sala como não à em Lisboa, muito comprida, larga proporcionadamente e muito pé direito, tem uma galeria muito Larga toda tapetada em que se paga 6p e a entrada na sala 1s, ao lado tem uma uma loja de bebidas que será quasi do tamanho da sala da nossa academia

Esta referência à sala *Argyll Rooms* é suscetível a alguma confusão. Por um lado, encontramos a *Argyll Rooms*, edificio que foi construído na *Regent Street* em 1806, que veio a ser uma sala de concertos, com salas públicas e instalações para os eventos da *Royal Philharmonic Society*. Foi inaugurado com esta finalidade com um concerto da Sociedade em 28 de fevereiro de 1820. Este edificio foi destruído por um incêndio em

240 Empreendedor importante da vida musical portuguesa que desempenhou os cargos de Inspetor-geral dos Teatros e Espetáculos Públicos, empresário do Real Teatro de S. Carlos e diretor do Real Conservatório de Lisboa.

1830, sendo depois reconstruído com a configuração para ser usado por lojas, na sua maioria²⁴¹. Por outro lado, a *Argyll Subscription Rooms*, que se situava na *Great Windmill Street*, que era uma sala de baile por subscrição, com fins de sociabilização e recreação. Esta sala, onde a admissão era paga, estava decorada com bom gosto, com bons móveis, carpetes e lustres, mas pela diversidade de sociabilização aí praticada rapidamente se tornou um lugar de reputação algo duvidosa²⁴². É testemunho desse facto o artigo publicado em 16 de outubro de 1853 no periódico londrino *The Saturday Review of Politics, Literature, Science and Art*, em que o articulista descreve o processo de transformação da atividade inicial da sala, apelando para a necessidade de existir regulação e controle por parte das entidades competentes, advogando ainda que, para esta situação “o que não pode ser curado deve ser aliviado.”²⁴³

Como não foi encontrada nenhuma referência a que se tivesse mantido qualquer atividade de bailes no edifício da *Regent Street*, após a reconstrução de 1830, admite-se que a sala visitada por Neuparth possa ter sido a de *Great Windmill Street*. A corroborar também esta conclusão o facto de a descrição que Neuparth faz do espaço e dos participantes parecer estar mais de acordo com a descrição conhecida da sala de baile:

A Sala tem sete lustres o do centro é maior que o do Theatro de D. Fernando. Nota este Baile é no género do Baile na[??]hal em quanto á admissão do sexo femenino com a differença que á em muito maior quantidade E melhor fazenda. Dançavase e estase na Sala de Chapéo na cabeça tanto homens como mulheres.

É curiosa a menção subtil de apreciação que foi feita sobre o sexo feminino: “muito maior quantidade E melhor fazenda”. Fez aqui um paralelismo com a admissão do sexo feminino que se verificava nos bailes lisboetas, sendo que em Londres esta era feita de um modo mais livre de convenções. A referência que Neuparth faz à sala da academia poderá ser uma referência á sala da Academia Melpomenense.

Relativamente à orquestra que tocou no baile fez as seguintes anotações:

A Orchestra é boa como ainda não tinha ouvido uma orquestra de Baile, observando pianos e fortes, dando notas secas. NN É composta por 8 Rebecas, 2 Violetas, 2 ViolonCellos, 4 Rabecões Grandes, 1 Flaute, 1 Flautim, 1 Flageolet, 2 Clarinetes, 1 Oboé, 1 Fagote, 2 Cornetins a piston muito bons, 2 Saxhorns, 2 Trombones, 1 Fígle, 1 Tambor, 1 Bombo e pratos, e no centro o 1 mestre batendo o compasso sem tocar que por signal quando batia parecia que estava dançando porque fazia o movimento com o corpo conforme os tempos (tempo de Waltz, de Polka NN). NB o mestre estava em pé. Todos estavam de casaca calça preta colete branco e lenço branco no

241 <https://www.british-history.ac.uk/survey-london/vols31-2/pt2/pp284-307#h3-0014>, consultado em 12/12/2022

242 <http://www.arthurlloyd.co.uk/TrocaderoLeicesterSquareLondon.htm#Argyll>, consultado em 12/12/2022.

243 <https://www.victorianlondon.org/entertainment/argyllrooms.htm>, consultado em 12/12/2022, tradução livre

pescoço, ao todo eram 34. Havia 4 mestres de sala vestidos do mesmo modo com a diferença de terem uma espécie de crachás ao peito. À porta estavam 2 criados de Libré rico com calção e meia

É notório neste comentário a admiração de Augusto Neuparth pela qualidade da orquestra, contrastando certamente com as orquestras de baile que estavam ativas em Lisboa, que seriam menos cuidadosas na observância das marcações das dinâmicas e articulações do texto musical.

Tomou nota também do facto do maestro dirigir sem tocar, por oposição às orquestras lisboetas onde o 1º Violino *Concertatore* dirigia a orquestra tocando também, salienta aqui a graciosidade da movimentação do instrumentista *concertatore* de acordo com o trecho musical. Na descrição dos instrumentos, utilizou ainda o termo Violon Cello, que deriva do italiano *Viollone Cello*²⁴⁴, para indicar o violoncelo, bem como os termos Rabecão Grande para indicar o contrabaixo²⁴⁵. Foi minucioso ao ponto de descrever o modo como os músicos estão vestidos²⁴⁶.

Segundo o diário, assistiu a dois espetáculos de ópera na capital inglesa. O primeiro foi uma récita da ópera *Ernani* de G. Verdi, no *Her Majesty's Theatre*, no dia 15 de junho. Na descrição do teatro, abaixo transcrita, é de notar a correção feita no texto, dado que “ao correr da pena”, Augusto Neuparth estava a descrever o teatro londrino tendo em mente o RTSC, onde as filas de camarotes são bipartidas pelo camarote real:

Fui ao Her Majesteys Theatre que é maior que o S. Carlos em quanto ao Amphiteatro, mas enquanto á caixa é estreita, tem 5 ordens de Camarotes e 1 Galeria por cima, com 42 camarotes ~~de~~ em cada ~~lado~~ ordem porque não tem camarote real. A Galeria que é como as Varandas em Lisboa cabe tanta gente como talvez na platea do Theatro D.Maria, custa 3s... Neste Theatro não se bate palmas nem á apito. O mestre retira-se no intervalo e quando vem principia logo, e quando é tempo de levantar o pano puxa por um botão que corresponde a uma campainha que é o sinal. Entre uma peça e outra á sempre um intervalo pequeno ainda que não mude a Scena, para a dança a única diferença que á é em lugar do mestre reger é o 1º Rebeca que se senta no dito lugar e rege sem tocar quazi nunca mas também sem se sentir a batuta. Enquanto á Orchestra é composta de

244 Deriva da origem do violoncelo enquanto instrumento da família do *Viollone*, mas mais pequeno, *Cello*.

245 “O uso do contrabaixo em Portugal, aqui também chamado como “Rabecão grande” ou só “Rabecão”, não terá sido diferente das outras orquestras existentes na Europa. Esta designação está relacionada com o nome dado em Portugal ao violino que, até 1901, foi designado por Rabeca, nome este vindo do seu antepassado árabe Rababe ou Rebebe, introduzido na Europa no século VII pelos árabes peninsulares.” (Aguiar, 2014, p. 24); “Em Portugal, nos séculos XVIII e XIX existiram várias designações para o contrabaixo, sendo a mais comum a de “rabecão grande”, ou “rabecão”. A designação “rebecão”⁴¹ era raramente empregue (o violino também era designado como “rabeca” ou “rebeca”). Desta forma existia alguma confusão com o violoncelo, conhecido também por “rabecão” e por “rabecão pequeno”. O contrabaixo também aparece muitas vezes designado pelo seu nome italiano “contrabbasso” ou “contrabasso”. Por vezes encontramos ainda as designações “contrabaxo”, “c. baixo” e “contrabaixo”. (*Ibid* p. 29).

246 No entanto existe uma incoerência entre a descrição dos músicos da orquestra, que somam trinta e três, e o número trinta e quatro que ele apresenta como total.

26 rebecas, 8 violetas, 7 Violon Cello, 8 Contra baixos, 2 Flautas, 2 Clarinetes, 2 Oboés, 2 Fagotes, 4 Trompas, 2 Clarins de machinas²⁴⁷, 3 trombones, 1 Figue, 1 Timbales e 1 Bombo que toca prato ao mesmo tempo, o Bombo é estreito de metal e tem só 1 pelle, um dos pratos está prezo no Bombo e o outro tem o tocador na mão esquerda enquanto a direita toca o Bombo. Ao todo são 69, com o mestre 70

Através da observação do esquema, desenhado por Neuparth no diário, da disposição da orquestra, Figura 39, podemos verificar que existe uma omissão na lista que fez dos instrumentos onde não menciona a Harpa, que se encontra presente no desenho do esquema da orquestra.

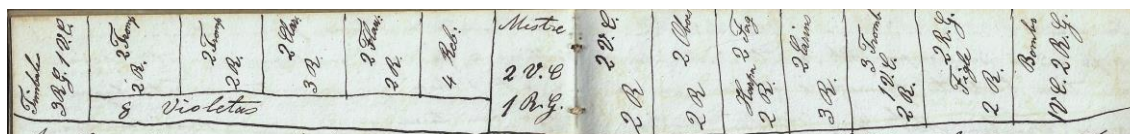


Figura 39: Esquema da disposição da orquestra da produção da ópera *Ernani* desenhado por A. Neuparth no diário de viagem

Quadro 21. Transcrição do esquema da disposição da orquestra da produção da Ópera *Ernani* desenhado por A. Neuparth no diário de Viagem

Timbales 3R.G. 1V.C.	2 Tromp 2R.	2 Tromp 2R.	2 Clar 3R	2 Flaut 2R.	4 Reb	Mestre 2V.C 1R.G..	2 V.C 2R	2 Oboes 2R.	2 Fag. Harpa 2R.	2 Clarins 3r.	3 Tromb 1V.C. 2R.	2 R.G. Figue 2R.	Bombo 1V.C 2R.G..
8 Violetas													
[Palco]													

É patente no texto do diário, a clara admiração de Neuparth pelo facto de o público inglês não se manifestar, como o expansivo público dos teatros lisboetas faria, com as palmas e apitos (assobios ou vaias). Nestas observações é possível fazer um paralelismo com prática lisboeta de o Violino *Concertatore* tomar a direção da orquestra para os números de *ballet* a partir do estrado do maestro, sem tocar²⁴⁸. Esta prática teria certamente como primeiro objetivo permitir o repouso do maestro principal e, por outro lado, libertar este do trabalho de ensaiar as danças com a orquestra. É muito importante o comentário que faz sobre o modo como o concertino “rege sem tocar quase nunca mas

247 Provavelmente sistema de pistons *rotor-valve*.

248 Em Lisboa, os 1º Violinos eram simultaneamente considerados Regentes, sendo exemplo disso uma relação nominal dos sócios efectivos da Associação de Musica 24 de Junho, datada de 1846, que esclarece:” *RELAÇÃO NOMINAL DOS SÓCIOS EFFECTIVOS DA ASSOCIAÇÃO DE MUSICA 24 DE JUNHO EM LISBOA, Reunida ao Monte-Pio Philarmonico*, os quaes só teem direito a serem empregados conforme a classificação designada com o Algarismo 1, que existe em cada uma das competentes cazas do Mapa incluso; advertindo porém que na caza das Observações , os designados 1ºs Rebecas são considerados Regentes d’Orchestra, e a Letra =E=empregados em quadro d’Orchestra, (AHMF). Também de referir que na entrada sobre Caetano Jordani (1794-1860) no dicionário biográfico, E. Vieira menciona que este em 1824 ocupava o lugar de 1º violino-chefe na Orquestra do S. Carlos, tendo a obrigação de dirigir a orquestra nas danças, e de substituir o maestro diretor da opera na impossibilidade deste.

também sem se sentir a batuta”. É uma clara diferença sobre a *praxis* de direção de orquestra em Lisboa²⁴⁹ onde o “sentir a batuta” resultava num bater com esta na estante de música resultando num “infernai tak tak” que os melómanos reclamavam pelo efeito destes fortes ruídos que “aturdem os ouvidos” (Pinto, 2023, p. 41)

Como músico atento de uma orquestra de ópera que era, fez uma apreciação dos cantores envolvidos na referida produção, Quadro 22.

Quadro 22: Comentários de A: Neuparth sobre os vários intervenientes da produção da Ópera Ernani de G. Verdi no Her Majesty's Theatre em 15 de junho de 1852.

Personagem - Intérprete	Comentários	Conclusão
“Elvira – Cruvelli” Sophie Cruvelli (1826-1907)	“Cruvelli tem uma voz muito forte mas de 2 qualidades, conhece-se a diferença quando passa dos graves aos agudos. Canta com bastante methodo mas descuida-se ás vezes na afinação”	“Gostei mas não admirei”
“Ernani – Bottini” N.I.	“Tem boa voz mas pouco methodo de canto porque até em uma vez cortou a palavra para tomar respiração”	“Não é para Londres contudo agradou”
“Carlo 5 - Ferlotti “ Raffelle Ferlotti (1819-1891)	“Tem muita voz mas um pouco áspera, conta com alguma expressão”	“Não gostei”
“Ruy Gomez – Belletti” Giovanni Belletti (1813-1890)	“Tem boa voz de Baixo, canta com muita maneira e com bastante execução. Acrescentou uma cabaleta ao adágio que tem no final do 1º Acto que cantou muito bem”	“Foi do que gostei mais”
“Mestre – Balse” Michael W. Balfe (1808-1870)	“Derige... sem se sentir nem uma vez bater com a vara”	“Derige muito bem”

249 “[Porém] não deixar[emos] de dizer, que nos foi muito desagradável ouvirmos por espaço de quatro horas o tenir de uma vareta preta sobre uma lata, o que poderia ser substituído por outra de cor branca com a qual só bastava marcar tempo fazendo-a ver aos nossos hábeis professores, que assim se dirige a grande orquestra da grande ópera; e é claro que menos tempo se emprega para ver o sinal, do que para o som da vareta ser transmitido ao ouvido.” “S. Carlos. Grande concerto vocal e instrumental”, *O Raio Teatral*, 19/11/1843, (apud Pinto, 2023, p. 41).



Figura 40: Michael Balfe ²⁵⁰

Quadro 23: Opiniões de Neuparth sobre vários instrumentistas da orquestra da produção da ópera *Ernani* de G. Verdi no *Her Majesty's Theatre* em 15 junho 1852

Orquestra: “Tocão com muita exactidão com pianos e fortes. é um gosto ouvir como dão uma pancada forte e seca sem se ouvir rabos. Principalmente os instrumentos de latão são muito bons”	
Parte orquestral	Conclusão
1º Oboé	“toca muito e com uma facilidade extraordinária, trina e executa, mas o tom não presta para nada (parece um pipiar)”
1º Fagote	“o tom não presta”
1º Clarinete	“tem um tom bonito mas muito pequeno, o tom é do género do Izidoro mas em menos quantidade”
Naípe de Trompas	“parecerão-me bons, destacão as notas muito bem nos acompanhamentos”
“1º Violon Cello”	“tem muito bom tom”
“instrumentos de latão”	“são muito bons”

É considerado pelo músico muito relevante a boa observância das dinâmicas sonoras e o facto de existir um bom sincronismo da articulação nos acordes em forte e curtos sem se ouvir “rabos”. É, sem dúvida, uma alusão à boa disciplina orquestral praticada em Inglaterra. Estes “rabos” a que se refere é o efeito da imprecisão de instrumentos que ficam a tocar após o término da correcta duração das notas ou após o sinal da direcção de orquestra para parar de tocar. Só o contraste da qualidade da *praxis* orquestral entre Lisboa e Londres pode justificar a existência deste tipo de comentários recorrentes nas apreciações que faz sobre as orquestras. Por vezes a descrição da

²⁵⁰ <https://www.britishandirishworld.com/> consultado em 1/10/2022.

qualidade das orquestras portuguesas não era muito elogiosa, como é o do relato de 1816 de um cronista do *Allgemeine Musikalische Zeitung*:

É impossível ouvir boa música orquestral convenientemente executada, já que é impossível reunir uma boa orquestra com todos os instrumentos; em especial, uma orquestra que toque de forma precisa e expressiva – ou mesmo simplesmente que toque afinada (*apud* Brito & Cranmer, 1989, p. 39)

Como executante de instrumentos de palheta, deu particular atenção a estes quando fez a apreciação do desempenho da orquestra. Elogiou o desempenho do primeiro do primeiro oboé, mas mostra desagrado pelo som, pelo que o compara a um referencial de canto de ave débil, som de “pipiar”. Compara o som do clarinetista com o seu colega “Izidoro”²⁵¹, mas critica a falta de volume. É notório o apreço pela precisão da coordenação do naipe de trompas. Faz a descrição do bombo: “1 Bombo que toca pratos ao mesmo tempo o Bombo é estreito de metal e tem só 1 pelle um dos pratos está prezo no Bombo e o outro tem o tocador na mão esquerda em quanto a direita toca o Bombo.” Seguramente que este instrumento não era utilizado nas orquestras lisboetas e terá sido uma novidade para Neuparth.

Pelo que descreveu da orquestra e pelas apreciações que elaborou conseguimos perceber que é especialmente exigente, não só com as capacidades técnicas dos instrumentistas, mas também com a qualidade do som. Apesar de estar em presença de orquestras com conceitos de som provavelmente diferentes daqueles que se cultivavam em Lisboa, não se deixa influenciar. Convicto do seu conceito de som não deixa de classificar negativamente ou positivamente o som dos instrumentistas. O facto é que a preocupação de Neuparth com a questão do som não parece ser de modo algum irrelevante ou inocente. Como referido anteriormente, no oitocentos, nas críticas à qualidade e evolução dos instrumentos de sopro e qualidade das execuções dos instrumentistas, as características sonoras eram tomadas em bastante consideração. Como tal, está presente no músico a preocupação na observação das qualidades sonoras dos instrumentistas numa perspetiva comparativa e evolutiva.

Acabou a descrição desta ida à ópera com uma menção a dois números de dança que foram apresentados no espetáculo:

Em quanto a dança do que mais gostei foi d'um passo a dois dançado por M^a Rosati e M^a Durand que teem bastante firmeza e dança com bastante graça. Tambem M^a Guy Stephan dançou um passo espanhol com bastante graça como ainda não tinha visto dançar (neste genero).

251 Poderá ser esta uma referência ao instrumentista Izidoro Franco [s.d.].

No dia 17 de junho assistiu a uma récita de uma produção dupla das óperas *Lucrecia Borgia* e de *Les Martyrs* na Ópera do *Convent Garden*. Como curiosidade, é de referir que por poucos meses não se terá cruzado no Teatro do *Convent Garden* com o flautista português José Maria Ribas que aí desempenhou o lugar de 1º Flauta até ao ano de 1851.

Escreveu a sua apreciação sobre a prestação dos cantores, tendo o cuidado de os dividir por ópera apresentada (Quadro 24 e Quadro 25).

Quadro 24: Comentários de Neuparth sobre os vários intervenientes da produção da *Lucrecia Borgia* no Convent Garden em 17 junho 1852

Personagem -Intérprete	Comentários	Conclusão
“Don Alfonso- Ronconi” Giorgio Ronconi (1810-1890)	“é Bom”	“não me espantei”
“Lucrecia – Grisi” Giuditta Grisi (1805-1840)	“já está um pouco cansada contudo canta no género da Novello com a diferença que executa escalas com limpeza”	“achei melhor que a Cruvelli”
“Genaro – Mario” Giovanni Matteo Mario(1810-1883)	“tem uma voz muito delgada mas canta bem e liga muito bema a voz de peito com a falça, na scena do 3º Acto em que o Genaro morre, fê-la mal porque deu trez berros sem tom nem som para figurar as ancias da morte que em lugar de me fazer chorar fez-me rir”	n. i.
“Orsini – Seguin” Arthur Seguin (1809-1852)		“Mediocre”

Quadro 25: Comentários de A. Neuparth sobre os vários intervenientes da produção da *Les Martyrs* no Convent Garden em 17 junho 1852

Personagem- Intérprete	Comentários	Conclusão
“Felix – Marini” Ignazio Marini (1811-1873)	“tinha uma parte muito pequena”	“tem boa voz de baixo profundo”
“Polyutos – Tamberlich” Enrico Tamberlik (1820-1889)	“está com uma voz muito fraca”	“canta menos mal”
“Severus- Ronconi” Giorgio Ronconi (1810-1890)	“mas não me espantei”	“é Bom”
“Pauline – Jullienne” N.I	“tem boa voz e canta com methodo e a execução com muita limpeza”	“gostei muito”
“Costa Mestre director” Sir Michael Costa (1808-1884)	“não se sente a batidela de compasso”	“dirige bem”

Augusto Neuparth elegeu a soprano Clara Novello (1818-1908), que lhe era já familiar do RTSC, como termo de comparação para avaliar a voz da Giulia Grisi (1811-1869), não sendo, no entanto, muito elogioso com a soprano Novello, que logrou criar um grande número de admiradores no teatro da capital portuguesa.

É de um sentido de humor perspicaz na referência, que faz ao desempenho de Giovanni Mario (1810-1883) na *Lucrecia Borgia*. Neuparth não cede a truques dramáticos e mantém o sentido crítico, sendo implacável com estes desvios que tornam a interpretação menos séria. É bastante exigente na apreciação que faz de Enrico Tamberlik (1820-1189), possivelmente por conhecer deste melhores prestações da temporada de 1844/45 no RTSC. Mostra o seu elevado grau de exigência com Giorgio Ronconi (1810-1890), que apesar de o considerar “Bom”, não chega para o impressionar.

Relativamente à direção da orquestra, mais uma vez a chamada de atenção para o facto de não se “sentir a batidela” do compasso por parte do maestro. Parece ser utilizado o verbo “sentir” num sentido auditivo de “ouvir” o bater da batuta. De novo a referência à prática orquestral em Lisboa em que, pelo menos em situações de dificuldade, os maestros utilizavam o bater da batuta na estante para assegurar um bom seguimento por parte da orquestra, e facilitar o acompanhamento dos cantores.



Figura 41: Caricatura de Sir Michael Costa ²⁵²

Para além da observação da disposição dos lugares para o público, fez referência ao número de coralistas e de músicos que participam na produção. Especificamente sobre

²⁵² “Vanity Fair - Men of the Day, n°47, by Charles Lyall” 6/07/1872, <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw255965/Michael-Costa--Men-of-the-Day-No-47>, consultado em 1/10/2022

Quadro 26. Comentários de A. Neuparth sobre alguns intervenientes orquestrais nas produções de Lucrecia Borgia e Les Martyrs de G. Donizetti no Convent Garden em 17 de junho de 1852

1 V. Cello	1 Trombone	2 Trump	2 Trump	2 Clar.	2 Fla.	4 Reb.	Musette 2 V. C.	4 Reb.	2 Obs.	2 Fag.	2 Clarinet in F major	2 Trombone	1 Cornet	1 V. C.
1 C. B.	1 V. C.						2 C. B.		2 Reb.				1 Euph.	1 B. C.
1 V. C.	1 C. B.	3 Reb.	4 Reb.	2 Reb.	2 Reb.				2 Reb.	2 Reb.	3 Reb.	V. C. Mgr.	1 V. C.	1 V. C.
1 C. B.	1 V. C.												1 V. C.	1 V. C.
1 V. C.	1 C. B.	2 Trump		8 Violins								4 Rebecas	1 B. C.	1 B. C.

Quadro 27. Transcrição do esquema da disposição da orquestra das produções de *Les Martyrs* e *Lucrecia Borgia* desenhado por A. Neuparth no diário de Viagem

164

conjunto com o violoncelo. Também a observação, e provável admiração, relativamente aos contrabaixistas do *Covent Garden* utilizarem técnica de arco de tradição alemã²⁵³, é importante no sentido de contrariar a *praxis* instrumental do contrabaixo em Lisboa. Prevalencia em Portugal a influência da escola violinística italiana, com utilização no contrabaixo de técnica de arco aproximada à técnica violinística e à técnica violoncelística (Cf. Aguiar, 2015).

Ainda em Londres, enceta uma série de contactos com objetivos comerciais com grande incidência para o mercado de pianos e seus acessórios. No dia 22 fez a preparação para a sua viagem de vapor para Hamburgo e elaborou uma extensa lista com todas as despesas que tinha feito em Londres.

III.1.1.4 - Viagem pela Alemanha

Parte de Londres para Hamburgo “às 12 horas da noite de 22 terça-feira e quando o vapor partiu era 1 hora (já se sabe da manhã de 23)” de junho.

Em Hamburgo, no dia 25 de junho, assiste a uma representação da versão em alemão, da *Dame Blanche* de F. A. Boieldieu (1775-1834), no *Stadt Theater*, registando:

(...) a parte de tenor é feita pelo Roger, 1º tenor da Grand Ópera de Paris (dizia ele) ao todo gostei mas não me espantei. O tal Roger vai muitas vezes á falça que dá ideias dos Tirolezes, a 1ª Dama não era grande couza. A muzica era bonita. A Orchestra pequena mas bem unida e com pianos e fortes, não os pude contar, mas erão só 3 Contra Baixos 3 Violon Cellos, seriam ao todo 30. Principiou às 6 horas acabou às 9 ainda era dia.

É claro nesta declaração que foi a primeira vez que o músico ouviu esta ópera, que musicalmente lhe agradou. No comentário que faz ao tenor é mais uma vez patente a atitude crítica que adota perante os factos que lhe são dados como adquiridos, sem deixar de utilizar o seu sentido de humor relativamente à utilização da voz de falsete. Apesar de se encontrar num meio que lhe era estranho não se menoriza nem abdica dos seus valores. Durante a estada em Hamburgo visita alguns conhecidos, estabelece mais alguns contatos comerciais e faz algumas aquisições que levava na lista de encomendas. Aproveitou também para conhecer a cidade que muito lhe agradou:

A Cidade é bonita no todo mas não tem grandes edeficios nem couzas notaveis pª ver O que tem mais bonito é uma praça chamada Jumpferstich que é muito grande e no meio é agora com arvores arroda neste largo á 2 Pavilhões alem de mais lojas de bebidas onde á muzica todas as noites Á tambem toda arroda da cidade caminhos com arvores como o Campo Grande é o mais pitoresco possível.

253 A pega do arco utilizada e difundida por D. Dragonetti perdurou na época em Londres. Esta maneira de pegar no arco é similar à pega alemã, derivando ambas da pega da viola da gamba, (Cf. Aguiar 2015).

Partiu de comboio para Leipzig no dia 27 pelas 7h30, onde chegou às 20h30. Partiu de Leipzig no dia seguinte com destino a Zeulenroda, fazendo escala em Reichenbach. Chegou a Zeulenroda no dia 28 pelas 15h00 onde foi recebido pelo pai de Ernesto Wagner, Johann Daniel Wagner (c.1788 - c.1853). A sua estada em Zeulenroda foi marcada por um tratamento deferencial por parte das pessoas mais importantes da comunidade local, para além de um caloroso acolhimento dos seus familiares. É convidado para serões musicais onde chega a tocar. Não deixa de ser uma atração onde quer que vai, como é o caso de uma festa de aldeia que visita, e sobre a qual regista: “Todos me querião ver como se fosse algum bixo desconhecido. Prometi que tornava lá outra vez”. Aqui patente a curiosidade e admiração por alguém que descendia de um nativo da região, fugido do trabalho do campo para iniciar uma carreira de músico, que tinha emigrado e tinha atingido sucesso. Sentimentos eventualmente opostos entre o que pensa Augusto Neuparth, que vê a Alemanha como uma cultura superior e que, no entanto, é visto como alguém distinto.

Regista frequentes menções a atuações de coros, nomeadamente coros masculinos, que tem oportunidade de escutar, em situações informais e formais. É minuciosamente descritivo nas referências a estes agrupamentos, mas sem abandonar o seu sentido de humor:

De tarde fui com o Manilius ao Schieshaus e depois fomos ao quintal onde estivemos ouvindo um Singferein que fica pegado com o quintal (cantarão coros bonitos mas um pouco desafinados e o Kántor gritava como um dezisperado).

Numa visita a Leipzig a 10 de agosto, tem oportunidade de assistir a uma récita da opera *Der Freischütz* de C. M. Weber, registando no diário do seguinte modo:

(...) chegamos a Leipzig às 3 $\frac{3}{4}$ donde tomámos um Troschle e fomo-nos alojar no Deutscher haus no Konig Platz. Em quanto á Cidade é bonita e no gosto de Hamburgo tem bonitos Allée e bonitos Edifícios. fui ao Theatro onde se representou o Freischutz a orquestra é muito boa tocou a Sinfonia como eu ainda não ouvi em quanto a cantores não havia nada notável a Orchestra são 6 1^{as} rebecas 6 segundas 2 violetas 3 V.C. 3 R.G. 2 Flautas 2 Clarinetes 2 Oboés 2 Fagotes 4 Trompas 2 Clarins 3 Trombones e Timbales. A Muzica do Freischutz é muito bonita.

Refere aqui a execução da *Abertura* da ópera de um modo muito elogioso, comparativamente a execuções que já teria tido oportunidade de escutar, no entanto, o modo como aprecia a qualidade da mesma, dá a entender que esta não lhe seria familiar. Também ao considerar que entre os cantores não havia nada de notável, parece indicar que a falta de familiaridade com este repertório operático foi decisiva nos critérios de

apreciação por ele utilizados. Não se sentindo “à vontade” com este reportório, parece preferir evitar críticas detalhadas.

É importante mencionar o que escreve sobre um concerto que tem oportunidade de assistir a 11 de agosto em Leipzig, dado a comparação nada elogiosa que faz entre esta orquestra e uma orquestra lisboeta:

Depois fomos á Central Halle onde havia Concert, pagou-se de entrada 2 ½ silb.gr., a Orchestra éráo 3 1^{as} Rebecas, 2 2^{as}, 1 Violeta, 1 V.C. 1 C.B., 1 Fl. 2 Cl., 1 Oboé, 2 Fag., 2 Trompas, 2 Clar., 1 Trombone Timbales, Bombo e pratos. Tocão sofrivelmente, pouco mais ou menos como a Orch. Do Th^o de D.M. em Lisb.

Mostra aqui um forte sentido crítico, que aplica mesmo em julgamentos que faz sobre agrupamentos musicais da sua Lisboa natal. Muito provavelmente, a orquestra do Teatro D. Maria não estaria consensualmente entre as melhores do meio musical da capital. Outro motivo para esta pouca consideração poderia ser o facto de a orquestra do Teatro D. Maria representar, potencialmente, um pouco a concorrência da orquestra do Teatro S. Carlos.

III.1.1.5 - Procura de professor de fagote

No intuito de cumprir um dos objetivos principais da sua viagem durante a sua estada na Alemanha, Augusto Neuparth teve contacto com pelo menos quatro fagotistas. Nos Quadro 28 e Quadro 29 é possível verificar as opiniões com que ficou acerca destes instrumentistas, bem como as opiniões que estes emitiram sobre o músico.

Quadro 28: Encontros com fagotistas a 15 de junho de 1852 e a 11 de agosto de 1852

Nome do fagotista	Local/data	Opinião recebida	Conclusão
Registado como ex-1º Fagote de Orquestra S. Petersburgo	Weida 15 junho 1852	Aceitou dar aulas	“Wagner pediu-lhe pª elle tocar alguma couza, elle preludiou um pouco e arrumou logo o fagote, eu não lhe quis pedir que toca-se alguma couza (desconfiei logo do seu todo) tom como o do Canongia ou mais pequ, não mostra ter muita execução e até os trinos não os sabe acabar de maneira que para mestre não me serve, até estou desconfiado eu sei mais do que elle”
Friedrich Louis Weissenborn (1813-1862).	Leipzig 11 agosto 1852	“dar-me lições não porque a seu ver era perder tempo 1º que eu tinha muito execução 2º que a maneira de tocar era boa de sorte que elle não sabia o que me avia de ensinar e que em Dresden também não achava mestre”	

Quadro 29: Encontros com fagotistas a 12 e 26 de agosto de 1852

Nome do Fagotista	local/data	opinião recebida	Conclusão
Kabisius	Dresden 12 agosto 1852	“estava pronto a dar-me lições [...] depois de me ouvir somente disse que eu havia de ter estudado muito porque tinha muita execução mas que o tom não era bom e era duro, e que o tom do fagote pª ser bom havia de assemelhar-se a Trompa e que pª tocar não se havia de por o beijo como eu mas sim o beijo livre sem estar quadruvado pelos dentes”	“O fagote dele é ainda dos Antigos com 8 Chaves [...] Eu mal que o Vi não me cheirou, mas depois do que elle disse, então muito menos”
Carl Schmitbach (1801-1879)	Hannover 26 de agosto 1852		“fui-me alojar em caza delle pelo espaço de d’um mez mas parece-me que não fico tanto tempo porque pouco posso aproveitar”

O primeiro encontro que teve foi com um fagotista alemão, homem de meia-idade, que se encontrava em Weida, uma aldeia perto de Zeulenroda, e que foi mencionado como estando aposentado de uma orquestra de S. Petersburgo. Não é, no entanto, possível obter indicações precisas que permitam identificar este músico. Segundo o que está registado no diário, a aposentação deste fagotista deveu-se a este ter cumprido todo o tempo de

serviço na orquestra, e não ao facto de ter atingido idade avançada. É registado a visita no dia 15, quinta-feira:

Fomos eu e o Wagner Pai a Weidaque é uma cidade pequena a 3 Leguas de Zeulenroda sahimos daqui são 5 horas da manhã e chegamos às 7 e um quarto. Esta jornada foi motivada por termos ouvido dizer que existia lá um tocador de fagote muito bom que tinha estado 10 anos em S. Petersburgo como 1º fagote e que se tinha retirado com uma pensão de 600 Rublos de prata (Pouco mais ou menos 480\$000 rs) ele não se retirou por ser velho mas sim porque acabou o seu tempo de serviço e pertence-lhe a pensão. Ele é um homem de 40 Anos pouco mais ou menos...quando são 9 horas fomos a casa dele depois de conversar um bocado o Wagner disse-lhe que o motivo da nossa vezita era porque eu tocava o mesmo instrumento que ele e que tinha vindo a Alemanha para me aperfeiçoar de maneira que como tinha ouvido dizer muito bem delle vínhamos para ver se elle queria ser meu mestre ao que respondeu que estava pronto chegando a propor já a sua casa para comer e dormir (já se sabe pagando) foi me logo mostra um quarto que tinha e o Wagner pediu-lhe para tocar alguma couza elle preludiu um pouco e arrumou logo o fagote eu não lhe quis pedir que toca-se alguma couza (desconfiei logo do seu todo) convidou-nos para sahir e a vinda para casa eu disse lhe se não queria ver o meu fagote elle disse que sim e fomos á Hospedaria eu toquei um pouco e depois de conversarmos um bocado eu disse-lhe que tinha muito gosto em o ouvir visto não ter ouvido ainda um bom tocador. Elle respondeu que sim e que fosse-mos a sua casa mas não tinha ainda passado meia hora mandou-me dizer que leva-se o meu fagote para tocarmos uns duetos (desconfiei que era para me experimentar) apresentou me uns duetos de Jacobi que não são difíceis toques menos mal á primeira vista Em quanto a elle tem o tom como o do Canongia ou mais pequeno não mostra ter muita execução e até os trinos não os sabe acabar de maneira que para mestre não me serve até estou desconfiado que sei mais do que elle. Pedi-lhe encarecidamente que toca-se alguma couza só. Desculpou-se e não quis quando são 5 horas da tarde mandá-mos aprontar a carruagem e fomos embora.

Embora no diário o nome deste fagotista não apareça mencionado, os dados que são apresentados permitem definir um perfil para chegar a uma conclusão: fagotista famoso com cerca de 40 anos de idade, residente na área de Dresden, que tocou numa orquestra em S. Petersburgo e que se encontrava a auferir uma pensão por termo de tempo de serviço. Pelo que foi possível apurar, tudo aponta que se trate de Heinrich Kummer (1809-1880), (Hodges, 1980, p. 396). Este músico foi sem dúvida um fagotista de relevo tendo sido também um talento precoce como pianista. Em 1823 tocou piano na presença de Johann N. Hummel (1778-1837) e Ignaz Moschelles (1794-1870). Foi fagotista temporário da *Dresden Kapelle* de 1827 a 1832, quando partiu para Lowitz na Polónia para aceitar um cargo de professor de piano. Kummer deixou a orquestra de Dresden por se encontrar descontente de ocupar uma posição que não era definitiva. Em 1837 entrou para a orquestra do Teatro Imperial Russo como primeiro fagote. Aí tocou dez anos tendo recebido uma pensão com a idade de 38 anos. Nos anos de 1848 viajou na Rússia, Polónia e Suíça como concertista em piano. Em 1851 regressou a Dresden para aí se estabelecer como pianista e professor de música (Hodges, 1980, p. 396).

É óbvio, pelos comentários registados no diário, que o som e execução técnica de Kummer lhe desagradaram. Relativamente à quantidade do som, fez um comentário comparativo com o som do seu colega português Thiago Canongia, que não é muito

elogioso também para este. Por tudo isto, Neuparth não tinha qualquer dúvida em afirmar que não lhe servia como professor, mesmo sendo este o primeiro fagotista com uma carreira internacional de relevo com se cruza²⁵⁴. Mostra não se sentir facilmente menorizado.

O diário, na entrada de 11 de agosto, transcreve os dois encontros com o “1º fagote Weissenborn” do dia anterior e do mesmo dia:

Fomos a Caza do 1º Fagote Weissenborn que me disse que estava pronto a fazer o que estivesse ao seu alcance e que de tarde fosse lá com o meu Fagote para ouvir o que eu tocava. Depois fomos procurar o David que não estava em caza porque tinha ido fazer uma viagem havia 4 dias. Depois fomos para caza jantar depois tomamos um troschle e fomos a caza do Weissenborn que no Neu Mark por cima do confeitiro Dezens no quarto andar. Recebeunos muito bem e depois de me ouvir tocar disse que teria muito gosto em que eu no cazo de ficar em Leipzig por outro motivo fosse a sua caza para tocarmos juntos mas que dar-me lições não porque a seu ver era perder tempo, 1º que eu tinha muita execução 2º que a maneira de tocar era boa de sorte que elle não sabia o que me avia de ensinar e que em Dresden também não achava mestre...Depois fomos á Central Halle onde havia Concert pagou-se de entrada 2 ½ silb.gr. a Orchestra erão 3 1ªs Rebecas 2 2ªs 1 Violeta 1 V.C. 1 C.B. 1 Fl. 2 Cl. 1 Oboé 2 Fag. 2 Trompas 2 Clar. 1 Trombone Timbales Bombo e pratos. Tocão sofrivelmente pouco mais ou menos como a Orch. Do Th. D.M. em Lisb. O Weissenborn foi ter com nosco depois do Theatro e acompanhou-nos a caza onde ceámos juntos NB O Theatro principia ás 6 ½ e sendo 9 está acabado. Perguntei ao Weissenborn quanto ganhava elle disse-me que as primeiras partes tem 350 Thalers annuaes e as 2ªs 300. Tudo por equal. Com este soldo tem de fazer o serviço do Theatro todo 20 concertos no Gevant haus todos os domingos na Igreja. Só quando é mais 1 representação por semana é que recebem um tanto por cada uma. Assim como também disse que nas capellas como em Dresden e Hanover && somente os antigos tem 500 a 600 Thalers os que entrão agora de novo não recebem senão 350 Thalers.

Tratava-se do músico Friedrich Louis Weissenborn (1813-1862). Este declarou a Neuparth a sua incapacidade para lhe ensinar algo de novo, dado o respeito artístico que este já lhe merecia. É uma declaração muito importante, dado ser proferida por um fagotista que foi 2º fagote da Orquestra do *Gewandhaus* de Leipzig, entre 1835 e 1855, e violetista de 1855 até à sua aposentação em 1860²⁵⁵. Louis Weissenborn era filho de Johann Wilhelm Weissenborn (1788-1865), também fagotista e muito procurado fabricante de *Faggottmundstücke* (palhetas de fagote), e irmão de Christian Julius Weissenborn (1837-1887), este que também veio a ser fagotista da orquestra do *Gewandhaus* de Leipzig, sucedendo a Carl Wilhelm von Inten (1799-1877) como 1º fagote em 1857, com apenas 20 anos de idade. De notar que seria Christian Julius Weissenborn, que se viria a revelar como uma personalidade fundamental na pedagogia

254 No seu artigo sobre Augusto Neuparth Ernesto Vieira cita o encontro do músico com Louis Weissenborn. Toda a cronologia de acontecimentos da viagem, narrados por Vieira no seu artigo parece estar de acordo com o diário de viagem, com exceção do nome do fagotista que Augusto Neuparth teria encontrado em Dresden. (Vieira, 1900).

255 Continuou como violetista da orquestra, com pelo menos oito apresentações a solo, numa das quais Robert Schumann terá classificado a sua prestação de excelente, (Waterhouse, 200, p. 35-44).

do fagote, a partir do último quartel do séc. XIX, com a publicação em 1887 pela editora *Forberg* de Leipzig, de um método de fagote destinado ao sistema Heckel. Este método em dois volumes, o seu Op.8, ainda se encontra em uso, pela sua mais-valia pedagógica, tendo embora, sido revisto por várias edições modernas. Louis e Julius tiveram como professor de fagote e de instrumentos de arco, o seu pai Wilhelm. Louis, para além de ser um músico talentoso, era também copista de compositores como Mendelsshon e Schumann. Esta atividade de copista só podia ser exercida por músicos muito especializados, como os experientes músicos de uma orquestra tão boa como a da *Gewandhaus*. Qualidades como clareza de caligrafia, rapidez de trabalho e fidelidade ao manuscrito eram condições *cine qua non*. Esta atividade de copista era também uma forma de estes instrumentistas puderem aumentar o seu magro rendimento económico. Sem dúvida que Louis era um virtuoso do fagote a ponto de se ter apresentado a solo com a orquestra de Leipzig, pelo menos oito vezes entre 1837 e 1849²⁵⁶. Numa crítica no AMZ a um concerto de fevereiro de 1844, o articulista escreveu: “Herr Weissenborn é apenas o segundo fagotista da nossa orquestra, mas seguramente que muitas orquestras gostariam de ter essa sorte, porque teriam seguramente um grande virtuoso na 1º estante.” (Hodges, 1880, p. 655).

Segundo a narrativa do diário, estes dois instrumentistas ter-se-ão encontrado pelo menos três vezes, pelo que se pode deduzir que se terá criado alguma afinidade entre os dois músicos. Neuparth chega mesmo a inquirir sobre o vencimento de Weissenborn enquanto instrumentista:

Perguntei ao Weissenborn quanto ganhava elle disse-me para as primeiras partes tem 350 Thalers anuais, as 2^{as} 300. Tudo por igual. Com este soldo tem que fazer o serviço do Theatro todo, 20 concertos do Gewanhaus e todos os domingos na Igreja. Só quando á mais que 1 representação por semana é que recebem um tanto por cada uma. Assim como também disse que nas cappelas como em Dresden e Hanover NN somente os antigos tem 500 a 600 Thalers, os que entrão agora de novo não recebem senão 250 Thalers.

É a única vez que é mencionado no diário o interesse de Augusto Neuparth sobre um aspeto de remuneração de um colega de profissão. Embora não registado no livro de viagem, seguramente que estes dados, a julgar pelo modo detalhado como são

256 Louis Weissenborn ganhou uma excelente reputação muito graças ao editor Whistling, editor de R. Schumann (1810-1856), e o maestro Julius Rietz (1812-1877). A recomendação de Whistling deu-se graças á grande capacidade de Louis em decifrar a difícil caligrafia de Schumann. Estão documentadas da autoria de Louis as cópias de *Das Paradies und die Peri* (op. 50), dois atos da ópera *Genoveva* (op. 81), e o *Concertstück* (op. 86) para quarto trompas da autoria de R. Schumann. A sua relação com Mendelsshon como copista iniciou-se em 1838 e cedo este se tornou um dos copistas principais do compositor (excelente exemplo é a copia de *Um Sonho de Uma Noite de Verão* Op.61 (Waterhouse, 2007, p. 37).

apresentados, terão gerado em Neuparth alguma reflexão comparativa com a sua própria situação profissional. O envolvimento que este jovem músico começava já a ter com as corporações de classe lisboetas justificam o interesse pela condição de músico profissional numa orquestra tão importante como a do *Gewandhaus*. Neuparth teve, deste modo, acesso a dados que pôde transmitir aos responsáveis por estas corporações.

No dia 12 de agosto resolveu continuar a sua demanda por mestre de fagote e, não obstante a franca opinião de Weissenborn, viajou até Dresden para se encontrar com mais um fagotista. Segundo Vieira (1900) o fagotista teria sido um músico de nome Goernig. De facto, no livro de viagem não se consegue identificar este fagotista como sendo Goernig, como refere Vieira, mas sim como Kabisius, tal como escreve Neuparth:

Dia 12 Quinta feira- Pela manhã às 6 horas tomámos um Troschle e fomos ao Banh Hoff para irmos a Dresden onde chegamos às 9 ¼ horas fomos nos alojar no Statt Freiberg. Chovia muito esperámos até que parasse um pouco e fomos procurar o Goring que não estva em caza depois fomos ao Kabissiu que mora na Polier strasse que nos recebeu muito bem dizendo que estava pronto a dar-me lições && e que de tarde iria a nossa Hospedaria para me ouvir. Com efeito de tarde foi mas primeiro levou-nos á Kunst Ausstelung de quadros onde havia Couzas muito boas depois tornamos para caza onde então toquei depois de me ouvir somente disse que eu havia de ter estudado muito porque tinha muita execução mas que o tom de fagote para ser bom havia de assemelhar-se a Trompa e que para tocar não se havia de por o beijo como eu mas sim o beijo livre sem estar quadjuvado pelos dentes NB O fagote dele é ainda dos Antigos com 8 Chaves [...] Eu mal que o Vi não me cheirou mas depois do que elle disse então muito menos. Elle não tocou porque tinha um Beijo ferido. Depois fomos ao Grossen Garten e á BrUlische Terrasse onde havia Concert custa 2 Silb. Grossher. a Orchestra era a mesma gente que na Central Halle em Leipzig com a diferença de terem mais 1 Violeta e 1 R.G A execução no mesmo gosto.

Este músico Kabisius [s.d.] foi fagotista da Capela da Corte de Dresden (Hodges, 1980, p. 358). A opinião registada no diário relativamente a este fagotista é bastante desfavorável, chegando mesmo a ser depreciativa. É notório que Neuparth se sente injustamente criticado por Kabisius relativamente ao seu som e técnica de embocadura. Todas as apreciações feitas por Neuparth a instrumentistas, constantes no diário, tem sempre a sonoridade como elemento fulcral. Certamente que o ideal de um som bastante cuidado deveria ser um conceito muito prezado pelo fagotista português, a tal ponto de ser seguramente insultuoso receber uma crítica tão depreciativa.

Na estada em Zeulenroda, Neuparth não se inibe de socializar, assistindo por vezes a cenas “típicas do quotidiano da Alemanha rural”, como relata na entrada do dia 19 de agosto:

De tarde fomos a Schieshaus o Oberländer Haller onde havião 3 Raparigas e 2 homens que 1 tocava Rebeca outro Viola 1 Rapariga Viola as outras 2 Harpa e cantavam juntamente O melhor éra o rebeca que tocava menos mal danças mas sem expressão. O seu canto não prestava para nada. Nesta noite houve bordoadas entre o Gaspard e o Levolo o Gaspar deu primeiro com a bengala e outro atirou-lhe com um copo à cara nós já lá não estávamos.

A última tentativa de encontrar um professor de fagote registada no diário foi no dia 26 de agosto. Desta vez o músico português teve sucesso e encontrou em Hannover um fagotista com o qual chega a termos para trabalhar. De nota que é a primeira vez que existe menção ao fagotista Schimtbach:

(...) cheguei a Hanover às 10 horas da noite fui-me alojar no Hotel Rihn que é muito bom e a proporção não é cara. no outro dia procurei o Schimtbach e fui-me alojar na caza delle pelo espaço d'um mez mas parece-me que não fico tanto tempo porque pouco posso aproveitar – Será o que Deos quizer.

De facto, Neuparth parece ter estado pouco tempo em Hannover, encontrando-se em 19 de outubro já a estudar composição em Leipzig, tal como refere Vieira (1900). Não se consegue, no entanto, ter confirmação que a escolha de Carl Ferdinand Schmitbach (1801-1879) para professor se tenha revelado infrutífera, confirmando o vaticínio de Neuparth de ter pouco para aproveitar. O que se sabe sobre o fagotista Carl Schmitbach é que este era um instrumentista bastante considerado, que foi 1º fagote na Orquestra do *Gewandhaus* de Leipzig de 1829 a 1832 transferindo-se nesse ano para 1º Fagote da *Kapelle* de Hannover onde permaneceu até à sua morte em 1879. Existem várias menções a C. Schmitbach no *Allgemeine Musikalische Zeitung* sobre as sua apresentações a solo, que referem suas qualidades: um belo som e técnica de excelência, dotado de um registo agudo no fagote de grande qualidade, chegando quase à incrível extensão de quatro oitavas, passagens técnicas claras mesmos nos *tempi* mais rápidos, com um *staccatto* único, possuidor de um som de tal maneira desprovido do típico zumbido do som da maior parte dos fagotistas, que até parecia que se estava a ouvir um instrumento completamente diferente, não havia memória de se ter escutado melhores composições para fagote que as suas (Hodges, 1980, pp.586-588).

Também em 1843, Hector Berlioz elogia os dois fagotistas da *Kapelle* de Hannover, dizendo que estes tocam afinado, qualidade que era rara (Carse, 1964, p. 237).

Não se encontra registado no diário como se deu o primeiro encontro entre Augusto Neuparth e Schmitbach. Quando pela primeira vez aparece a referência ao nome deste fagotista é no final do diário quando o músico se vai instalar na sua casa para começar os seus estudos de fagote. O diário parece, deste modo, no seu final, ter algumas lacunas de narrativa.

III.1.2 - Proveitos da viagem

Partindo dos relatos que existem sobre as boas prestações enquanto fagotista e das composições de Augusto Neuparth que sobreviveram, é possível afirmar que este era sem

dúvida um instrumentista virtuoso. Apesar de, à data da viagem, ser ainda um jovem músico de 22 anos, já se encontrava bem estabelecido, enquanto instrumentista da Orquestra da Real Câmara e da Orquestra do Real Teatro de S. Carlos, sem que os seus méritos de instrumentista fossem postos em causa, bem pelo contrário, era um nome que já granjeava de bastante respeito no meio musical lisboeta. Não é, portanto, de admirar que Augusto Neuparth tenha sido muito exigente com os fagotistas candidatos a professores que se lhe depararam.

É importante a anotação relativamente ao fagote utilizado por Kabisius, um fagote de oito chaves, certamente do período de Beethoven, que Augusto Neuparth considerou como um fagote dos antigos. Esta é uma clara indicação de que o fagote utilizado pelo músico português seria um instrumento organologicamente mais evoluído, provavelmente um fagote de 14 chaves. Não existe no diário qualquer menção ao tipo de fagote que Neuparth utilizava e que levou consigo.

Não sendo possível, no entanto, precisar com exatidão composições de Augusto Neuparth com datação anterior a 1852, serve de exemplo de referência a *Fantasie sur le Robert le Diable*, editado por *G. Brandus, Dufour et Cie*, em Paris no ano de 1857. Nesta obra está escrito na parte de fagote um Mi4, na secção B da 2ª variação, de um modo bastante arrojado. Esta nota aguda aparece como um salto de três oitavas, Mi1 grave para Mi4 agudo, portanto, sem qualquer preparação de encadeamento de notas próximas que facilitasse a colocação de embocadura para um agudo tão extremo. Podemos argumentar que a utilização do extremo do registo agudo do fagote possa ter sido desenvolvida no estudo com Schmitzbach, tendo, portanto, sido frutífera a escolha de professor para Augusto Neuparth. Também a cópia manuscrita que o músico fez de uma das composições de Schimtbach, que este lhe ofereceu para copiar, *Souvenir de Rostock, Fantasie sur um Theme Original pour Basson avec accompagnement d'Orchestre ou de piano*, mostra admiração pelo “mestre” (Figura 43).

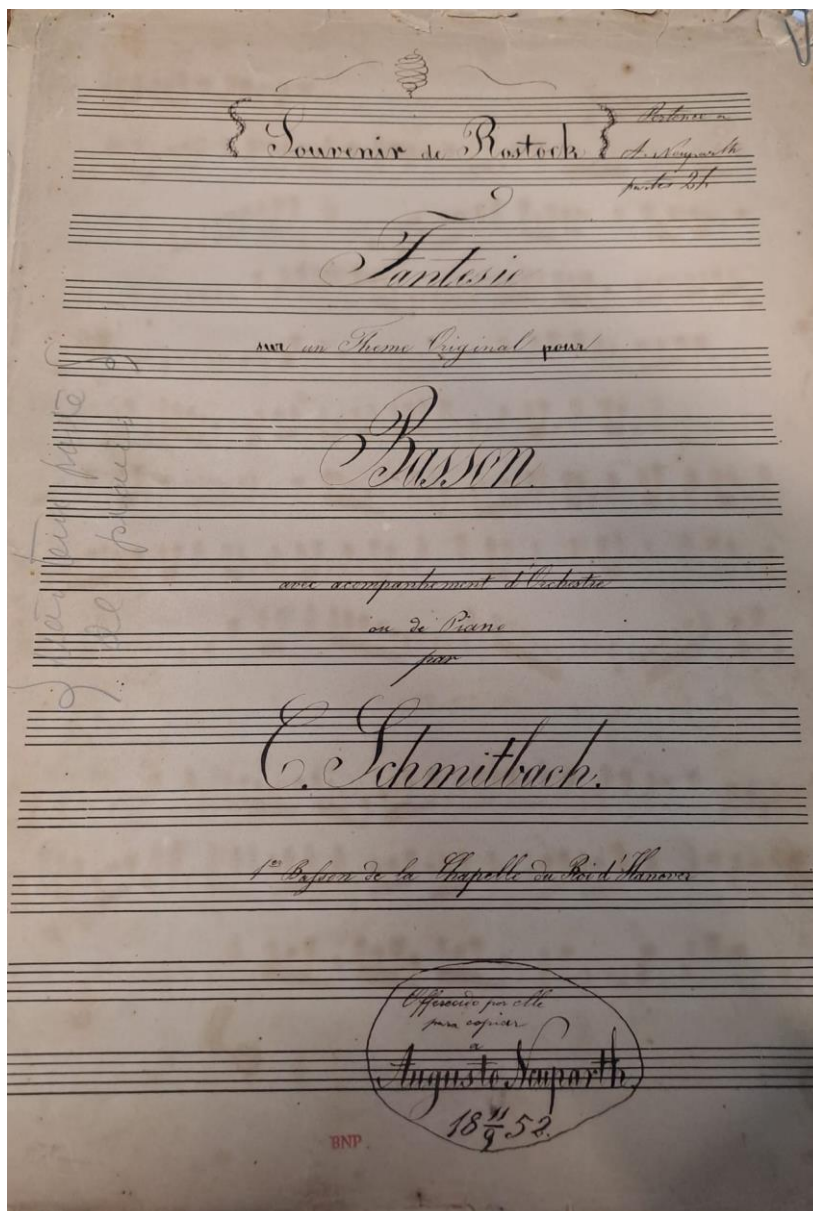


Figura 43. Capa do manuscrito da parte de Fagote de *Souvenir de Rostock Fantasie sur un Theme Original pour Basson avec accompagnement d'Orchestre ou de piano*, de C. Schmitzbach, cópia de A. Neuparth, 11/09/1852

É também bastante importante a menção que é feita no diário sobre as quatro obras que Neuparth chama “minhas peças”²⁵⁷. Pelo que se conhece sobre composições de sua autoria, que são duas fantasias para fagote solo, e pelo modo um pouco ambíguo como é mencionado, não se consegue concluir se a utilização do termo “minhas” significa autoria ou, por outro lado, posse. No entanto, é um indício que deve ser levado em conta em investigação futura.

257 “(...) combinou-se para um dia de tarde se fazer um bocado de muzica porque o filho toca Piano e então pediu para lhe mandar as partes de piano das minhas peças para ele ver [...] De manhã estive em caza e de tarde fui a caza do Scheibe [...] onde estivemos tocando quatro das minhas peças.”

Uma constatação importante para compreender o cosmopolitismo de Neuparth é o facto de, através da leitura de todo o diário, não se conseguir identificar qualquer situação mais complicada relacionada com aspetos de comunicação verbal, ou de aspetos logísticos, o que nos leva a concluir que apesar de ser um jovem de 22 anos, estaria suficientemente informado e preparado para esta exigente viagem. Pela ascendência alemã, certamente estaria familiarizado com esta língua, mas não parece ter passado por qualquer situação complicada durante a sua estada em Londres, podendo concluir-se que a língua inglesa não lhe devia ser desconhecida. De referir que o diário está todo escrito em português, com exceção de duas frases em inglês e algumas frases em alemão.

III.1.3 - Diário de viagem, uma narrativa incompleta

Viagens do tipo que Augusto Neuparth fez pela Europa, eram vetores relevantes de circulação de informação, mas também indispensáveis para o reforçar do prestígio e autoridade de um músico. Existia também um público entusiasta para os concertos de solistas de instrumentos de sopro, e não era invulgar serem concedidas licenças de ausência de serviço das orquestras, aos instrumentistas de sopro, de modo que pudessem realizar tournées a solo.

No caso de documentos relativos a memórias de viagem de fagotistas, embora que não muito frequente, é, no entanto, conhecido o diário de viagem²⁵⁸ de Franz Preumayr (1782-1853), o fagotista virtuoso sueco, que fez uma tournée pela Europa entre 1829 e 1830.

A narrativa do diário de viagem de Neuparth termina a 26 de agosto com a frase “Será o que deos quizer”, exatamente na última página do livro. Não existe conhecimento que tenha continuado as memórias de viagem noutro livro, ou que tenha tido sequer intenção de o fazer. Custa, no entanto, acreditar que alguém tão meticoloso tenha assim interrompido o registo da sua viagem. O momento em que a narrativa foi interrompida, tornaria as anotações que fizesse relativamente às aulas de fagote de crucial importância, para lhe poder vir a servir, no sentido prático, de uma memória futura.

Ernesto Vieira (1900) relatou ainda alguns factos dessa viagem, posteriores a 26 de agosto: as aulas de composição em Leipzig com Moritz Hauptmann (1792-1868); o livro escrito por Augusto Neuparth²⁵⁹ contendo os exercícios dessas 45 lições (Figura 44),

258 Inédito, apenas em depósito na Biblioteca de Estocolmo.

259 Existe em biblioteca privada da família Neuparth.

de 19/10/1852 a 26/04/1853; e a passagem por Bruxelas e Paris, onde teria ouvido pela primeira vez o Saxofone e estudado com o inventor, a pesquisa sobre organização das sociedades orfeónicas e ensino de música nas escolas primárias.

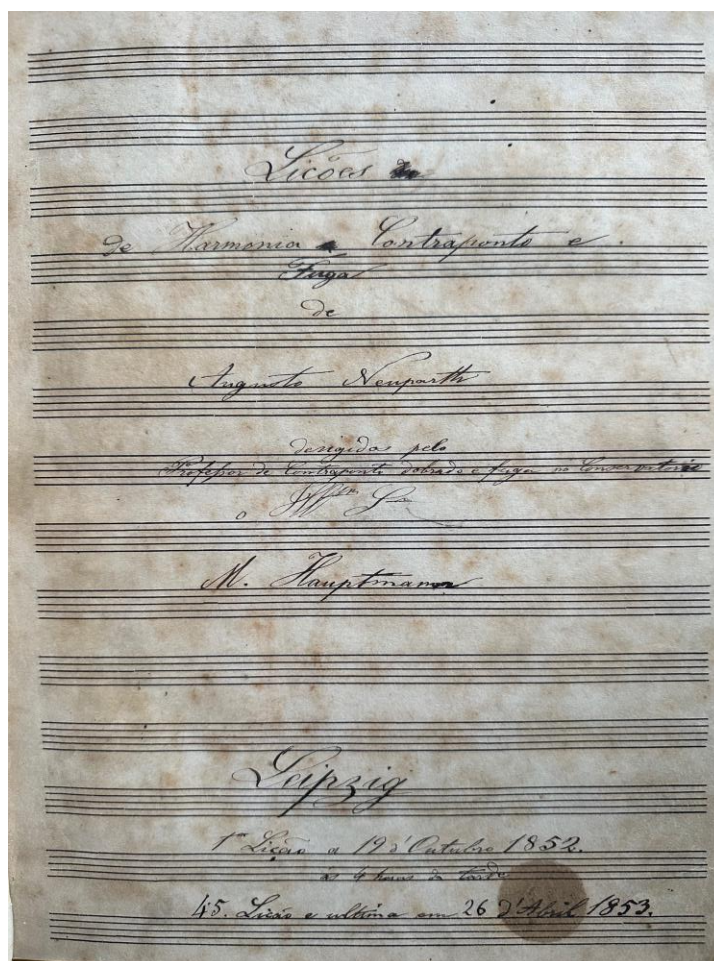


Figura 44. Primeira página do livro Lições de Harmonia, Contraponto e Fuga de Augusto Neuparth dirigidas pelo Professor de Contraponto Dobrado e Fuga do Conservatório, o Exmº M. Hauptmann²⁶⁰

Parece, no entanto, que estes acontecimentos são apenas mencionados na biografia de Neuparth e não descritos com o pormenor de quem teve acesso factual a algum tipo de documento ou diário de viagem, ficando, portanto, a dúvida se, de facto, teria sido registada a restante parte da viagem.

Não existem relatos de viagens, ou mesmo até memórias de instrumentistas de sopro portugueses do séc. XIX que tenham chegado até nós, com exceção das memórias de Erdmann Neuparth, escritas em 1869. Não será coincidência o facto de serem dois elementos da mesma família a ter uma prática semelhante de memorialismo. Certamente que é um hábito que não se enquadra no perfil do português do séc. XIX, mas sim um hábito de sistematização e descrição de percursos de vida, que se pode facilmente

260 O original deste livro manuscrito encontra-se na posse de António Pedro Neuparth de Sottomayor

reconhecer como um estrangeirismo do norte e centro europeus. Podemos concluir que Erdmann Neuparth possuía este ideal e que o tentou passar ao seu descendente mais direto, como este escreveu nas suas memórias na página 24:

Esta tem sido a minha Vida até as 85 anos que tenho. Deixo isto escrito por minha mão ao meu filho, se ele queira continuar a fazer como eu a escrever a sua vida e recomendar aos seus Filhos que fazem o mesmo, por em todo o tempo poderem ver e saber, donde virem e quem eram os seus Avós e de que Nação eles são descendentes. Agora, e que Deus queira que os meus descendentes sejam felizes e Honrados.

III.1.4 - Contributos do diário para a historiografia da praxis orquestral europeia

O diário de Augusto Neuparth é um documento inédito, na sua forma integral, e ímpar na historiografia musical portuguesa. É um relato, na primeira pessoa, de um músico português, com estatuto artístico firmado, que fundamentou e tornou relevantes os julgamentos artísticos que escreveu, para além de trazer novos factos que permitem reavaliar algumas questões ligadas à vivência dos instrumentistas europeus contemporâneos de Neuparth. O que é destacado, no diário, de *praxis* operática e instrumental, encontra-se certamente em oposição à congénere *praxis* lisboeta coeva. Torna-se assim uma importante fonte para abordar várias questões da vivência dos instrumentistas em Lisboa.

Os registos no diário de opiniões de Neuparth sobre os espetáculos musicais a que assiste, as influências a que se expôs e os relatos dos seus encontros com os fagotistas, permitem ter indicações sobre valores musicais que este prezava. É deste modo um documento chave no sentido de apontar direções de como interpretar as obras do repertório utilizado pelo músico, de acordo com o seu gosto musical, e o gosto daqueles que para ele foram importantes.

É muito importante a indicação no diário que classifica o fagote utilizado por Kabisius como “dos antigos”. Conseguimos, deste modo, concluir que Neuparth utilizaria um fagote organologicamente mais avançado que este de oito chaves. É o único dos dados específico mencionados sobre fagotes. Neste caso, ajuda a identificar que tipo fagote, ou sistema de chaves, ele não utilizava. É um dado precioso para a pesquisa fundamental do instrumento que Neuparth utilizou na sua atividade, sendo este o mais indicado para executar para as suas obras. A relação entre o tipo de instrumento utilizado e repertório executado contribui para clarificar o percurso enquanto instrumentista de fagote e concorre para avaliar a dimensão virtuosística deste músico.

PARTE IV

IV.1 - *Praxis* do fagote romântico em Lisboa: Instrumentos e Repertório

Um indicador importante para poder avaliar a *praxis* de um instrumento num determinado local e período temporal, é através do repertório solístico que lhe é destinado pelos compositores “locais”. No início do oitocentos, as referências a apresentações de fagote solo são quase inexistentes, sendo a única exceção o concerto em que Thiago Miller Calvet (s.d.-1840) executou com o amador Caetano Martins [s.d.] o *Concerto para dois fagotes* de Etienne Ozi (Vieira, 1900 I, p.139)²⁶¹, nos concertos da Sociedade Filarmónica de João Domingos Bomtempo em 1823, como já mencionado anteriormente. No caso do fagote, não é conhecido qualquer repertório nacional com data de composição anterior a 1847. Como tal, para melhor contextualização do repertório solístico para este instrumento de compositores portugueses que surge a partir de 1847, importa fazer, neste capítulo, uma breve abordagem à utilização do instrumento no contexto orquestral.

Como o repertório solístico tem na sua génese, na grande maioria das vezes, a associação a uma fase evolutiva do instrumento a que se destina, para uma correta contextualização, importa abordar a questão dos instrumentos utilizados em Lisboa. Esta variável é determinante na prestação artística do instrumentista. Quanto mais exata for a determinação do instrumento usado para executar um repertório, mais claramente se conseguirá aferir os desafios impostos ao instrumentista e o grau de virtuosismo utilizado por este para os superar.

No estudo de caso de um intérprete virtuoso em que as únicas informações sobre as suas capacidades instrumentais são os relatos de autores seus contemporâneos, que muitas vezes faziam parte do seu círculo social, pode levantar um problema de objetividade. Os referenciais de valor virtuosístico utilizados para esses relatos à época são diferentes e afastados temporalmente do presente estudo, colocando-se o problema da validação dos mesmos. Como tal, será objeto deste estudo de modo a fazer a possível avaliação do virtuosismo instrumental de Augusto Neuparth, o repertório que foi tocado por este instrumentista, com especial enfoque no de compositores nacionais. Este repertório também será contextualizado com as obras românticas canónicas para fagote. A análise deste *corpus* de repertório não será baseada em parâmetros de análise musical

261 Poderá ter sido a obra “*Symphonie Concertante Pour deux Bassons Avec Accompagnement, Dedié M. Henri Monclar de Bayonne Par Ozi [...] A Paris A l’Imprimerie du Conservatoire.*”

formal, mas sim numa análise de parâmetros de virtuosismo instrumental que serão propostos e definidos de acordo com critérios de execução instrumental. Estes, serão determinantes na avaliação da maior ou menor dificuldade da execução/interpretação das obras de acordo com o que era definido pela tratadística orquestral e pedagógica do instrumento. Será possível, assim, obter uma caracterização da dimensão virtuosística que Neuparth corporizou enquanto *praxis* de exceção do fagote em Lisboa, no período em questão.

IV.1.1 - *Praxis* orquestral de fagote em Lisboa no final do séc. XVIII e início do séc. XIX

Verificamos que, no período que coincide com a maior relevância da Orquestra da Real Câmara, se verifica a existência de algum repertório orquestral cujas partes para fagote são, nalguns casos, bastante importantes, exigindo bastante proficiência do instrumentista. Serve como exemplo *Il Palladio Conservato: serenata per musica per celebrare il felicissimo giorno dell' acclamazione di S. M. fedelissima L' Augusta Donna Maria I*²⁶² de Luciano Xavier dos Santos (1774-1808) que inclui uma ária para soprano e fagote *obbligato* exigindo ao músico um desempenho bastante eficaz, para corresponder às exigências da parte solo que o compositor destinou ao instrumento. Esta ópera foi estreada em junho de 1771 no Palácio de Queluz²⁶³. Como nota, é de referir que esta estreia antecedeu em três anos a composição de uma obra canónica do repertório clássico do fagote: o *Concerto em Sib Maior* para fagote e orquestra de W.A. Mozart. Também no repertório sacro, destinado à Orquestra da Capela Real, encontramos obras em que o fagote assume papel de relevo, como por exemplo dois dos Responsórios dos *Matutini de' morti* (1770), de David Perez (1711-1778), o mestre de capela de D. José I²⁶⁴. Estes *Matutini* eram tradicionalmente cantados nas festividades da Irmandade de Santa Cecília, a Confraria dos Músicos, em honra dos irmãos falecidos. O *Responsorio secondo*, em Sib Maior, para duas vozes de Baixo e orquestra, inicia com dois fagotes *solí*, mantendo o estilo *concertato* durante o responsório. No *Responsorio secondo* em Mib M, encontramos as duas partes de fagote a solo, com movimento paralelo alternando entre

262 <https://www.loc.gov/item/2010664430>, acesso em 13/7/2024.

263 Esta obra teve estreia moderna num concerto no Salão Nobre do Teatro S. Carlos em 19/10/2013, interpretada pela soprano Joana Seara, pelo fagotista Carolino Carreira e a Orquestra Sinfónica Portuguesa sob a direção de José Eduardo Gomes. Neste concerto também foi interpretado o *Concerto para Fagote e Orquestra em Sib M. K.191*, pelo fagotista Carolino Carreira.

264 De 1752 até à sua morte.

intervalos de terceiras e uníssono, assumindo-se como vozes independentes em resposta ao *fugato* coro, ou coadjuvando as partes vocais. Esta secção é seguida pelo *Versetto* em Dó menor, com uma utilização algo similar das duas partes de fagote, em movimento paralelo alternando entre intervalos de terceiras e uníssono.

18

Responsorio Secondo

Violino 1^o

Violino 2^{do}

Viola

Fagotti

Basso

Basso Org.

Larghetto Senza Org.

Org.

Senza Org.

Figura 45. *Responsorio secondo*, *Matutini de' morti* de David Perez, página 18, compassos 1-2

103

Responsorio Secondo

Corni

Violino 1.^o

Violino 2.^o

Viola

Canto 1.^o

Canto 2.^o

Alto

Tenore

Basso

Fagotto 1.^o

Fagotto 2.^o

Bassi tutti

Allegro

Soli

Do-mi-ne fecundum

Allegro

4/2 b5 7 4/2

Figura 46. Responsorio secondo, Matutini de' morti de David Perez, página 103, compassos 1-4

122 *Versetto*

Amor

Violino 1.^o

Violino 2.^o

Allegretto

Viola

Col Basso

Fagotto 1.^o

for Soprano Amor

Fagotto 2.^o

Basso

Amplius Amplius lava me la--va me

Basso

Amplius Amplius lava me

Bassi tutti

Allegretto

Domine ab in-jus-ti-ti-a me-a, et a delicto me-o

la--va me Domine ab in-jus-ti-ti-a me-a, et a delicto

Figura 47. *Versetto*, *Matutini de' morti* de David Perez, página 122, compassos 1-11

Um outro exemplo em repertório sacro, é o *Largo ma non molto* do *Qui Tollis*, em Dó Maior, da *Missa a 4* (entre 1777 e 1790) de António Leal Moreira (1758-1819) para coro e orquestra, onde encontramos uma parte de fagote *obbligato*, que pelo modo como está escrito, deixa o fagote em evidência como parte principal. As cordas tocam *pizzicato* em homorítmia e o coro canta o texto em valores longos *sottovoce* o que claramente

remete à figuração do fagote, predominantemente em semicolcheias, para um plano de relevo assumindo-se como a voz dominante e mais expressiva do andamento.

Esta utilização particular do fagote, muitas vezes associado aos violoncelos, em repertório sacro de ocasiões litúrgicas de carácter mais grave e triste, deriva de uma prática anterior de substituir o cravo e o órgão por instrumentos de sonoridade escura e menos intensa, que assegurariam a linha do baixo contínuo. Como estudado por Vinagre (2021):

(...) na segunda metade do século XVIII, à medida que a prática do baixo contínuo cai em desuso e se instauram novos modelos de escrita de raiz clássica, surge um tipo de repertório específico, não só no contexto da Patriarcal como também no âmbito dos restantes contextos europeus. De forma bastante inventiva, os compositores da corte vão atribuir novos papéis aos instrumentos do baixo contínuo, numa tentativa de assimilar a escrita orquestral clássica. As partes dos instrumentos melódicos, violoncelos e fagotes, tornam-se independentes da linha de baixo e adquirem um papel solístico, com partes obrigadas, mantendo-se o baixo no órgão e no contrabaixo (Vinagre, 2021, p. 219).

No trabalho de Bernardes (2015), verificamos que o compositor Leal Moreira fez bastante utilização do destaque do fagote *obbligato*, não só no seu repertório sacro, mas também no repertório operático:

Um procedimento de certo modo similar ocorre no andamento do *Quoniam tu solus*, em que o extenso uso do oboé e fagote como instrumentos solistas em diálogo com o solista vocal também remonta ao modo como estes mesmos instrumentos são utilizados, por exemplo, na abertura de A Vingança da Cigana de 1794.” (Bernardes, 2015, p. 68).

93

VI
Qui tollis
(Coro)

Largo ma non molto

Fagote

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Largo ma non molto
pizz.

Violino I

Violino II

Violoncelo
Contrabaixo

p

3

sottovoce

Qui

Qui

Qui

Qui

Qui

Figura 48. *Qui Tollis*, *Missa a 4* de Antônio Leal Moreira, página 96, compassos 1-5

Como exemplo em repertório profano, na ópera *A Vingança da Cigana*, a escrita para o fagote, denominado na partitura como *fagote solo*, a par da flauta e oboé, inicia a abertura com destaque de solista com várias intervenções em diálogo, quer com os outros sopros, flauta e oboé, quer com as cordas, em estilo concertante.

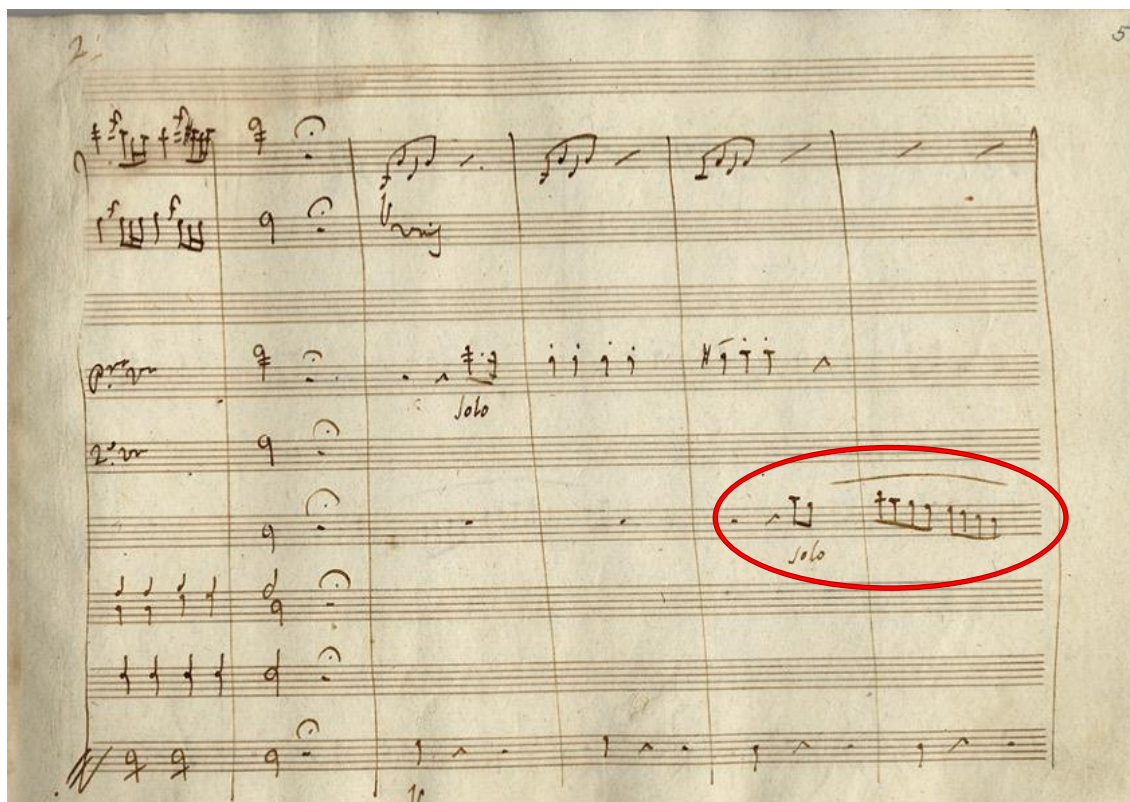


Figura 49. Abertura, *A Vingança da Cigana*, Leal Moreira, manuscrito autógrafo, fôlio 5, compassos 34-39
 Também na cavatina de Pepe “O meu contentamento”, no *Andantino*, encontramos importantes partes de fagote e de oboé solo, seguido de um *Allegro Maestoso* com uma importante parte com dois fagotes *solis*.

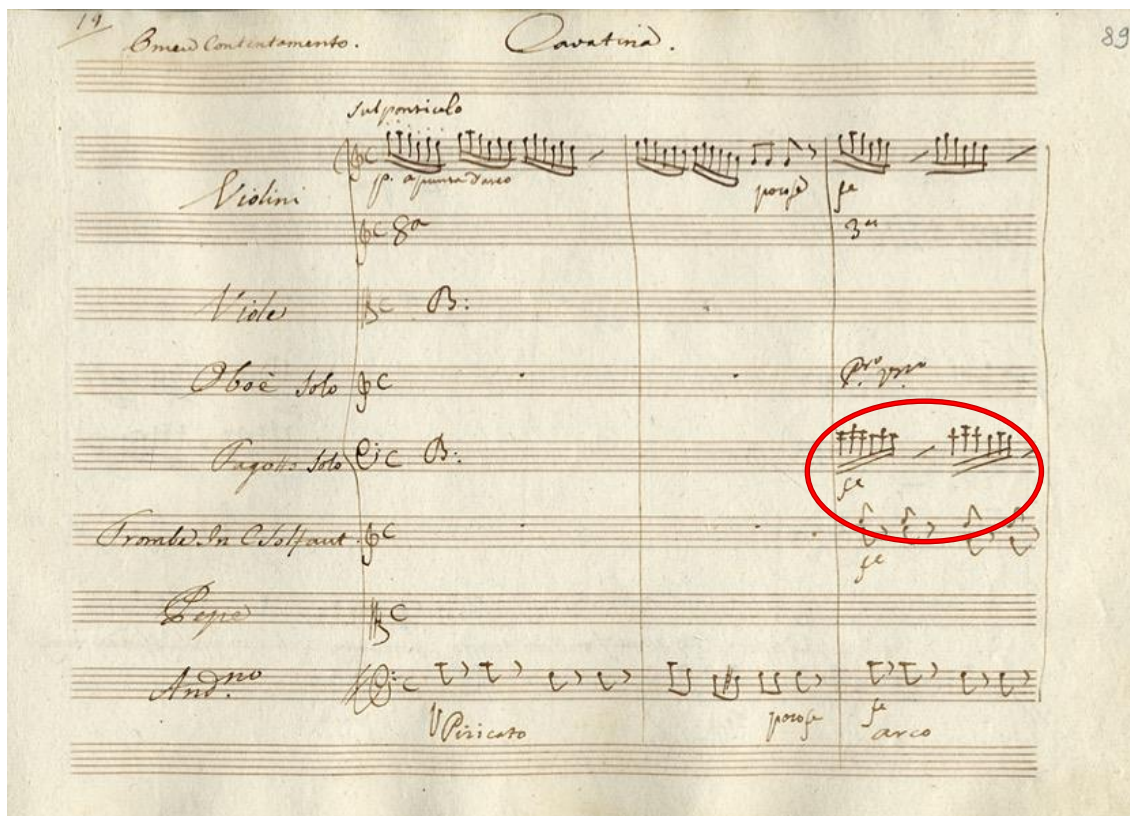


Figura 50. Andantino da Cavatina de Pepe, O meu contentamento, A Vingança da Cigana, Leal Moreira, manuscrito autógrafo, Fólio 89, compassos 1-3

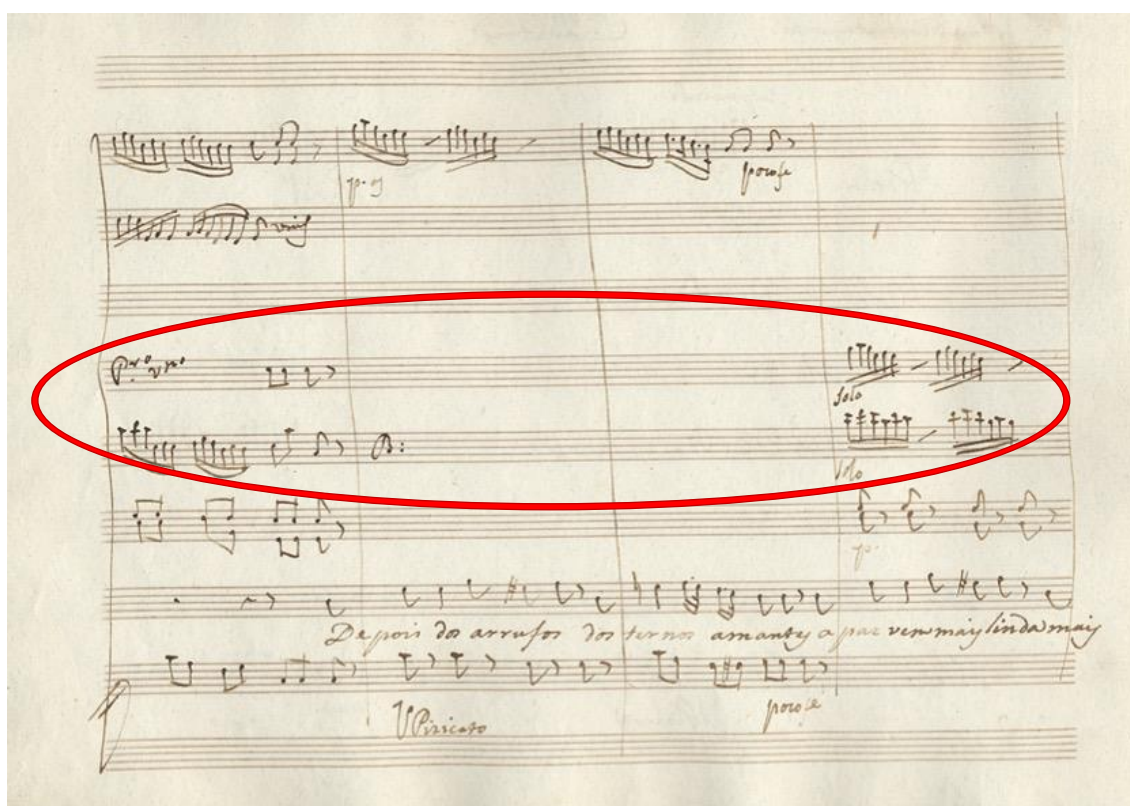


Figura 51. Andantino da Cavatina de Pepe, O meu contentamento, A Vingança da Cigana, Leal Moreira, manuscrito autógrafo, 89v, compassos 4-7

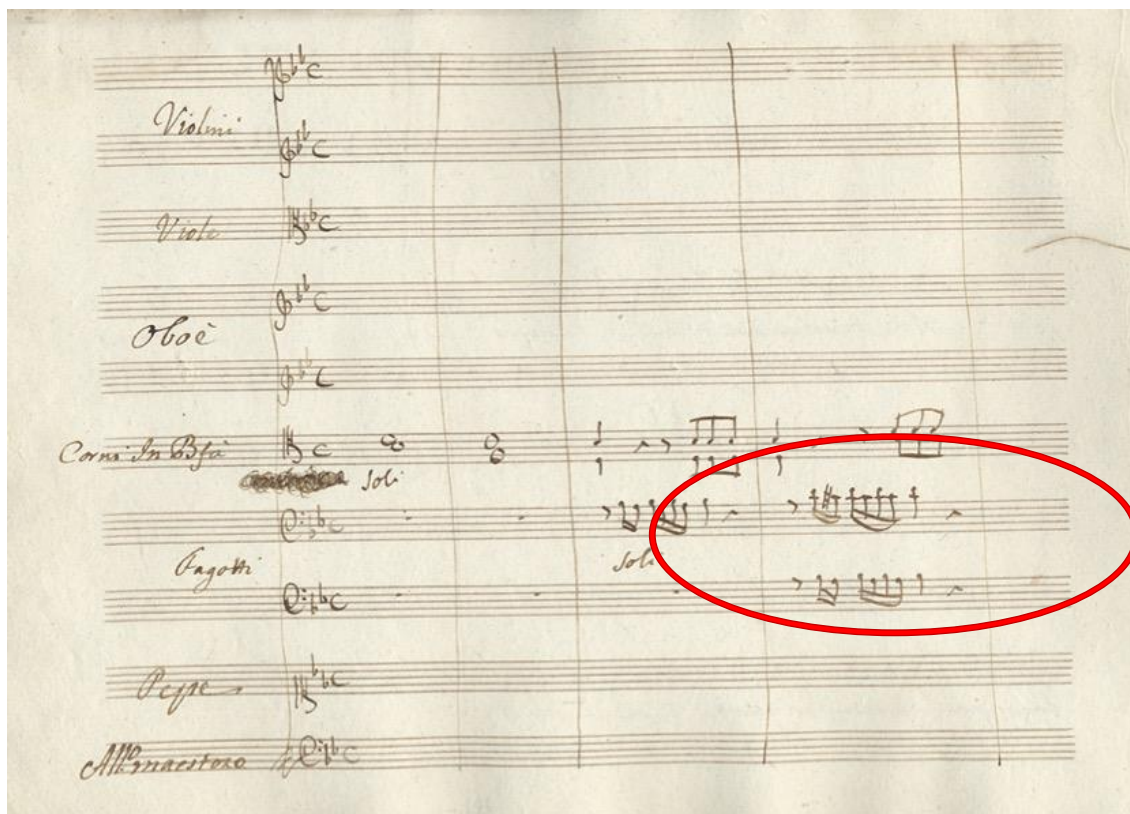


Figura 52. *Allegro Maestoso* da *Cavatina de Pepe, O meu contentamento, A Vingança da Cigana*, Leal Moreira, manuscrito autógrafo, fôlio 95v, compassos 1-4

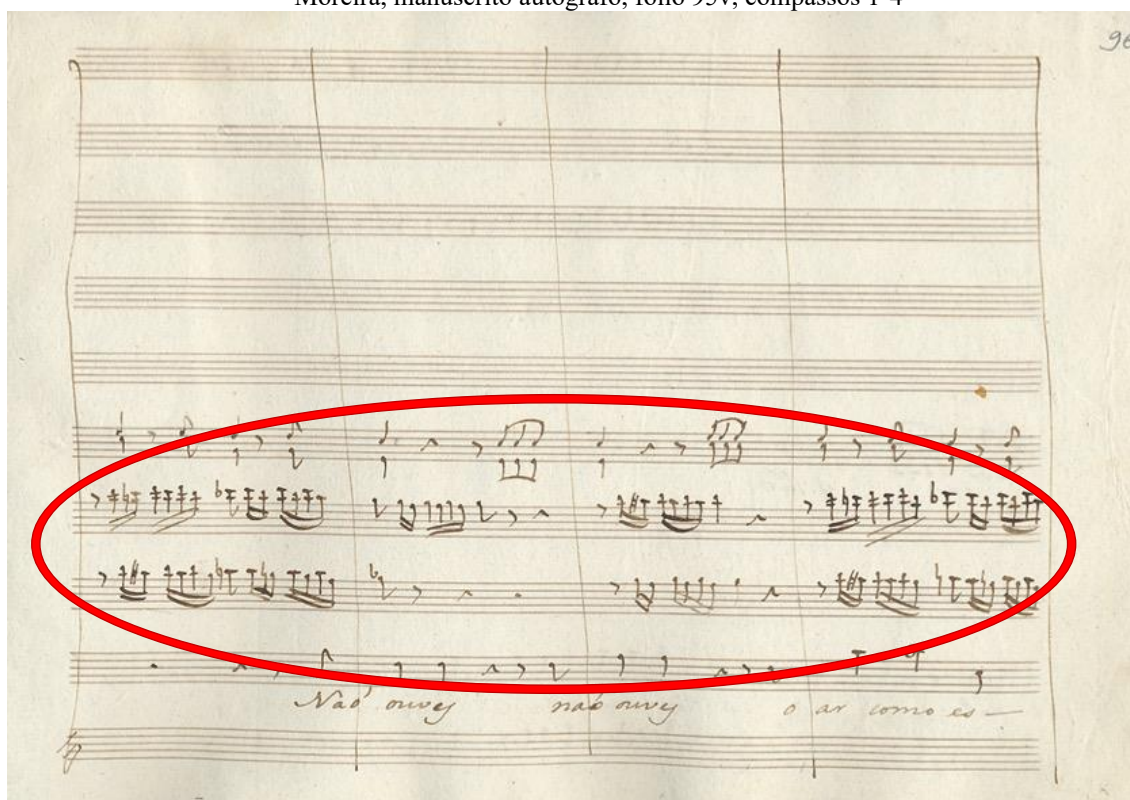


Figura 53. *Allegro Maestoso* da *Cavatina de Pepe, O meu contentamento, A Vingança da Cigana*, Leal Moreira, manuscrito autógrafo, fôlio 96, compassos 5-8

Confirmamos deste modo que, na *praxis* instrumental lisboeta de final do setecentos, o fagote tinha uma utilização de relevo no contexto orquestral, apesar de não

lhe ter sido destinada qualquer obra que lhe conferisse a importância de solista absoluto. No entanto, não é fácil associar a execução destas obras orquestrais, a um determinado instrumentista, apesar da exigência que estas colocavam aos músicos. Não foi possível determinar, nas fontes consultadas, se existiria um solista de destaque que tivesse executado este repertório orquestral.

IV.1.2 - Fagote romântico utilizado em Lisboa

Em Portugal o instrumento utilizado modernamente é o fagote alemão sistema Heckel. No entanto, foi tardia a adoção deste sistema no nosso país. A primeira data em que se registou a utilização de fagotes Heckel em Portugal situa-se no início dos anos de 1960 com o fagotista Otilio Martins (1934-1974) que, com uma bolsa da fundação Calouste Gulbenkian, estudou este instrumento na Academia de Música de Zurique²⁶⁵. Até à década de 1960 o sistema de fagote que foi utilizado em Portugal foi o sistema francês, ou sistema Buffet. A transição para o sistema alemão foi lenta, verificando-se ainda na década de 1980 o ensino do sistema francês no Conservatório Nacional de Lisboa²⁶⁶. É durante esta década que progressivamente se deixa de utilizar profissionalmente o instrumento francês, quer em orquestras, quer em bandas militares. Este instrumento, fabricado pela firma Buffet-Crampon, teve como base o instrumento de 22 chaves de E. Jancourt, que sofreu poucas alterações acústicas durante o séc. XX. Os melhoramentos efetuados pela Buffet-Crampon centraram-se sobretudo na modificação do mecanismo através adição de chaves e alteração da ergonomia destas. Encontram-se vários exemplares deste instrumento em espólios de algumas orquestras profissionais, bandas militares e no espólio do Conservatório Nacional, que atestam o uso deste instrumento durante a maior parte do séc. XX. A coadjuvar a tradição do fagote francês em Portugal temos como exemplo o verbete sobre este instrumento na *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*:

Fagote -Instrumento composto de um tubo cónico, encerrado numa espécie de culatra, dividida em dois ramos encostados um ao outro e comunicando entre si pela parte inferior. O ramo mais estreito tem adaptado um tubo de cobre recurvado, em forma de s, o bucal, ao qual se aplica a palheta. O ramo mais largo termina pelo pavilhão. O fagote foi inventado no século XVI, para substituir o baixo do oboé, cujo tubo tinha perto de dois metros de comprimento. Primitivamente, o fagote teve apenas duas chaves, depois quatro, a quinta foi-lhe acrescentada em 1760. Depois disso o número cresceu rapidamente. O actual fagote tem oito buracos laterais e, furados obliquamente, e o numero ordinário das chaves é de 16....Foram publicados métodos de fagote por

265 <http://www.meloteca.com/sopro-fagotistas.htm#martins>, acedido em 2/04/2016.

266 O autor iniciou os estudos de fagote no Conservatório de Lisboa em 1979 com um fagote Buffet que utilizou até 1985.

Jancourt e por Willent-Bordogni. Entre as escolas de fagotistas modernos, distingue-se sobretudo a francesa, pelas suas excelentes qualidades de som. (Bergström, 1936-1960)

Se não é problemático precisar com exatidão o tipo e fabricante de fagote utilizado em Portugal ao longo do séc. XX, no caso do séc. XIX torna-se particularmente difícil essa tarefa. Os exemplares que chegaram até nós são poucos, sendo a quase totalidade pertencentes a espólios de museus, o que, quando não existe informação exata da sua origem, não nos dá a certeza de que eram os instrumentos utilizados profissionalmente no nosso país. A grande maioria destes instrumentos, de construção datada do séc. XIX, são de origem francesa.

Uma outra fonte admissível para a identificação do fagote em uso é a tratadística musical portuguesa. Nesta categoria, foram consultadas duas obras de autores portugueses para esclarecer esta questão: o *Diccionario Musical* de Raphael Coelho Machado (1814-1887) de 1842 e o *Diccionario Musical* de Ernesto Vieira de 1889.

Na obra de Machado (1842 p. 66), a descrição de fagote é a seguinte: “instrumento baixo, de palheta, da ordem dos de sopro de páu, timbre mavioso, caracter melancolico, porém nobre e tocante.”

Neste verbete do dicionário, a descrição do instrumento é bastante vaga, limitando-se a uma caraterização subjetiva de qualidades sonoras, nada sendo mencionado sobre sistema, tipo ou fabricantes de fagotes.

Ernesto Vieira, não é muito elogioso sobre a obra de Raphael Coelho Machado, na entrada da sua biografia:

Falleceu em 9 de Setembro de 1887. Deixou impressa as seguinte obras didácticas:[...] 2. - Diccionario musical. 1ª edição. Rio de Janeiro, Typographia Franceza, 1842. Em 8.º grande de 275 paginas. 2ª edição, Rio de Janeiro, Typographia do Commercio, 1855, 8º grande de XV - 282 paginas. 3ª edição, Rio de Janeiro, sem data, editor Garnier. 8º grande, IX - 280 paginas. N' esta obra revela o seu auctor manifesta ignorancia technica, deveras singular n'um professor.” (Vieira, 1900, II, p. 50)

Na tratadística musical portuguesa existe, no entanto, uma fonte que toma como modelo o instrumento alemão. No *Diccionario musical* de Ernesto Vieira, na entrada sobre o fagote podemos ver claramente que a ilustração do instrumento é a de um dos primeiros fagotes alemães sistema Heckel do séc. XIX. Também a descrição do instrumento não deixa dúvidas, pois, nela é referido o sifão, uma característica inovadora da culatra do instrumento, única do sistema alemão:

(...) é furada por dois tubos paralelos que inferiormente se communicam por meio de um syphão metálico[...] O fagote até há poucos anos era um instrumento muito defeituoso; certas notas eram mudas e desafinadas, algumas passagens eram muito difficeis e outras mesmo impracticáveis; em poucos tons se podia tocar desafogadamente, de sorte que só havia facilidade com música escripta nos tons de dó, fá, si bemol, e mi bemol; antigamente mesmo nem possuía as duas notas dó

sustenido e si natural. Estes defeitos desapareceram todos com os aperfeiçoamentos modernos introduzidos no mecanismo das chaves, e hoje é um instrumento tão perfeito como os seus congêneres oboé, clarinete, etc [...] O sifão de metal também é um aperfeiçoamento moderno; d'antes communicavam-se os dois tubos da segunda peça fechando-se a culatra com uma rolha de cortiça; a coluna de ar n'este sitio em vez de seguir uma curva como convem à propagação das vibrações, quebrava-se em dois ângulos, com prejuízo na pureza do som (Vieira, 899, p. 239).

Ernesto Vieira não fez qualquer referência a sistemas ou fabricantes de fagotes, limitando-se apenas a mencionar que o número de chaves do fagote podia variar entre quinze e dezanove. Apesar desta informação estar em desacordo com a tradição nacional da utilização dos instrumentos franceses, não parece este verbete estar a refletir uma *praxis* instrumental local, mas sim uma intenção por parte do autor de estar a compilar um dicionário atualizado para os padrões europeus. Tal como escrito por Ernesto Vieira no prefácio da sua obra, este utilizou como fonte para base de redação dos seus artigos, obras de tratadística em língua francesa e alemã. Referiu também que, na sua segunda edição, para os artigos relacionados com instrumentos consultou catálogos de fabricantes de instrumentos e o catálogo dos instrumentos do Museu Instrumental do Conservatório de Bruxelas. De facto, foram muito alargadas as fontes utilizadas por Ernesto Vieira, tornando-se difícil encarar este dicionário como reflexo da *praxis* instrumental portuguesa.

Um dado importante para definir o instrumento em uso na época em estudo, são as informações que dizem respeito aos construtores de instrumentos de sopro ativos em Lisboa. É também E. Vieira que nos dá algumas informações sobre estes construtores. No seu *Dicionário Biográfico* de 1900 são especialmente relevantes para a história do fagote a informação sobre a fábrica de instrumentos de Manuel António da Silva e Filho:

(...) fundou em 1807 a officina e casa de venda que durante mais de setenta annos existiu na rua do Loreto, á esquina da rua do Norte. Construía principalmente flautas, clarinettes, oboés e fagottes, incumbindo-se tambem da construcção de aparelhos para os trabalhos de physica e chimica, assim como de qualquer outros objectos de metal, madeira ou marfim... Pela mesma occasião fez elle imprimir pela primeira vez a sua •Tabella dos preços•, o que foi novidade entre nós; ainda não vi exemplar algum d'esta primeira edição, mas tenho um da segunda, impressa em 1849, a qual faz uma referencia áquella dizendo que diminuía agora os preços. Tem este titulo: •Nova Tabella dos preços dos Instrumentos Musicos que se fazem na Fabrica Nacional de Manoel Antonio da Silva. Rua do Loreto nº 79 defronte da Travessa dos Gatos-Lisboa 1849. Julgo interessante notar os preços marcados n'essa tabella para alguns instrumentos que eram então novidade e hoje são os usuaes... Um clarinette de ébano com treze chaves de metal branco custava 43:200 réis; hoje custa 12:000 a 17:000 réis, fabricação franceza, ébano falso. Um fagotte de quinze chaves custava 72 :000 réis (Vieira, 1900, II, pp. 319-320).

Também sobre a produção deste construtor, Vieira fez a transcrição de parte de um relatório de uma exposição de produtos da indústria portuguesa realizada em Lisboa em 1849, que se demonstra bastante elogiosa sobre a qualidade dos instrumentos deste:

Na terceira exposição industrial, realizada em 1849, não só Silva pae apresentou specimens dos seus instrumentos musicos, mas tambem os filhos se apresentaram com outras obras de torno. Os instrumentos expostos veem assim textualmente mencionados no respectivo relatorio: «O Sr. Manuel Antonio da Silva & Filho, com Fabrica de Instrumentos Musicos na rua do Loreto nº79, exposeram: um Fagote de Texo, com 15 chaves e virolas de prata da Alemanha, de sua composição, um Clarinete de Ebano, com 13 chaves e virola de prata lavrada, e rodízios de oiro, Dito de Buxo corado com 7 chaves de prata, ditos com 14 chaves de dita, sendo um de Almiré, outro de Bfá e outro de Solfaut, uma Flauta Ebano, com 9 chaves e virolas de prata lavrada, Dita dito de 9 chaves dita dito, Dita de Ebano, com 5 chaves e virolas de prata de lei, Dita terça de Ebano com 5 ditas, ditas, Uma Requinta de dito com 13 ditas e virolas de marfim. Um Flautim oitavino de Ebano com embocadura de Flajolet e quatro chaves e virolas de prata de lei, Dita dito de banda marcial de granadilho, com virolas de marfim e chaves de prata, Ditos dito de buxo com virola de marfim e uma chave de latão, Dito oitavino, para banda marcial, de buxo, com virolas de marfim e uma chave de latão, Oboé de Ebano com 9 chaves e virolas de prata, Corn Inglez, com as ditas de prata de lei, Flajolet de Ebano com virolas de marfim, dito de buxo com ditas de dito.»

O relatório, na apreciação geral dos objetos apresentados na exposição refere-se a Silva nos seguintes termos: “Fabricam-se hoje em Lisboa quantidade de instrumentos de musica, especialmente de vento e trabalhados a ponto de tornar, em grande parte, desnecessaria a importação d'estes artigos de indústria. Os instrumentos expostos pelo Sr. Silva estão acabados com esmero. Os seus sons, se não são tão fáceis, e puros como os de alguns instrumentos de antigas fábricas estrangeiras, nem por isso deixam de satisfazer a muitas condições que se exigem em objecto d'esta natureza “.

Um importante documento deste construtor é uma fatura de 1853 – Figura 52, passado ao CRL de uma compra de um sax-horn barítono e de uma trompa²⁶⁷. Nesta fatura, em jeito de logotipo, estão desenhados com precisão alguns instrumentos, de entre os quais, se destaca um fagote onde é possível identificar claramente as chaves da sua parte anterior: na tudeleira, a chave auxiliar de Do#/Réb; e na culatra, a chave de Sib, Fá e Láb. Como não é visível a parte posterior do instrumento, não é possível confirmar que este corresponde a um fagote de quinze chaves. Provavelmente, seria o desenho de um instrumento com treze chaves porque, fazendo uma correspondência ao estado evolutivo das alterações introduzidas no fagote à data, este deveria ter na parte posterior da culatra a chave de Fá#, no grande corpo as chaves de Ré, Mib, Dó, Dó#, Si, Sib, e na tudeleira, duas chaves de agudos. Não se encontra desenhado, na tudeleira do instrumento, a chave de operar o orifício do tudel e a chave de Ré#, o que apoia a conclusão que seria um instrumento de treze chaves.

267 AHME Cx697 Mç1739



Figura 54: Fatura de M. A. da Silva ao CRL²⁶⁸

Também sobre a família de construtores Haupt, que se estabeleceu em Lisboa no início do oitocentos, Vieira dá-nos conta da boa qualidade dos instrumentos de madeira construídos por Ernesto Frederico Haupt (1792-1871):

Frederico Haupt trabalhava em obras delicadas, tanto de madeira como de marfim, feitas ao torno, e construía toda a especie de instrumentos musicos tambem de madeira, taes como flautas, oboés, clarinettes, fagottes e seus congeneres...Eram excellentes os instrumentos fabricados pelo Haupt pae. Existem ainda muitos, e alguns d'elles teem a sua historia: foi feita por elle a velha flauta de cinco chaves em que sempre tocou Antonio Croner durante a sua longa e activissima carreira artística, flauta que lhe foi dada pelo seu bondoso mestre Botelho; do mesmo fabricante era a flauta de José Gazul, os clarinettes de Carlos Campos, assim como os diversos instrumentos de muitos artistas e amadores, uns ja fallecidos outros ainda vivos. Ernesto Haupt tornára-se igualmente muito apreciado n'uma especialidade: boquilhas para clarinettes. Os tocadores d'este instrumento

268 AHME Cx697 Mç1739.

sabem quanto é difícil obter uma boa boquilha, porquanto a construção perfeita d'este accessorio exige um acabamento paciente e cuidadoso; a obra d' esta especialidade que vem do estrangeiro é na maior parte ordinariissima e mal acabada. Nenhum dos nossos antigos artistas tocava com boquilha que não fosse feita pelo Haupt (Vieira, 1900, I, pp. 487-488).

Infelizmente, nenhum dos fagotes deste construtor chegou até aos nossos dias, nem sequer descrição destes, para que se pudesse adicionar mais um dado importante para a evolução do fagote em Portugal.

De salientar, neste artigo, o patente conservadorismo de alguns músicos portugueses, que se mantinham durante toda a sua carreira com o mesmo instrumento com que tinham iniciado, parecendo ter absoluta relutância, na aprendizagem de um instrumento mais evoluído. É disso exemplo o caso de Antonio José Croner (1826-1888) citado por Vieira, que se manteve em atividade quase meio século com a mesma flauta de cinco chaves. Sendo que, neste período, se deu uma das alterações mais decisivas na evolução da flauta com o registo da patente, em 1847, por Theobald Böehm (1794-1881) do novo sistema de digitações em corpo de tubo cilíndrico, é quase incompreensível que um dos grandes flautistas virtuosos lisboetas, tivesse conseguido persistir na sua atividade, com um instrumento completamente ultrapassado. Mais incompreensível se torna o uso desta flauta completamente anacrónica quando no primeiro quartel do séc. XIX a flauta de oito chaves de tubo cónico já se encontrava solidamente estabelecida²⁶⁹.

Segundo Cymbron (2012), parece ter-se instalado uma certa relutância dos músicos das orquestras lisboetas na mudança para novos instrumentos, como foi o caso da adoção tardia dos instrumentos de metal com sistema de válvulas.

Para o estudo do fagote romântico em Lisboa foram consultados alguns catálogos datados do oitocentos, de armazéns de comércio de música ativos em Lisboa. Verificou-se que, enquanto para a maior parte dos instrumentos são anunciados o modelo e construtor dos mesmos, no que respeita ao fagote, oboé e corne-inglês, a única indicação que aparece quando estes instrumentos são listados, é a de “sob encomenda”. É o caso do exemplo em seguida apresentado retirado do “Catálogo de Musica, Pianos e outros instrumentos, Á venda no Armazem de Neuparth & C.”

269 A flauta de cinco chaves neste período era uma absoluta exceção (Cf. Carse, 2002, p. 91).

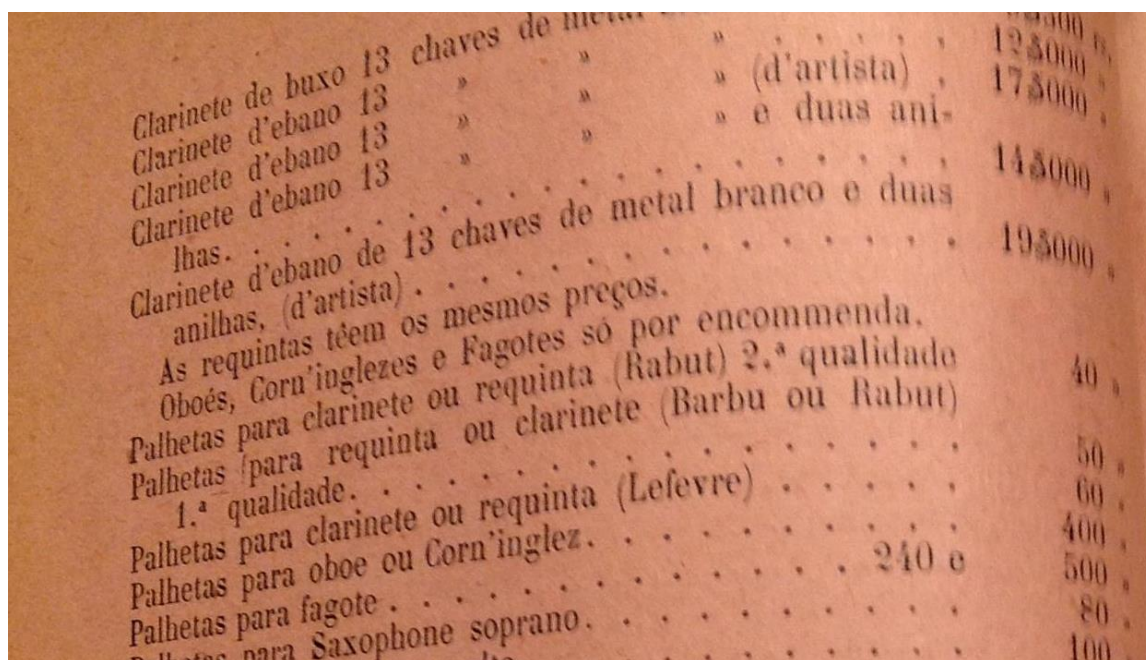


Figura 55: Catálogo de Musica, Pianos e outros instrumentos, À venda no Armazem de Neuparth & C.ª, página 96

Um facto que terá contribuído para involução/desaparecimento da construção nacional de instrumentos de sopro que se verificou em meados do oitocentos, terá sido a grande concorrência de instrumentos estrangeiros importados, nomeadamente os de fabrico francês. Acresceu ao sucesso desta importação a relutância dos construtores portugueses em construir instrumentos mais atualizados, com mecanismo mais completo e consequentemente mais difíceis e dispendiosos de fabricar. Vieira relatou-nos testemunho dessa evidência:

A industria começou pouco depois a definhar; ensombraram-na os productos bonitos e baratos da fabricação parisiense. Os fabricantes nacionaes não se acharam com energia nem com meios para sustentar a lucta; conservaram os typos antigos em vez de os alindar e aperfeçoar, no que realmente carecesse de aperfeiçoamento; não puderam ou não quiseram baixar os preços, não procuraram, emfim, fazer frente aos seus competidores empregando armas eguaes. Enervou-os a demasiada confiança no credito adquirido. O resultado foi o seu completo anniquillamento (Vieira, 1900, I, p. 488).

Num trabalho de Michelangelo Lambertini sobre a *Industria Instrumental Portuguesa*, publicado em 1914, a que chama “Apontamentos”, refere sobre os construtores Haupt que:

A família d’estes hábeis fabricantes d’instrumentos de madeira (sópro), não fez escola em Portugal; tanto essa como a família dos Silvas, que meio Século depois se consagrou à mesma especialidade, constituem casos esporádicos e representam tentativas mais ou menos felizes, que a concorrência estrangeira não deixou medrar por muito tempo[...] Para os instrumentos de sopro, flautas, clarinetes, etc. chegou o momento do descalabro. Os Haupts e os Silvas, em cuja mão estava há um largo Século a especialidade d’esse fabrico, deixam-o sossobrar sem remissão (Lambertini, 1914, pp. 10-16).

Nestes apontamentos, Lambertini não refere qualquer facto sobre a construção nacional de fagotes de relevo.

Verificamos também na *praxis* orquestral, segundo Cymbron (2012) uma influência francesa a par da italiana já anteriormente estabelecida:

De facto os modelos orquestrais franceses parecem ter tido alguma influência em Portugal, uma vez que em 1855 a disposição da orquestra proposta por Fétis no seu *Manuel des compositeurs, directeurs de musique, chefs d'orchestre et de musique militaire*, era considerada como a mais adequada (Cymbron, 2012, p. 109).

A esta preferência por instrumentos francófonos reportada por Ernesto Vieira, concorrendo para a hipótese da utilização do fagote de construção origem francesa, vem juntar-se o facto de toda a orientação relativa à utilização de material pedagógico na legislação inicial, quer do Conservatório Geral de Artes Dramáticas, quer no Conservatório Real de Lisboa, dar uma clara indicação da influência predominante na *praxis* instrumental que se pretendeu implementar. O cumprimento do preceituado no art.º 27º do *Regulamento Especial para a Escola de Música do Conservatório Geral da Arte Dramática*, que diz “*Enquanto se não for dado a devida execução ao art.º 51º do Tit.º12 do Regimento Geral do Conservatório, servirão de base para os estudos e ensino das diferentes aulas os métodos adoptados no Conservatório de Paris*”. Como já referido anteriormente, esta elaboração de material pedagógico, na grande maioria das classes, nunca aconteceu, tendo-se optado pela adoção do material usado na instituição de ensino parisiense. Foi este o caso do material utilizado para lecionar fagote na Aula de Instrumentos de Palheta, com a adoção dos métodos de *Nouvelle Méthode de basson* de E. Ozi, *Grande Método completo per il fagotto* de Willent-Bordogni e das *12 Melodies ou études pour le basson avec accompagnement de piano* de J. F. Cokken. Nas poucas listagens de instrumentos pertencentes ao CRL realizadas no séc. XIX, como é o caso do *Livro de Inventário dos Instrumentos Musicais, Mobílias e mais artigos do Conservatório*, compilado entre 1898 e 1912²⁷⁰, as únicas menções a fagotes são vagas, referindo apenas que estes se encontravam em mau estado. Não são como tal coadjuvantes para consubstanciar qualquer conclusão relativamente aos fagotes utilizados neste período. Também o repertório para fagote solístico executado em Lisboa, no período em estudo, provou-se ser maioritariamente de autores franceses.

270 AHME Livro A1018.

IV.1.2.1 - O fagote utilizado por A. Neuparth

Tendo sido Augusto Neuparth o representante superlativo dos fagotistas portugueses do oitocentos, é decisiva a informação sobre o tipo de instrumento utilizado pelo músico, quer na definição do virtuosismo do intérprete, quer na caracterização da *praxis* do instrumento em Lisboa. No decurso desta investigação, que entre as diversas fontes consultadas inclui o espólio do músico à guarda da família, não foi encontrada qualquer referência ao fagote. No diário da viagem realizada em 1852, quando fez o inventário inicial dos bens que levou consigo, a indicação que Neuparth dá do instrumento é genérica, sendo referido apenas como “fagote”.

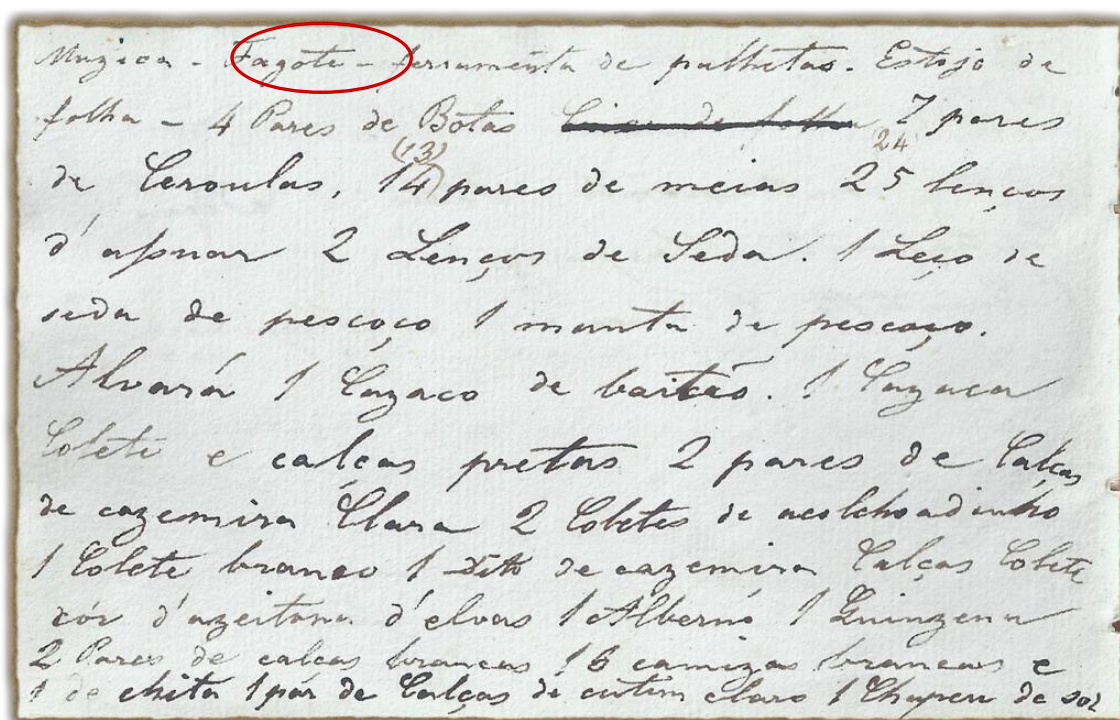


Figura 56: Fólio do diário de viagem de 1852 de Augusto Neuparth

Não existe qualquer outra alusão precisa nesse mesmo diário que nos leve a indicações seguras sobre o instrumento de Neuparth. Serve-nos como referência de exclusão, a observação que fez relativamente ao fagote utilizado pelo fagotista Kabisius, em tom depreciativo, quando se encontrou com este em Dresden em 12 de agosto de 1852, como sendo “*ainda dos Antigos com 8 Chaves*”, levando-nos a concluir que utilizaria um fagote mais evoluído.

Um dado muito precioso é o que se relaciona com o instrumento Savary Jeune que se encontra no Museu da Música de Lisboa e que foi doado pela família Lambertini. Este instrumento foi entregue com a indicação de ser “o fagote de Michelangelo”. Não

pertencia este ao núcleo de instrumentos de Lambertini destinados a fins museológicos. Sabemos que Michelangelo foi aluno de fagote de Augusto Neuparth na Aula de Instrumentos de Palheta no CRL no ano letivo de 1879/1880. O instrumento em questão, cuja data inscrita na parte posterior da culatra não é legível²⁷¹, encontra-se em muito mau estado nele restando apenas duas chaves completas (a de Sol# na culatra e a de Si no corpo longo), alguns encaixes de chaves em forma de sela de latão, anel de metal da campânula e as quatro braçadeiras de metal de reforço da tudeleira e culatra. É, no entanto, possível identificar claramente as chaves que compõem o mecanismo, no total de catorze: na culatra as chaves de Fá, Sol#, Sib, Fá#; na tudeleira as duas chaves agudos, chave do orifício do tudel, chave de Do#, chave de Ré#; no corpo longo as chaves de Ré, Mib, Dó, Dó# e Si. Apesar de este instrumento ter estojo, não possui qualquer tudel.



Figura 57: Detalhe da etiquetagem na tudeleira do fagote Savary Jeune, Paris, 18??, Fagote Lambertini, Museu da Música de Lisboa

271 O construtor Savary Jeune inscrevia na parte posterior da culatra do instrumento, logo por baixo do anel de fixação do instrumento, o ano de fabrico. Neste caso, devido ao desgaste da madeira, apenas se conseguem ler os primeiros dois dígitos da inscrição da data: 18??. No entanto, todas as outras inscrições, “Savary Jeune, Paris” marcadas no fagote, estão legíveis, não deixando qualquer dúvida quanto à autoria do mesmo.



Figura 58: Fagote Savary Jeune, Paris, 18??, Fagote Lambertini, Museu da Música de Lisboa

Este instrumento encontra paralelo no Savary Jeune de 14 chaves datado de 1843, e que foi adquirido na década de 1950 à Academia dos Amadores de Música²⁷² pelo Dr. Paulo Ennes, colecionador de instrumentos. Este mesmo instrumento, desde a década de 1990, pertence à coleção de instrumentos do autor deste estudo. Este Savary Jeune de 1845 encontra-se num estado de conservação excecional, sendo mesmo possível ser tocado. Está completo com o seu estojo hexagonal de madeira revestido a couro e com espaço de arrumação para todas as peças: campânula, corpo longo, culatra, duas tudeleiras (nº I e nº II), 2 tudéis, e terminação de campânula alternativa em metal. Esta possibilidade de ter opção de campânula toda em madeira ou com a parte terminal em metal, latão, é uma característica singular deste instrumento, pois não se encontram muitos exemplares com esta particularidade. Esta campânula de terminação intermutável funciona através de um encaixe que está construído no último terço da campânula e que permite acoplar alternativamente a terminação em metal ou em madeira. Parece ser esta uma conceção da

272 A Academia dos Amadores de Música foi fundada em 1884 por um núcleo de sócios que tinham sido fundadores da orquestra do Clube Guilherme Cossoul, em 1883. Tinha esta academia o propósito de “(...) difundir o gosto pela boa música, por meio de cursos regulares, concertos sinfónicos, palestras.” Em agosto de 1884, o rei D. Luís I, que aceitou ser Presidente Honorário, concedendo deste modo à Academia de Amadores de Música o título de Real. O primeiro grande concerto da orquestra e do coro da Real Academia de Amadores de Música, dirigido pelo maestro fundador Filipe Duarte, foi a 6 de junho de 1884, no Coliseu dos Recreios com a 1ª audição da Pátria de Alfredo Keil. Esta orquestra teve a importante colaboração de solistas como Guilhermina Suggia, Viana da Mota, Maria Helena Sá e Costa e outros. A orquestra foi dirigida sucessivamente por Victor Hussula, Goñi e por último, por Pedro Blanch.

construção original do instrumento, apoiado pelo facto do desenho que está gravado na braçadeira de latão de reforço do encaixe, ser igual ao desenho que se encontra nas restantes braçadeiras do instrumento. Esta alternativa de campânula de metal permite uma alteração do tipo e quantidade de som, alterando a característica deste para um som mais aberto e em maior quantidade.



Figura 59: Campânula dupla do fagote *Savary Jeune* 1843²⁷³

Encontramos registo deste instrumento em inventários do início do séc. XX da Academia dos Amadores de Música, sendo descrito em dois assentamentos distintos: num como um instrumento completo; e noutro como parte de um fagote. Este registo de “parte de fagote” corresponde na realidade à descrição da segunda tudeleira do instrumento, que provavelmente se encontraria separada do resto do instrumento no momento do registo.

Verificou-se que Neuparth teve uma relação muito próxima com a Real Academia dos Amadores de Música, que foi fundada em 1884. É mencionado como professor da Aula de Instrumentos de Palheta desta instituição²⁷⁴ e foi a bandeira desta instituição que cobriu o féretro do músico, em junho de 1887. Este lugar de evidência assumido pelo estandarte da Academia nas cerimónias fúnebres do músico parece ser algo pouco compreensível, dado os lugares de destaque que Neuparth desempenhava no CRL, no MF, na AM24J e no RTSC. Só numa perspetiva de relação privilegiada entre a recém-criada instituição e o músico é que é possível a compreensão de tal facto. Verificamos

273 Coleção do autor.

274 *Real Academia dos Amadores de Música, Comemoração do Céntesimo Concerto, 1884-1902*, p. 47, Typ. Casa Portuguesa, Lisboa 1902.

também que Júlio Neuparth, o segundo filho de Augusto, foi designado com a categoria de sócio prestante no livro editado por esta instituição para comemorar a realização do seu centésimo concerto²⁷⁵. Este violinista também manteve uma relação muito estreita com esta instituição, tendo tido também obras de sua autoria executadas pela orquestra da mesma²⁷⁶. Ambas as casas comerciais *Neuparth e Cia* e posteriormente *Neuparth e Carneiro* são mencionadas no referido livro, como “casa editora que tem coadjuvado a Academia”²⁷⁷.

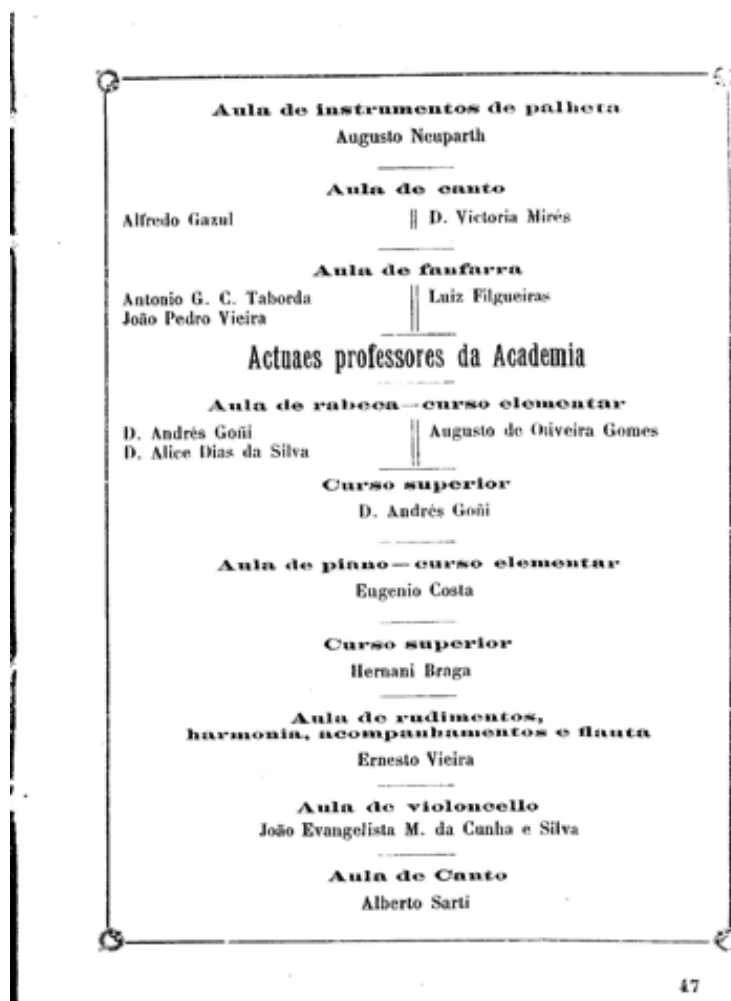


Figura 60: Real Academia dos Amadores de Música, Comemoração do Centésimo Concerto, 1884-1902, página 47²⁷⁸

Dado a data da fundação da Real Academia dos Amadores de Música ser 1884, e o falecimento próximo de Augusto Neuparth em 1887, não parece desprezível a hipótese

275 Real Academia dos Amadores de Música, Comemoração do Centésimo Concerto, 1884-1902, p. 23, Typ. Casa Portuguesa, Lisboa 1902.

276 Como é o caso da *Rêverie* em 18 de dezembro de 1884 no Salão da Trindade.

277 Real Academia dos Amadores de Música, Comemoração do Centésimo Concerto, 1884-1902, p. 24, Typ. Casa Portuguesa, Lisboa 1902.

278 Real Academia dos Amadores de Música, Comemoração do Centésimo Concerto, 1884-1902, (1902 p.47).

do fagote Savary Jeune, datado de 1843, poder ter sido doado à instituição. No entanto, parece-nos evidência suficiente o facto deste instrumento se encontrar no espólio desta instituição de ensino para comprovar a utilização deste tipo de fagote no séc. XIX em Lisboa. A juntar a esta evidência, o facto de Michelangelo Lambertini, enquanto aluno de Neuparth no CRL, ter utilizado o mesmo tipo de instrumento, reforça a possibilidade de ser este o fagote de eleição do virtuoso lisboeta.

O facto dos anos de fabrico destes exemplares de fagotes Savary Jeune serem bastante anteriores à data em que se pretende colocar a sua utilização por M. Lambertini, 1879, e entre 1847 e 1887, por Augusto Neuparth, configura uma longevidade de uso bastante alargada para estes instrumentos, que não é caso único. Sabemos que a qualidade sonora dos fagotes do atelier Savary Jeune foi bastante apreciada e que muito das boas características deste instrumento se ficaram a dever ao facto do seu construtor ter sido um instrumentista *premier-prix* de fagote do conservatório de Paris. Apesar do período de atividade do atelier de Savary Jeune ter sido entre 1820 e 1853 e terem surgido instrumentos mais avançados durante o decorrer do século, estes mantiveram-se em uso bastante tempo. No conservatório de Paris sabemos que a adoção deste instrumento foi transversal a pelo menos quatro professores, na totalidade ou parte da sua carreira: François-René Gebauer, Charles Dominique Joseph Barizel, Jean Cokken, e Eugène Jancourt. Em Inglaterra o fagotista belga Frédéric Baumann (1801-1856) utilizou um fagote Savary Jeune durante o tempo que exerceu a sua atividade nas orquestras londrinas entre 1832 e 1851. O músico inglês William Wotton (1832-1912) utilizou um fagote Savary Jeune durante toda a sua carreira de instrumentista. Também na capital inglesa Edwin Frederick James (1860–1920) e o seu irmão Wilfred James (1872–1941) utilizaram instrumentos do mesmo construtor durante grande parte da sua carreira. Não foi estranho a estes factos a distinção que em 1890 os instrumentos do fabricante francês ganharam em Inglaterra com o epíteto do *Stradivari do fagote*.²⁷⁹ Eram instrumentos tão prezados que não era incomum músicos serem retratados com este instrumento de eleição. É o caso de Frédéric Baumann e de William Beale Wotton (1832-1918), este último foi o primeiro professor de fagote do londrino *Royal College of Music* de 1883 até 1905.

279 Sobre a história dos instrumentos Savary Jeune em Inglaterra cf. Kopp (2012), *The English Taste for Savary Bassoons*, *The Double Reed*, *Jornal da Double Reed Society*, vol 3 nº35. (Kopp, 2012, pp. 95-107).



Figura 61.: Frédéric Baumann, Litografia de Charles Bagniet (1814-1886)²⁸⁰

²⁸⁰ *Langwil Collection*, (Kopp 2012).



Figura 62: William Beale Wotton, 1890, por H. Arnold Willms (1859-1918), exposto no *Royal College of Music*, Londres²⁸¹.

IV.2 - Análise de virtuosismo no repertório romântico para fagote

Na avaliação atual das capacidades de virtuosismo instrumental de um músico do séc. XIX, de quem se tem relatos de apresentações e biografias elogiosas de autores coevos, coloca-se o problema de objetividade e identificação de critérios de valor. Como tal, neste estudo, são propostos parâmetros que visam objetivar questões e são diretamente relacionados com questões do ponto de vista da execução instrumental e que sejam possíveis de considerar para uma contextualização no panorama da *praxis* fagotística europeia.

Considerando a evidência de uma influência da tradição instrumental francesa dominante no ensino e na *praxis* instrumental em Lisboa, a fundamentação dos parâmetros apresentados terá como linha orientadora principal os cânones estabelecidos

281 <https://artuk.org/discover/artworks/william-beale-wotton-18321912-215933>, acesso em 12/03/2019.

em obras pedagógicas, maiormente de autores francófonos. Tentar-se-á, no entanto, explorar as influências de outras tradições que se inter-cruzaram.

Na caraterização do virtuosismo do fenómeno Neuparth é fundamental analisar o *corpus* de repertório tocado e a relação com as características do instrumento utilizado pelo músico. Deste modo, é proposta uma forma de avaliação do virtuosismo deste fagotista. Tomando como base a hipótese do instrumento de Neuparth ser um *Savary Jeune* de 15 ou 16, chaves, ou outro similar de construção francesa, será utilizado como referência para análise das digitações a tabela de posições apresentada por Berr no seu método de 1836. Este autor declara sem margem para dúvidas que o instrumento apresentado na sua tabela de digitações é um dos instrumentos mais recentes que saíram do atelier de *Savary Jeune* (Berr, 1836, p. 2).

IV.2.1 - Estabelecimento de parâmetros e metodologia de análise

Após consulta das obras pedagógicas mais importantes utilizadas entre o final do séc. XVIII e o início da década de 1860, foram identificados e escolhidos os seguintes aspetos que são possíveis de classificar como desafios colocados ao instrumentista, na execução da obra musical solística:

- Registo agudo do instrumento;
- Duração das intervenções solísticas;
- Tonalidades utilizadas;
- Formação instrumental;

Registo agudo

O fagote é um aerofone que tem o seu registo grave limitado pelo comprimento do tubo sendo a sua nota mais grave o Sib-1, com uma frequência de 58.54Hz. No caso do registo agudo, a definição da extensão máxima é imposta por fatores variáveis e particulares que dependem muito das capacidades e material utilizado pelo instrumentista. Estas variáveis podem-se enumerar, de um modo muito simplificado, como: características da embocadura, técnica de suporte de ar, digitações utilizadas, tipo de palheta utilizada, tipo de instrumento, entre outros fatores. O facto de o limite do registo agudo ter sofrido alterações, ao longo das evoluções organológicas do instrumento, representa, sobretudo, uma evolução paralela na qualidade acústica do

instrumento. No entanto, esta definição nem sempre apresenta um percurso coerente. A definição exata do extremo do registo agudo no fagote, contrariamente ao seu registo grave, presente na literatura pedagógica do séc. XIX, não é consistente, dependendo dos autores, da data e local de edição das obras. Não é sequer possível, a partir da literatura, ter uma visão linear da evolução do limite do registo agudo do instrumento. No quadro seguinte são apresentados alguns exemplos de métodos de fagote que foram significativos na *praxis* fagotística do oitocentos, com a indicação da extensão de registos definidos para o fagote.

Quadro 30: Métodos datados do séc. XIX com definição do registo do fagote

Autor/obra	Data	Número de chaves do instrumento	Nota mais aguda	Anotações do autor
Etienne Ozi	1787	6	Ré4	
Etienne Ozi	1803	6 chaves (7)	Ré 4	
Joseph Frohlich	1811	8 chaves	Si 3	
Carl Almenröder	1824	16/15 chaves	Sol4	
Kuffner	1828	10 chaves	Mib 4	
Frederic Berr	1836	16 chaves Savary	Fá 4	De Ré#4 a Fá4 : <i>Peut usitées</i>
Wenzel Neukirchner	1840	16	Mib4	
John Mackintosh	1840	8	Lá3	
(?)Blumer	1840	16 chaves Savary?	Mi4	De Ré#4 a Fá4 : <i>Peut usitées</i>
Joseph Fahrbach	1841	16 chaves	Ré4	
Carl Almenraeder	1843- 1836	17 chaves	Sib4	
Willent-Bordogni	1844	16 chaves	Mib4	Mi4 manuscrito na fonte utilizada
Eugene Jancourt	1847	17 chaves	Fá4	Mi4 e Fá4 : <i>Peut usitées</i>
Victor Cornette	c. 1854	15 chaves	Ré4	Recomenda não passar Lá3
Antonio Romero Y Andia	1873	14	Ré4	
Eugene Jancourt	1879	22	Fá4	Mi4 e Fá4 : <i>Peut usitées</i>

Podemos verificar, nos exemplos apresentados no Quadro 30, que até 1854, as obras que apresentam um limite de registo mais agudo são o tratado de 1822 de Carl Almenröder, o método de Frederic Berr e o método de Eugène Jancourt. Os casos da extensão de registo apresentado nas obras de Almenröder e Jancourt são particulares em toda a literatura pedagógica do instrumento. São situações em que a obra veio acompanhar a introdução de um novo sistema de instrumento, bastante diferente do existente, no sentido de fundamentar a mais-valia das inovações apresentadas. Os autores procuraram validar as vantagens do seu sistema de fagote, tornando-os valiosos para os músicos virtuosos, através da possibilidade da obtenção de notas extremas no registo sobre-agudo. No caso de *Die Kunst des Fagottblasens, oder, Vollständige*

theoretisch praktische Fagottschule de 1843, Almenräder é muito ambicioso apresentando a extensão do registo agudo até Si⁴. As composições para fagote deste músico também usam uma particular extensão de quatro oitavas e uma segunda maior, ou seja, de Sib-1 até Dó⁵. No entanto, esta extensão de registo agudo é ímpar na literatura de fagote, podendo considerar-se artificial dado que a evolução do instrumento não confirmou a utilização exequível deste registo. Podemos classificar o desempenho de Almenräder nos agudos do instrumento como um caso insólito e sem qualquer consequência prática no fagote sistema Heckel atual. No entanto, como estudado por Moreno 2013, “As primeiras inovações no sistema Heckel vêm de Almenräder, [...] No entanto, a associação entre o intérprete e o fabricante do instrumento levou a uma pesquisa contínua sobre o instrumento e seus principais desenvolvimentos”²⁸², levando a que a tabela de digitações apresentada pela firma Heckel em 1881, defina Ré⁴ como a nota mais aguda do instrumento.

Neste período, não foi anormal que fagotistas profissionais, ao longo da sua vida, tivessem de tocar pelo menos dois fagotes de sistemas diferentes. A mudança de um instrumento ultrapassado e considerado antigo, para um recente e equipado com as últimas inovações, foi fortemente recomendada em Paris. François-Joseph Fétis utilizou as palavras do virtuoso Almenräder, expressas no seu *Traité sur le perfectionnement du bassoon* de 1824, para transmitir a mais-valia da mudança e encorajar os seus compatriotas fagotistas, utilizando o aval do virtuoso François René Gebauer (1773-1845):

No que diz respeito à digitação de todas as passagens difíceis, o Sr. Almenräder indicou-a com tanto cuidado que os artistas não demorarão muito para se familiarizarem com o novo instrumento. A complicação dos meios de execução pode inicialmente intimidar os intérpretes, que através de uma longa prática terão se acostumado aos antigos fagotes; mas um trabalho de seis meses irá familiarizá-los com as inovações do Sr. Almenraeder, e, quando tiverem superado as primeiras dificuldades, sentirão tão bem as vantagens, que abandonarão seus maus instrumentos, para adotar aquele que lhes é dado. para eles apresenta [...] Se a dificuldade de mudar quase inteiramente a digitação do fagote pode impedir artistas que têm uma longa prática de adotar primeiro o do Sr. Adler, devemos pelo menos esperar que eles o coloquem nas mãos de seus. alunos, que não precisam superar um hábito adquirido. O Sr. Gebauer, professor de fagote da 'École Royale de Musique, já se manifestou a esse respeito e reconheceu a necessidade de utilizar o novo instrumento nas suas aulas; podemos, portanto, esperar que, dentro de alguns anos, um instrumento tão superior ao fagote antigo o substitua nas orquestras, e que alcancemos na execução uma precisão e igualdade de som há tanto almejadas²⁸³

²⁸² Texto original: “The first innovations in the Heckel system come from Almenräder, [...] However, the association between performer and instrument maker lead to continuous research on the instrument and its main developments” (Moreno, 2013, p. 66).

²⁸³ Texto original: “A l'égard du doigté de tous les traits difficiles, M. Almenraeder l'a indiqué avec tant de soin, que les artistes ne tarderont pas à se familiariser avec le nouvel instrument. La complication des

O método de 1836 de Frederich Berr, foi destinado à aprendizagem do fagote nas aulas do *Gymnase de Musique Militaire*²⁸⁴. Não obstante, neste método, para além das instruções e exercícios para a aprendizagem normal do instrumento, são dadas muitas indicações sobre expressividade e fraseado, o que mostra que o autor colocou as expectativas muito altas sobre o desempenho do músico militar (Kopp, 2012, p.164). A extensão do registo agudo do fagote é apresentada na tabela de posições deste método até ao Fá4, com utilização de todas as chaves do instrumento, não sem deixar a nota de “*Peu usitées*” nas notas Ré#4, Mi4 e Fá4 como mostra a Figura 63.

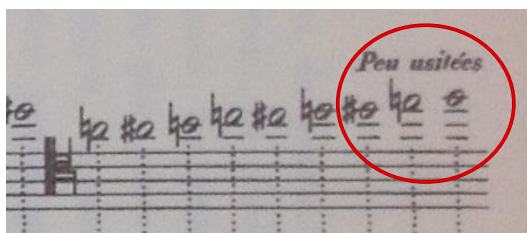


Figura 63: Pormenor da Tabela de digitações de F. Berr de 1836

Este método tem como base o instrumento construído por Savary Jeune. É, no entanto, patente na declaração inicial do autor o facto da maior parte dos fagotistas utilizarem apenas treze chaves, excluindo as duas últimas que se destinam aos agudos extremos, explicando a intenção desta ambiciosa extensão apresentada na tabela poder servir “*dans tous les cas*”. Na realidade, o registo agudo extremo apresentado na tabela de digitações, não é de modo algum utilizado nos exercícios práticos do método, dado que nestes a nota mais aguda utilizada é o Si3, apesar de poucas vezes, apresentando a grande maioria dos exercícios um registo agudo até ao Sol3. Não obstante este método ser destinado a instrumentistas militares, não necessariamente para solistas de orquestra, o seu grande valor pedagógico está relacionado com o aconselhamento que o autor teve por parte de Dominic Barizel (1788-1850), professor do conservatório de Paris entre

moyens d'exécution pourra intimider d'abord les exécutants, qu'une longue pratique aura accoutumés aux anciens bassons; mais un travail de six mois les familiarisera avec les innovations de M. Almenraeder, et, lorsqu'ils auront vaincu les premières difficultés, ils en sentiront si bien les avantages, qu'ils abandonneront leurs mauvais instruments, pour adopter celui qu'on leur présente[...] Si la difficulté de changer presque entièrement le doigté du basson peut empêcher les artistes qui ont une longue pratique d'adopter d'abord celui de M. Adler, on doit espérer au moins qu'ils le mettront entre les mains de leurs élèves, qui n'ont pas à vaincre une habitude acquise. Déjà M. Gebauer, professeur de basson à l'École royale de musique, s'est prononcé à cet égard, et a reconnu la nécessité de se servir du nouvel instrument dans sa classe ; on peut donc espérer que, dans peu d'années, un instrument si supérieur à l'ancien basson lui sera substitué dans les orchestres, et qu'on atteindra dans l'exécution une justesse et une égalité de son désirée depuis si longtemps...”. *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 1828, p. 222.

284 Em 1836, Berr publica um método de clarinete paralelamente ao de fagote, também destinado ao *Gymnase de Musique Militaire* em Paris. Mais tarde, em 1845, publica um método de trombone e um método de oficleide.

1839 e 1848; e do virtuoso belga Friederich Baumann (1801-1856), como declarado, aliás, no início da obra:

Para tornar assim completo um método em eu quis registrar todos os melhoramentos que o fagote sofreu, as teorias e exercícios que o podem tornar apreciado; procurei esclarecer-me com as luzes de vários artistas franceses e estrangeiros. Mas é sobretudo ao talento dos senhores Baumann e Barizel que devo uma série de observações preciosas, que uma execução perfeita e uma grande prática de ensino lhes tornaram familiares ²⁸⁵.

Paris assumiu-se como um dos polos de desenvolvimento do fagote, quer pela presença de muitos construtores de instrumentos de sopro de qualidade, quer pela atividade empreendedora dos instrumentistas ligados às orquestras e ao Conservatório. Após a figura marcante do pedagogo e virtuoso E. Ozi, surge o virtuoso Louis Jancourt (1815-1900). No seu método de 1847, que tem por base o seu “basson perfectionnée”, faz o elogio dos construtores parisienses Savary, Adler²⁸⁶ e Buffet, por terem sido fundamentais para a evolução do fagote, mas declara que este seu novo instrumento é uma clara evolução. Com o redimensionamento do comprimento do tubo do instrumento e a importante adição da chave de Sib-1, fez com que esta nota se tornasse definida e não uma nota “falsa” obtida à custa de descentrar o Si-1. Incluiu no método a tabela de digitações do seu modelo de fagote com a ambiciosa extensão do registo agudo até ao Fá4, não sem deixar a referência de “*Peu usitées*” nas notas Mi4 e Fá4, como ilustrado na Figura 62.

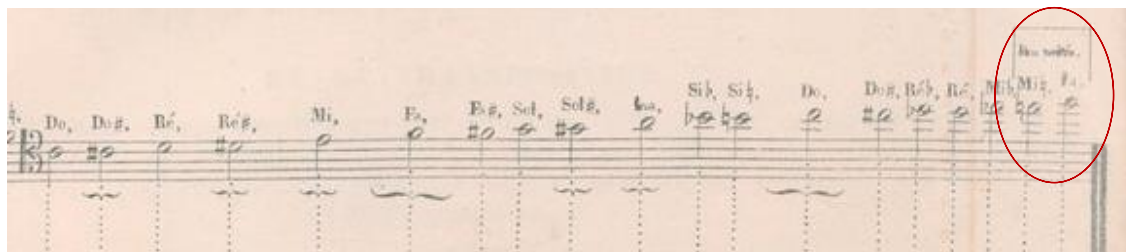


Figura 64. Pormenor do registo agudo do fagote na tabela de digitações do Método de Jancourt de 1847, p.47

O método apresenta uma tabela de digitações para o fagote com uma tessitura de três oitavas e uma quinta, Sib-1 até Fá4. No entanto, à semelhança do método de Berr, os exercícios práticos não utilizam a totalidade do registo agudo que é apresentado na tabela. Apenas em alguns exercícios melódicos de andamentos mais lentos, como é

285 Texto original : Pour rendre aussi complète une méthode dans laquelle j’ai voulu consigner tous les perfectionnements qu’a subi le basson, les théories et les exercices qui peuvent le faire apprécier ; j’ai cherché à m’éclairer des lumières de plusieurs artistes Français et étrangers. Mais c’est surtout au talent de Messieurs Baumann et Barizel que je dois une foule d’observations précieuses, qu’une exécution parfaite et une grande pratique de l’enseignement leur avait rendues familière” (Berr, 1836, p. 2)

286 Adler, Frederic Guillaume (c.1809-1854).” Adler was an instrument maker who worked on the development of the French bassoon during the first half of the nineteenth century.” (Hodges, 1980, p. 34)

exemplo a melodia nº9 das *74 Melodies avec accompagnement de 2nd basson ou violoncelle*, ou em alguns andamentos de carácter mais *cantabile*, como é exemplo o 2º andamento, *Largo*, da 2ª sonata, utilizam a nota extrema de Ré4. Na maioria das raras vezes que utiliza esta nota extrema não o faz sem indicar a opção da utilização da oitava inferior, *8ª bass ad lib*, chegando nalguns casos a escrevê-la no pentagrama. Não aparece no método nenhuma nota acima do Ré4, o que vai de acordo à observação “*Peut usitées*” escrita na tabela de digitações do início do método, por cima das notas Mib4, Mi4 e Fá4. Isto, apesar deste método ter sido concebido para a formação do fagotista solista de orquestra, dado a quantidade e complexidade dos exercícios apresentados. A reforçar a intenção do propósito da formação deste método ser para instrumentistas de orquestra, acresce o facto de muitos dos estudos melódicos terem por base melodias do repertório operático muito popular em França.

Mais tarde, Eugene Jancourt e Frederic Triébert, redimensionaram o interior do tubo do instrumento, alterando a localização de orifícios e adicionaram chaves. Este novo fagote foi também fabricado pela firma *Maino et Orsi*, de Milão, na forma de “*Basson Perfectionnée à aneux mobiles Plateau et 22 clés*” para o qual se destinou o método Op.58 de 1879. Os melhoramentos feitos ao fagote por Jancourt levaram a que finalmente as tonalidades deixassem de ser uma limitação técnica do instrumento. Com a adição de mais chaves, o fagote ficou dotado de digitações que permitiam a fácil execução de cromatismos, resolvendo os problemas das notas muito defeituosas que tornavam certas tonalidades e passagens impraticáveis. No entanto, a tessitura do instrumento apresentada é a mesma do método de 1847.

Cabe aqui uma menção importante ao método de fagote editado em 1873 por António Romero Y Andia (1815-1886), apesar de este método se encontrar entre aqueles, dos seleccionados, que menciona um limite modesto para o registo agudo do fagote. Na introdução do método, escrita pelo autor, encontramos a importante menção a Augusto Neuparth. Declara Romero y Andia que solicitou ao músico português, à semelhança do que fez ao fagotista Camilo Melliez (1819-1874), seu compatriota, a elaboração de um método de fagote para dele fazer edição. Declara o editor a intenção de preencher o vazio que existia na sua coleção disponibilizada de métodos para o ensino instrumental, com a falta de uma obra dedicada ao fagote, procurando “emancipar” a sua pátria “neste ramo do saber”. Tentou este “facilitar os meios através dos quais os artistas notáveis pudessem difundir os seus conhecimentos em proveito daqueles que lhes sucedem”. Apesar de Neuparth ser português, o autor considera-o

como compatriota para o objetivo em questão. É claro o reconhecimento que Romero y Andia nutre em relação aos méritos artísticos e pedagógicos do virtuoso português e não apenas pelo facto deste ser professor do Conservatório Real de Lisboa onde “com justiça goza de grande reputação”. Conclui que, apesar da sua solicitação não ter surtido o efeito prático de levar a que o fagotista Neuparth elaborasse um método para o instrumento, foi suficiente o apreço que este tinha pelo músico para o mencionar com tal ênfase na introdução da sua obra. Reconhece também como facto impeditivo para a realização desta solicitação as “ocupações de carácter contínuo” que absorviam a disponibilidade do músico lisboeta. Não foi encontrada no decurso desta investigação qualquer documentação de contacto direto entre Augusto Neuparth e Romero y Andia, no entanto são bastante comuns o âmbito dos seus interesses. Não terá sido muito difícil, dada a próspera atividade comercial no âmbito da venda de instrumentos e edição de partituras desenvolvida pela Casa Neuparth e pelo *Armacem Romero y Andia*, que estes tenham estabelecido relações comerciais. Também não é desprezível, no estabelecimento do contacto entre Neuparth e Romero y Andia o facto do maestro, também clarinetista, Ascenso Barbieri (1823-1894), ter vindo a Lisboa dirigir uma série dos Concertos Clássicos em abril e maio de 1879 ²⁸⁷, organizados pela Associação de Música 24 de Junho com grande êxito. Barbieri era alvo de admiração dos dois músicos. Foi também um dos primeiros destinatários do método de clarinete que Romero y Andia, também clarinetista (membro de la *Orquesta del Teatro Real*, de *Orquesta del Teatro Circo*, e da *Real Capilla y del Real Cuerpo de Albarderos*), publicou em 1845, sendo, aliás, este o primeiro contacto entre duas das personalidades mais importantes do meio musical em Espanha no séc. XIX²⁸⁸. Este método que, teve três edições em vida do seu autor, impulsionou a invenção de um sistema novo de clarinete que seria batizado com o nome do seu inventor: o sistema Romero y Andia.

O que é descrito como o extremo do registo agudo na parte teórica destes métodos, raramente tinha reflexo na boa prática instrumental do músico médio. Podemos realisticamente concluir que a utilização da totalidade do registo do instrumento por qualquer fagotista não era sequer um objetivo expectável pelos autores dos métodos. Enquanto os instrumentistas virtuosos, autores dos métodos procuravam

287 Na primeira série de cinco concertos de um conjunto de sete temporadas de concertos: 1879, 1881, 1882, 1883, 1885, 1887 e 1888

288 cf Olivares, P., *El conservatorio de Madrid y el método de clarinete de Antonio Romero*, in *Música, Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, nº20, 2012-2013

alargar e aperfeiçoar os limites do instrumento, os compositores utilizavam o registo em que o mesmo era eficaz e mantinha as suas características sonoras.

No âmbito da utilização por parte do instrumentista mediano, a melhor fonte para retirar indicadores sobre a utilização dos registos do fagote, são os tratados e enciclopédias musicais de referência para a época. Estes indicadores relacionam-se com uma perspetiva da boa utilização deste instrumento. Apesar de alguns deles indicarem uma extensão similar aos métodos, não deixam de apresentar uma visão mais pragmática da adequação do fagote ao repertório orquestral. Diferem assim dos métodos, sobretudo nos limites do registo agudo, chegando alguns a declarar também as tonalidades recomendáveis para o instrumento. São, nalguns casos, citadas combinações de notas a evitar em passagens, bem como trilos impraticáveis no instrumento. O Quadro 31 apresenta o que foi definido nos tratados mais significativos enquanto limite do registo agudo do fagote.

Quadro 31 – Tratados e enciclopédias musicais do séc. XIX até 1863 com a respetiva indicação do limite do registo agudo do fagote

Autor	Titula da obra	Data	Nota mais aguda
Antoine Reicha (1770-1836)	Cours de Composition Musicale	1816	Sib3
M. Castil-Blaze (1784-1857)	Dictionaire de Musique moderne	1821	Sib3
Jean George Kastner (1810-1867)	Traité général d'instrumentation comprenant les propriétés et l'usage de chaque Instrument	1837	Fá4
Jean George Kastner	Supplément au cours d'instrumentation	1844	Mib4
Alexandre Choron (1771-1834)	Manuel Complet de Musique Vocale et Instrumentale	1836	Lá3
François Fétis	Manuel des compositeurs, directeurs de musique, chef d'orchestre et de musique militaire	1837	Ré4
Hector Berlioz	Grand traité d'instrumentation et orchestration modernes	1844	Réb4
Hector Berlioz	Grand traité d'Instrumentation et orchestration moderne : Nouvelle édition	1855	Mib4
François Gevaert (1828-1908)	Traité général d'instrumentation. Cours de Composition	1863	Sib3

Da análise das recomendações contidas nos tratados, relativamente à tessitura do instrumento, resulta uma conclusão mais redutora do que a apresentada nos métodos de fagote. A maioria indica que a extensão de registo do fagote recomendável é de três oitavas, de Sib-1 a Sib3, apesar de apresentar uma extensão máxima maior. Podemos verificar que, até meados da década de 1830, a nota mais aguda do fagote é o Sib3. Em 1837 e 1844, nos tratados de Fétis e de Kastner, são indicadas notas superiores. Qualquer

um destes autores se baseia nas alterações organológicas que o instrumento sofreu, como motivo para a extensão aguda do instrumento. No entanto, quando Kastner indica o registo de Sol³ a Fá⁴ não o faz sem adicionar a indicação de “*três rare*”. Complementa que em orquestra o registo utilizado é de Sib⁻¹ a Sib³, portanto três oitavas. Mais comedida é a indicação de Berlioz, no seu tratado de 1844 que coloca como nota mais aguda o Mib⁴. Acrescenta no pentagrama de exemplo da extensão do fagote, onde utiliza as claves de Fá na quarta linha e dó na 4ª linha, por cima das notas Si³, Do⁴, Ré⁴ e Mib a palavra *Dangereux*). Afirma que “ é mais do que prudente não fazê-lo tocar acima do último Si bemol”. Faz uma consideração final sobre o instrumento que denota o estado de imperfeição em que este se encontrava: “Este instrumento deixa muito a desejar em termos de precisão, e talvez ganhe mais do que qualquer outro instrumento de sopro por ser construído de acordo com o sistema Boehm.”²⁸⁹.

Tendo em conta o que é estabelecido pelos autores dos métodos e tratados consultados, assume-se como parâmetro de virtuosismo, a excepcionalidade de domínio instrumental no extremo do registo agudo do instrumento. Também o registo agudo apresenta um desafio dado que na produção do som destas notas implica um maior esforço do instrumentista porque a pressão de ar utilizado no instrumento terá de ser maior. Logo, quanto mais agudo for o registo tocado, maior será o esforço físico exigido do instrumentista. Quanto mais tempo tocar o registo agudo ao longo de uma obra, maior será o cansaço acumulado pelo instrumentista.

Para delimitação do extremo deste registo serão tomados em conta os autores que apresentam classificações dos registos do instrumento. Como tal, será utilizada a classificação de registos do instrumento apresentado por Neukirchner em 1840 e Jancourt em 1847, Figura 65 e Figura 66. Resulta que obtemos Lá³ como início do quarto registo do fagote, incorporando, no entanto, nesta classificação notas superiores a Mib⁴.



²⁸⁹ Texto original: “ (...) il est plus que prudente de ne pas le faire s’élever au dessus du dernier Sib [...] Cet instrument laisse beaucoup à désirer sous rapport de la justesse, et gagnera peut-être plus que tout autre des instruments à vent, à être construit d’après le système Boehm” (Berlioz, 1844, p. 128).



Figura 65: Divisão de registros do fagote segundo Neukirchner 1840, pag. 16

La première et la plus naturelle se trouve dans l'étendue suivante.

EXEMPLE 1.^{er}

Sol, Sol, La, Si, Si, Ut, Ut, Ré, Ré, Mi, Fa, Fa.

La seconde s'étend du Fa # grave au Si b grave :

EXEMPLE 2.^d

Fa, Mi, Ré, Ut, Si.

La troisième s'étend du Sol médium au Sol # suivant.

EXEMPLE 3.^{me}

Sol, La, Si, Ut, Ré, Mi, Fa, Sol.

La quatrième s'étend du La aigu au Mi b suivant.

EXEMPLE 4.^{me}

La, Si, Ut, Ré, Mi.

Figura 66. Divisão de registros do fagote segundo Jancourt (1847, p.15)

Esta classificação de registros foi estabelecida, de acordo com os autores, tendo em conta a utilização da embocadura e consequente pressão dos lábios na palheta: quanto mais agudo for o registro maior terá de ser a pressão exercida pelos lábios, Figura 65. Esta variação de pressão teria de ser feita de modo a não descaracterizar o som do instrumento. Dado o diferencial de pressão dos lábios nos vários registros, segundo Jancourt, deve ser tomado cuidado em não utilizar demasiados saltos do registro grave para o registro agudo, apesar destes serem de “efeito garantido no público”:

Essas diferentes pressões, embora não muito perceptíveis numa escala que inclua a extensão do fagote, são mais perceptíveis principalmente nos saltos de uma nota grave para uma aguda. A pressão do Si Bemol grave, Dó e Ré deve ser muito fraca, e é preciso pressionar os lábios firmemente para o Si Bemol agudo, Dó e Ré, sem, no entanto, alterar o som... Essas transições da

1ª para a 3ª oitava têm um efeito garantido no público, mas não se deve abusar delas; fazê-las uma vez no final de uma fermata ou no final de uma variação é suficiente em uma peça.²⁹⁰

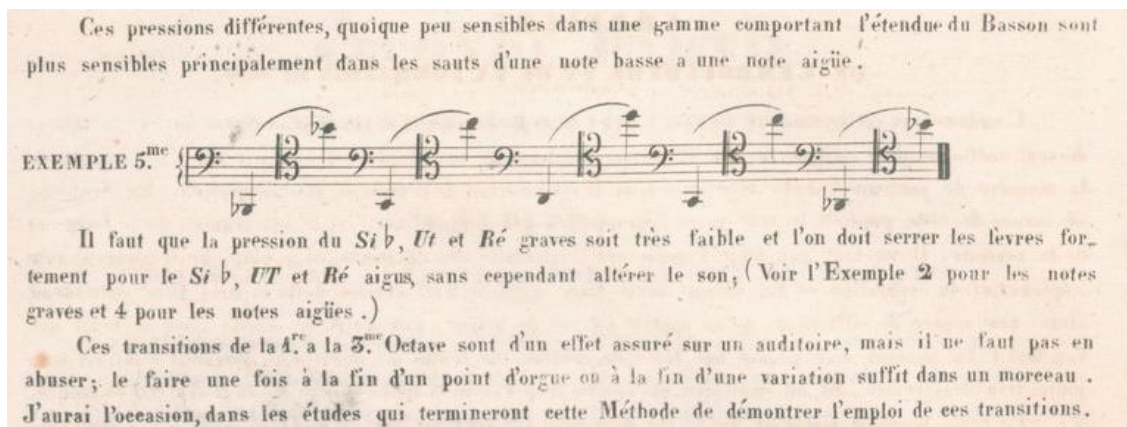


Figura 67. Exemplos de saltos de registros e instruções de como utilizar a embocadura para os realizar

Na classificação da última parte do registro agudo, também é possível fazer uma correspondência deste intervalo de notas, com utilização de chaves do mecanismo do instrumento. Corresponde ao início do quarto registro, com o início da utilização das chaves de agudos, chaves 14 e 15 (Figura 67), como constam nas tabelas de posições apresentadas nos métodos de Berr de 1836, Willent-Bordogni 1844 e Jancourt de 1847. A Figura 68 exemplifica de que modo é apresentado o uso dessas chaves.

290 Texto original: " Ces pressions différents, quoique peu sensibles dans une gamme comportant l'étendue du Basson sont plus sensibles principalement dans les sauts d'une note basse a une note aigue. Il faut que la pression du Sib, Ut et Ré graves soit très faible et lón doit serrer les lèvres fortement pour le Sib. Ut et Ré aigus, sans cependant altérer le son...Ces transitions de la 1er a la 3me Octave sont d'um effet assuré sur um auditoire, mais il ne faut pas en abuser; le faire une fois à la fin d'un point d'orgue ou à la fin d'une variation suffit dans morceau" (Jancourt, 1847, p.15).

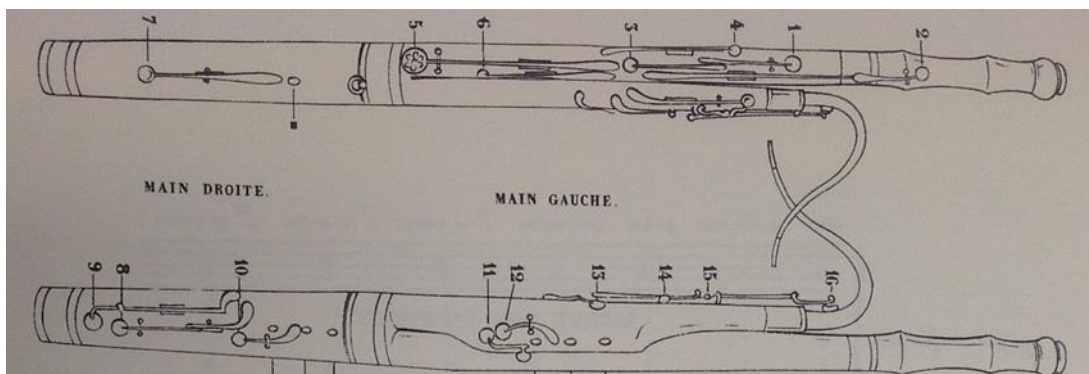


Figura 68. Numeração das chaves do fagote na tabela de digitações do método de Berr (1836), com pormenor nas chaves de agudos

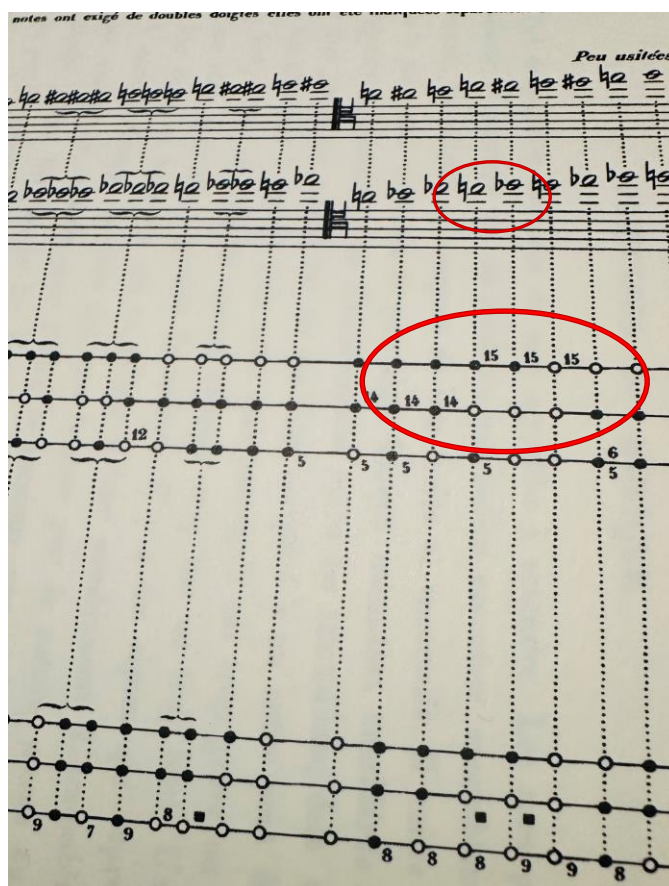


Figura 69. Tabela de posições do Método de Berr (1836)

O método proposto fará uma quantificação do uso do quarto registo agudo do fagote, utilizando uma variação do método proposto por Bruce Haynes (2001). No referido estudo, é apresentada uma tessitura média de cada composição. O cálculo desta tessitura é feito através da quantificação da utilização de cada nota do registo do instrumento. Para tal, é atribuído um número a cada nota do registo do instrumento, multiplicando pela duração de tempo que cada nota é utilizada e calculando um valor médio. A variação utilizada no presente estudo, vai ter por base a definição de zonas de notas (A, B, C e D) no quarto registo do fagote, dos quais vai calcular o somatório da sua

utilização em cada obra. Como unidade de tempo será utilizada a semicolcheia. Será, assim, possível uma quantificação da utilização do quarto registo do fagote nas várias obras em questão.

A apoiar a divisão deste quarto registo nestas zonas (A, B, C e D) de notas definidas verifica-se que apresentam uma similaridade de digitações com as mesmas chaves de agudo.

Temos assim a definição em 4 zonas:

- A- Lá 3, Sib 3 e Si3 – utilização da 1ª chave de agudos, chave nº14
- B- Dó3, Dó #3 e Ré3 – utilização da 2ª chave de agudos, chave nº15
- C- Mib3 – sem chaves de agudos, mas com a ventilação das chaves nº5, nº6, nº8 da chave de Ré, Mib e Fá
- D- Mi3 e Fá3 – sem qualquer chave de oitava

Quadro 32. Denominação e respetivas notas do quarto registo do Fagote

Denominação de Registo	Notas do registo
A	Lá 3, Sib 3 e Si 3
B	Dó 4, Dó#/Réb 4 e Ré 4
C	Ré#/Mib 4
D	Mi 4 e Fá 4

Duração da parte solística

Um dos fatores que compreensivelmente deve ser tomado em conta para avaliar a dificuldade de uma obra de carácter solístico é a duração da mesma. Uma peça em que as durações das intervenções a solo são de longa duração colocam um desafio à resistência física do instrumentista. Esta resistência está diretamente relacionada com o processo de gestão da capacidade respiratória e também com a própria musculatura da embocadura do instrumentista. Em passagens longas de carácter mais técnico exige-se que o músico possua um bom domínio instrumental e resistência física que permita superar o natural cansaço de modo a não afetar o estilo de execução ágil e brilhante necessário para obter uma clara e eficaz emissão neste tipo de passagens. Por outro lado, não são menos exigentes fisicamente as passagens longas de carácter *cantabile*. Normalmente executadas com *tempi* mais lentos, é normalmente maior o tempo que o instrumentista

mantém a emissão sonora do instrumento e, como consequência disso, a musculatura da embocadura é colocada sob um esforço maior. Por outro lado, em passagens de utilização bastante intensa de *staccato* rápido, é exigente o esforço despendido pelo instrumentista nesta articulação, que envolve o músculo da língua. É, portanto, a articulação utilizada, também ela, um fator de maior ou menor cansaço para o instrumentista.

O método utilizado neste estudo para a quantificação da parte solo focou-se na contabilização dos compassos em que o que o fagote solo toca, refletido no percentual que estes representam na totalidade de compassos da obra. Considerou-se como um compasso inteiro aquele em que o instrumento solo toca até 50% do mesmo. Deste modo é possível avaliar a exigência de esforço físico imposto ao instrumentista e estabelecer uma comparação no *corpus* de repertório em questão.

Tonalidades utilizadas

O fagote era considerado, principalmente na primeira metade do séc. XIX, um instrumento bastante limitado, quer em termos de sonoridade, quer em termos de possibilidades técnicas. Ao longo dos seus registos o som não era igual e tinha notas consideradas más que necessitavam de digitações de correção. Algumas sequências de notas eram difíceis de executar de modo aceitável, denunciando um sistema de digitações com claras limitações. O sistema de digitações ainda muito baseado no fagote de oito chaves do início do século, com a utilização de muitas notas com posições falsas ou de forquilha para além disso o insuficiente número de chaves do instrumento condicionava bastante a destreza técnica do instrumentista. Também a igualdade sonora ao longo do registo do instrumento era bastante sacrificada pela sonoridade surda das digitações de forquilha. Nem todas as tonalidades eram adequadas ao instrumento, quer pela dificuldade técnica que representavam, quer pelo resultado sonoro que estas obtinham do instrumento. O timbre que era obtido com a utilização de certas tonalidades levou a que estas fossem identificadas com um carácter específico, sendo a sua utilização recomendada de acordo com o mesmo. A dificuldade técnica da execução de algumas tonalidades implicou também a utilização destas em *tempi* de maior ou menor velocidade. Significavam, portanto, as tonalidades um fator condicionante de extrema importância na execução do instrumental. Estas preocupações estavam bem patentes nos instrumentistas do oitocentos e ficaram expressas nas obras destinadas ao ensino do instrumento.

Ozi, no seu *Nouvelle Méthode* de 1802 destinado a fagotes de seis e sete chaves, é bastante específico quanto a tonalidades de utilização aconselhável e ao carácter

adequado das mesmas. No artigo XI- *Du Character du basson*, faz a recomendação das tonalidades próprias para escrever para o instrumento, relacionando-as com o carácter e *tempi* adequados:

A voz tocante do Fagote usada pelos grandes mestres sempre produz um efeito seguro nos ouvintes, os seus acentos transportam os sentimentos dramáticos e acrescentam o carácter religioso: no entanto, os belos meios deste instrumento encontram limites, há alguns sons mais brilhantes do que outros, e sua qualidade pode aumentar ou diminuir de acordo com os andamentos em que são usados; é aqui o lugar para indicar aos compositores, que desejam usar o Fagote corretamente, os Tons que são mais adequados aos movimentos principais (...) Dó natural, Fá, Sol, Si bemol maior, Lá e Ré menor são mais apropriados para os andamentos mais rápidos, para a grande e brilhante execução: Mi bemol maior, Dó, Sol, Mi, Fá menor e Lá bemol maior, para os andamentos lentos; Lá natural maior e Mi natural menor para os andamentos semi-lentos ou ANDANTINO ²⁹¹.

Apresenta também exemplos de intervalos que ele considera *ingrats* ou *infaisables* em andamentos rápidos, a evitar, portanto, pelos compositores condicionando assim as tonalidades disponíveis. Dá exemplos de trilos cuja execução considera impraticável por oposição aos que, quando utilizados, tornavam a execução brilhante.

Mais tarde, em 1836, o *Méthode complète de basson* de F. Berr destinado ao modelo construído por Savary Jeune, reitera o estado de imperfeição do instrumento na sua generalidade:

No seu estado normal de construção, o fagote ainda é um instrumento imperfeito; muitas de suas notas são abafadas e de pouca qualidade sonora; geralmente carece de precisão e as dificuldades da sua digitação impedem-no de tocar uma série de passagens frequentemente encontradas na música. ²⁹²

Nos exercícios práticos apresentados neste método podemos observar uma clara tendência pela utilização de certas tonalidades em detrimento de outras. Como apresentado no Quadro 33 podemos ver que nas *leçons progressives avec accompagnement de 2nd basson*, as tonalidades utilizadas nunca ultrapassam as três alterações. Tratando-se de exercícios progressivos, com aumento gradual de dificuldade,

291 Texto original:” La voix touchant du Basson employée par les grands maîtres, produit toujours un effet assuré sur les auditeurs, ses accents portent aux sentimens dramatiques, et ajoutent au caractere religieux: cependant les beaux moyens de cet instrument trouvent des bornes, il y a quelques sons plus brillans les uns que les autres, et leur qualité peut augmenter ou diminuer suivant les mouvemens dans lesquels ils sont employés; césst ici la place d’indiquer aux compositeurs, qui veulent se servir utilement du Basson, le Tons qui conviennent le mieux aux principaux mouvements... Ut naturel, FA, SOL, SI b majeur, Lá et Ré mineur sont plus propres aux mouvements vifs, à la grande et brillante execution: Mi b majeur, UT, SOL, MI, FA mineur et le LA B majeur aux mouvemens lents: LA naturel majeur et MI naturel mineur aux mouvements demi-lents ou ANDANTINO” (Ozi, 1802, p. 32).

292 Texto original:” Dans l’état ordinaire de sa construction le Basson est encore un instrument imparfait; plusieurs de ses notes sont sourdes et d’une mauvaise qualité de son; il manque généralement de justesse et les embarras de son doigté s’opposent à l’exécution d’une foule de traits qui se rencontrent souvent dans la musique” (Berr, 1836, p. 2).

para desenvolver a técnica de digitação existe uma predominância de exercícios com sustentidos a partir da segunda metade do total dos exercícios. A insistência nestas tonalidades é sustentada pelo facto de serem mais difíceis. Quatro destes exercícios são particularmente extensos: N°14, 15, 16 e 32. Destes, os N°14,15 e 16 são baseados em temas da ópera *Norma* de V. Bellini com o intuito de desenvolver a técnica de digitação subordinada a um estilo musical: o *belcanto*. Neste caso o autor utiliza tonalidades com bemóis, uma clara indicação da adequação da sonoridade do fagote nestas tonalidades para um estilo mais *cantabile*. As indicações de andamento são maioritariamente em *tempi* de velocidade moderada. Os exercícios n°34 e 35 que contemplam passagens com trilos num estilo de execução mais brilhante, têm tonalidades com bemóis.

Quadro 33: Tonalidades, andamentos e compassos utilizados em *LEÇONS PROGRESSIVES AVEC ACCOMPAGNEMENT DE 2d BASSON* do Método de F. Berr de 1836

Número de lição	Tonalidade	Indicação de andamento/ indicação de compasso
1	Dó M	Moderato / C
2	Dó M	Andante / $\frac{2}{4}$
3	Dó M	Andante / $\frac{3}{4}$
4	Dó M	Andante / $\frac{6}{8}$
5	Dó M	Allegretto / $\frac{3}{4}$
6	Fá M	Andante / $\frac{3}{4}$
7	Dó M	Moderato / C
8	Dó M	Andante / C
9	Dó M	Allegretto / $\frac{2}{4}$
10	Dó M	Moderato / $\frac{6}{8}$
11	Lá m, Lá M	Andante / C
12	Lá m, Lá M	Allegretto / $\frac{6}{8}$
13	Fá M, Sib M	Moderato / $\frac{3}{4}$
14	Fá M La Norma	Andante moderato / C
15	Fá M Norma	Rondó / $\frac{2}{4}$
16	Fá M Norma, Ária - Casta Diva	Andante / C, lento
17	Ré m /Ré M	Andante / $\frac{3}{4}$
18	Ré m /Ré M	Bolero / $\frac{3}{4}$
19	Sol M	Andante / $\frac{2}{4}$
20	Sol M	Andante / $\frac{3}{4}$
21	Sol M	Allegro / C
22	Sol M	Andante / $\frac{3}{4}$
23	Sol M, Dó M	Andante / $\frac{3}{4}$ VALSE
24	Sol M	Allegro / $\frac{2}{4}$
25	Sol M	Andante / C
26	Sol M	Allegretto / Rondó
27	Mi m, Mi M	Allegretto / $\frac{6}{8}$
28	Si m	Andante / $\frac{6}{8}$
29	Si m	Polaca / $\frac{3}{4}$
30	Lá M	Allegretto / $\frac{2}{4}$
31	Lá M	Andante / $\frac{3}{4}$
32	Lá M	Allegro / $\frac{3}{4}$
33	Fa# m	Moderato / C
34	Sib M	Allegro / $\frac{3}{4}$
35	Sib M	Allegretto / $\frac{2}{4}$
36	Sol m, Sol M	Andante / $\frac{9}{8}$

Os vinte *études progressives* que se seguem, que não têm qualquer acompanhamento visam desenvolver as várias articulações. Com exceção do nº16 em Mi M, que é a transcrição do solo de fagote da abertura da ópera *O Barbeiro de Sevilha* de

G. Rossini, as tonalidades usadas são apenas Dó M e Fá M. Existe uma clara predominância de tonalidades com bemóis nos dezoito *duos pour deux bassons*. Estes duos utilizam os elementos introduzidos nos estudos progressivos anteriores: indicações de expressividade, articulações e ornamentos. Estes duos estão escritos em forma de pequena peça. Este método termina com um conjunto de vinte e quatro *études, préludes et caprices* com a finalidade de aumentar a dificuldade sobre determinados aspetos da técnica do instrumento. Os cinco *caprices*, de tamanho variável, na forma de pequena peça visam a desenvoltura no instrumento obrigando o executante a cumprir uma pulsação constante utilizando vários recursos técnicos para o efeito. Os quinze *préludes* são exercícios mais curtos que os *caprices*, apenas duas ou 3 linhas, em que são aplicados alguns padrões que focam apenas alguns aspetos de técnicas que são transpostos ao longo da escala do instrumento. Os quatro *études, que aparecem também denominados exercice*, são os mais curtos, quatro a oito compassos, e são sobre um padrão de execução complicado apresentado repetido. São exercícios destinados a desenvolver a destreza técnica combinada com a velocidade sendo as tonalidades utilizadas nesta secção na maioria com bemóis, sendo apenas oito em Dó Maior, um em Dó M/Lá M e um em Mi Maior. É uma forte indicação da boa adequação destas tonalidades ao instrumento.

Quadro 34: Tonalidades, andamentos e compassos utilizados em *DUOS POUR DEUX BASSONS* do Método de F. Berr de 1836

Número de lição	Tonalidade	Andamento / compasso
1	Dó M	Moderato / C
2	Dó M	Adágio / $\frac{2}{4}$
3	Dó M	Allegretto - Rondó / $\frac{2}{4}$
4	Lá m/Lá M	Moderatto / C
5	Lá m	Moderatto / $\frac{6}{8}$
6	Lá m	Barcarolle (Donizetti, lento) / $\frac{6}{8}$
7	Fá M	Moderato / C
8	Fá M/sib M	Andante / $\frac{3}{4}$
9	Fá M /re M	Andante - Piu mosso /C
10	Ré M	Largement / C
11	Ré M	Allegretto / $\frac{2}{4}$
12	Sib M	Maestoso / C
13	Sib M	Allegretto / $\frac{2}{4}$
14	Sol m	Andante / $\frac{2}{4}$
15	Sol m	n.i. [candência] / $\frac{3}{8}$
16	Mib M	Allegro Moderatto / C
17	Lab M	Andante / $\frac{6}{8}$
18	Mib M	Rondó / $\frac{2}{4}$

A última secção deste método é denominada *etudes, preludes et caprices*. São vinte e quatro exercícios difíceis tecnicamente, não sendo muito extensos, são na sua maioria sobre padrões técnicos usados de uma forma repetitiva. Também utiliza a denominação de *exercice* nalguns trechos. Os *caprices* são mais extensos e combinam vários elementos técnicos e expressivos

Quadro 35: Tonalidades, andamentos e compassos utilizados em *ETUDES, PRELUDES ET CAPRICES* do Método de F. Berr de 1836

Número de lição	Tonalidade	Andamento/compasso
1	Dó M	Moderato / $\frac{3}{8}$
2	Dó M	Moderato / C
3	Sib M	Moderato / $\frac{3}{8}$
4	Sib M	Moderato / C
5	Sib, Mib	Lento / $\frac{3}{4}$
6	Dó M	Prelude / s.i
7	Sib M	Prelude / s.i
8	Sib M	Prelude / $\frac{2}{4}$
9,10,11, 12	Sib M	Exercice /
13	Mib M	Prelude / $\frac{3}{4}$
14, 15	Dó M	Prelude / C
16	Sib M	Prelude / C
17	Dó M	Prelude / C
18	Sib M	Prelude / C
19, 20, 21	Dó M	Prelude / C
22	Mib M	Prelude / C
23	Sib M	Prelude / $\frac{3}{4}$
24	MI M	Prelude / C

No caso do *Méthode complète pour le basson a l'usage des Conservatoires Royaux de Musique de Paris et de Bruxelles* de Jean Baptiste Joseph Willent-Bordogni (1809-1852), de 1843, destinado a um fagote de 15 chaves muito similar aos instrumentos franceses *Savary Jeune*, na *4eme leçon - sur le doigter en général* é abordada a questão das imperfeições da sonoridade e afinação do instrumento: “Como a digitação determina a precisão e a igualdade dos sons, nunca é demais ter cuidado para evitar por todos os meios possíveis os inúmeros vícios e defeitos do fagote atual”²⁹³. No seguimento, coloca trinta exemplos de digitações auxiliares para complementar a tabela de posições apresentada no início do método, com a finalidade de corrigir notas consideradas defeituosas. Apresenta *24 leçons progressives avec les articulations et les rythmes*

293 Texto original: “Le doigter déterminant la justesse et l’égalité dans les sons, on ne saurait apporter trop de soin à éviter par tous les moyens possibles les vices et les défauts sans nombre du basson actuel...” (Willent-Bordogni, 1843, p. 8).

différents, todos na tonalidade de Dó Maior. Nos seis estudos, *Sur les articles précédents*, apresentados no *Art. 7eme*, que aborda *de l'accentuation*, metade são em tonalidades com bemóis, dois são com sustenidos e um em Dó M. No final do método são apresentados *12 Grandes Études*, sendo que alguns têm claramente indicados os elementos da técnica sobre os quais versam. Como se pode inferir do Quadro 36 a predominância tende para a utilização de tonalidades com bemóis.

Quadro 36: tonalidades e andamentos utilizados nos *12 Grandes Études* do método de fagote de Willent-Bordogni

Número de estudo	Tonalidade	Andamento/compasso / objetivo técnico
1	Ré M	Allegretto / $\frac{6}{8}$ / sur le coulé
2	Sol M	Allegro Brillante / C / imitant le coup d'archet
3	Dó M	Moderato / C / sur le loure
4	Fá M	Allegro / $\frac{2}{2}$ / sur les arpejes
5	Sib M	Allegro moderatto / $\frac{6}{8}$ / imitant le coup d'archet alongé
6	Dó M	Allegro / C / sur toutes les articulations
7	Sol M	Allegro vivace / $\frac{2}{4}$ / n.i.
8	Sib M	Maestoso / C / n.i. [saltos]
9	Lá M	n.i. [candêncial] / $\frac{6}{8}$ / [sextinas legadas graus conjuntos]
10	Dó M	Allegro assai / $\frac{2}{2}$ / n.i. [saltos]
11	Fá M	Allegro moderatto / $\frac{3}{4}$ / n.i. [tercinas rápidas]
12	Réb M	Cantabile / $\frac{3}{4}$ / n.i.

O método de Jancourt de 1847, que se destina a um fagote de 17 chaves, pretende demonstrar que com a adição da importante chave de Sib para o terceiro dedo da mão direita, o anelar, se verifica uma clara evolução na eficácia técnica do instrumento. Através da utilização desta chave para digitar o Si1 e o Sib2, libertou-se a mão direita de uma digitação de forquilha que, para além de causar desigualdade sonora entre notas, dificultava a destreza técnica. Como tal, nos *Exercices progressifs*, onde as indicações de andamento são em *tempi* maiormente lentos, utilizou tonalidades, maiores e menores, até cinco sustenidos e seis bemóis de modo a treinar o instrumentista com vista a uma maior destreza técnica em tonalidades mais elaboradas. Muito importante é a inclusão de indicações metronómicas nestes exercícios que não deixam qualquer dúvida relativamente a subjetividades de interpretação no que se refere às indicações de *tempi*. Procura assim o autor uma correta execução destes exercícios, subordinando o rigor da execução técnica aos *tempi* apresentados. Este método encontra-se organizado em três partes, sendo que as duas primeiras são de natureza teórica, com explicação de conceitos relacionados com aspetos musicais e técnicos do instrumento. A *2eme Partie* termina com

o capítulo XVII onde estão incluídos exercícios práticos de dificuldade progressiva. Nas *50 Melodies avec accompagnement de 2nd Basson ou Violoncelle*, utiliza melodias de árias de óperas com a finalidade de desenvolver a técnica de digitação subordinada ao *belcanto*, à semelhança de F. Berr. Compositores como L. Beethoven, C. Weber, G. Rossini, G. Donizetti, V. Bellini e L. Adam (1758-1848) estão aqui representados. Destes cinquenta exercícios apenas vinte são em tonalidades de sustenidos. Estas melodias não têm qualquer indicação metronómica o que pressupõe que o instrumentista, dado a grande circulação deste repertório operático, estivesse familiarizado com os *tempi* de execução do mesmo. A *3eme Partie* inicia com as *Trois Petites Sonates pour le bassoon avec accompagnement de 2nd Basson ou violoncelle*, onde a escolha de tonalidades é inequívoca na utilização de tonalidades sem sustenidos. Pelo carácter dos andamentos escolhidos e das indicações metronómicas apresentadas, verificamos que não são *sonatas* destinadas a desenvolver o lado de destreza de digitação, mas sim aspetos ligados a uma correta interpretação de estilo e de aperfeiçoamento de sonoridade. As *Trois Grandes Sonates pour le bassoon avec accompagnement de 2nd Basson ou violoncelle* são de composição original de Jancourt e são de carácter mais brilhante virtuosístico nos primeiros e terceiros andamentos com um segundo andamento de carácter contrastante. Seguem-se os *26 Etudes Melodiques pour basson solo*, originais de Jancourt, sendo que o nº25 versa *sur le staccato* e o nº26 *sur le trille*. Estes estudos são bastante difíceis devido às tonalidades utilizadas e a marcação metronómica indicada. Deste modo, Jancourt pretendeu demonstrar as vantagens de utilizar o seu sistema de fagote. O método termina com um arranjo para fagote e piano do *Allegretto*, em Lá m, da *Sétima Sinfonia* de L. van Beethoven e as *Variations Brillantes avec accompagnement de piano sur un Thème de Carafa*, em Dó M, original de Jancourt.

Quadro 37. Tonalidades, andamentos e compassos utilizados em *26 Etudes Melodiques pour Basson solo* do Método de E. Jancourt de 1847

Número de estudo	Tonalidade	Andamento/compasso / indicação metronómica
1	Dó m	<i>Adagio</i> / $\frac{3}{4}$ / 71
2	Dó M	<i>Allegro Maestoso</i> / C / 120
3	Lá m	<i>Largo, Allegro</i> / C / 44, 108
4	Sol M	<i>Allegro Moderato</i> / $\frac{2}{4}$ / 104
5	Sol M, Ré M, Sol M	<i>Andante, Allegro Brillante, Allegro con enérgico</i> / C / 112, 106, n.i.
6	Mi m	<i>Allegro Marziale</i> / $\frac{6}{8}$ / 108
7	Ré M	<i>Andantino, Allegro Assai</i> / $\frac{6}{8}, \frac{3}{4}$ / 92, n.i.
8	Si m	<i>Allegro Moderato</i> / C / 104
9	Fá M	<i>Allegro</i> / C / 112
10	Ré m	<i>Andante</i> / $\frac{9}{8}$ / 116
11	Sib M	<i>Allegro Risoluto</i> / $\frac{3}{4}$ / 120
12	Sol m	<i>Grave Recit, Cantabile, Allegro Moderato</i> / C, $\frac{3}{8}$, C / n.i., 88, 116
13	Mib M	<i>Grazioso</i> / $\frac{3}{4}$ / 80
14	Dó m	<i>Andantino, Allegretto</i> / $\frac{3}{4}, \frac{6}{8}$ / 84, 116
15	Lá M	<i>Adagio sentimentale</i> / $\frac{3}{4}$ / 63
16	Fá# m	<i>Allegro poco agitato</i> / $\frac{2}{4}$ / 100
17	Mi M	<i>Adagio</i> / $\frac{3}{8}$ / 76
18	Dó# m	<i>Moderato Affetuoso</i> / C / 92
19	Fá# m	<i>Larghetto</i> / $\frac{6}{8}$ / 72
20	Sol# m	<i>Moderato</i> / C / 112
21	Láb M	<i>Andante</i> / $\frac{2}{4}$ / 80
22	Fá m	<i>Andante non troppo</i> / C / 76
23	Réb M	<i>Allegro Maestoso</i> / C / 104
24	Sib m	<i>Adagio sostenuto</i> / $\frac{2}{4}$ / 46
25	Sol M	<i>Moderato</i> / C / 100 sur le STACATTO
26	Dó M	<i>Moderato</i> / $\frac{3}{4}$ / 92 sur le TRILLE

Se na literatura pedagógica do instrumento era apresentada, pelo menos na parte teórica, uma perspetiva que visava abordar os limites do instrumento, na tratadística composicional a perspetiva era mais no sentido da utilização eficaz do fagote pelos compositores. O Quadro 38 procura resumir a informação encontrada nos principais tratados sobre composição até 1863.

Quadro 38: Tonalidades recomendadas para a escrita para fagote na tratadística composicional do oitocentos

Autor /Obra	Data	Tonalidades recomendadas
A. Reicha / Cours de composition musicale ou traité complet et raisonné d'Harmonie Pratique	1816	n.i.
Castil-Blaze / <i>Dictionnaire de musique moderne</i>	1825	DóM, FáM, SibM, Mib e relativas menores
G. Kastner / <i>Traité général d'instrumentation</i> Suplemento de depois de 37 mib	1844	DóM, FáM, SibM, MibM, RéM, LáM e relativas menores
A. Choron / Manuel Complet de Musique Vocale et Instrumentale	1836	DóMm, LáMm, RéMm, solMm, sibM, Sim, MibM
F. Fétis / Manuel des compositeurs, directeurs de musique, chef d'orchestre	1837	n.i.
Berlioz/ Grand Traité d'instrumentation et orchestration moderne	1843	Ré M, Sol M, Dó M, Fá M, Sib M, Mib M, Lá M e relativas menores
H. Berlioz / Grand Traité d'instrumentation et orchestration moderne : Nouvelle edition	1855	n.i.
F. Gevaert / Traité général d'instrumentation	1863	Dó M, FáM, SibM, Mib e relativas menores

Na obra de Castil-Blaze (1784-1857), que se destinou a servir de base de estudo a músicos profissionais, o autor declara a sua ambição de que seja uma súpula de toda a literatura importante da temática, nomeadamente dos métodos de ensino instrumental do Conservatório de Paris. Afirma que este é o primeiro dicionário de música que aborda os instrumentos musicais. No artigo sobre o fagote apesar de dizer que este pode tocar em todas as tonalidades declara DóM, FáM, SibM, Mib e relativas menores como as favoritas para serem executadas neste instrumento.

Em 1828 F. Fétis, na *Revue et Gazette Musicale de Paris*, não poupa palavras depreciativas sobre a afinação e sobre o estado de desenvolvimento do instrumento que limitava o uso de certas passagens: ““O fagote é um instrumento malfeito, e toda a sua estrutura acústica precisa ser refeita”²⁹⁴

Num outro artigo publicado na mesma revista sobre a exposição de produtos de indústria em Paris fez uma espécie de “ponto de situação” do estado do fagote.

No seu estado normal de construção, o fagote é um instrumento muito imperfeito; muitas das suas notas são abafadas e de pouca qualidade sonora; geralmente carece de afinação, e as dificuldades de digitação impedem a execução de uma série de passagens difíceis de evitar. Por exemplo, a

294 Texto original: “Le basson est un instrument mal fait, et dont toutes les dispositions acoustiques ont besoin d'être réformées” *Revue et Gazette Musicale de Paris* (1828, p. 70).

passagem de Fá sustenido para Sol sustenido num um andamento rápido é quase impossível, porque o mesmo dedo é usado para ambas as notas.²⁹⁵

George Kastner no seu tratado de 1837 descreve o fagote em dois estados evolutivos: “os fagotes antigos” e “os novos valorizados com mais chaves”²⁹⁶. Afirmar que a diferença entre os dois instrumentos tem sobretudo a ver com as notas Dó1 e Si-1 do registo grave. Reitera, no entanto, as tonalidades como fator limitativo para deste instrumento aconselhando as únicas que são de boa utilização. Verifica-se a existência de alguma predominância de tonalidades com bemóis.

No fagote comum, pode-se tocar Dó e Si bemol, mas como o efeito é pouco agradável, não se deve usá-los em passagens rápidas; nos fagotes antigos não se pode tocar Dó e Si, mas nos novos, enriquecidos com muitas chaves que se tornaram gradualmente difundidas, não é mais necessário levar esses defeitos em conta. Alguns trilos são maus e não devem ser usados, Mi-fá, Mi-fá#, Mi-fá oitava superior. As tonalidades mais fáceis são: Mi bemol maior, Si bemol maior, Fá maior, Dó maior, Sol maior, Ré maior, Lá maior e as suas tonalidades relativas menores. As outras sendo mais difíceis, deve-se compor simplesmente para este instrumento, nestas tonalidades. As notas altas do fagote são tão penetrantes quanto as notas altas do violoncelo, e é por isso que uma única nota bem prolongada causa mais impacto do que muitas passagens complicadas²⁹⁷.

No suplemento a este seu tratado, e que foi de publicação posterior a 1837, o autor teceu grande elogio às qualidades do virtuoso Neukirchner, atribuindo a maior facilidade de execução ao instrumento aperfeiçoado por este músico. Neukirchner executava com facilidade no seu instrumento todas as passagens e trilos que eram impraticáveis até então, com uma extensão de três oitavas e meia. Não se inibiu mesmo de afirmar que seria uma grande vantagem para fagotistas e compositores a adoção deste instrumento. Num quase orgulho nacionalista afirma também que o fagote desenvolvido por Adolph Sax incorporava as mesmas vantagens.

Ouvimos um artista alemão, o Sr. Neukirchner, tocando no fagote uma extensão de três oitavas e meia com a maior facilidade, pureza e precisão: o som deste artista é de uma qualidade magnífica e um grande volume graças aos aperfeiçoamentos que conseguiu alcançar no seu instrumento, que consistem principalmente na adição de várias chaves (o seu fagote tem 17) e no alargamento da campanula; o Sr. Neukirchner reproduz com maravilhosa facilidade todos os trilos e passagens

295 Texto original: “Dans l'état ordinaire de sa construction, le basson est un instrument fort imparfait ; plusieurs de ses notes sont sourdes et d'une mauvaise qualité de son ; il manque généralement de justesse, et les embarras de son doigté s'opposent à l'exécution d'une foule de traits qu'il est difficile d'éviter. Par exemple, le passage de fa# à sol # dans un mouvement rapide, est à peu près impossible, parce que le même doigt sert pour les deux notes.” *Revue et Gazette Musicale de Paris* (1828, p. 219).

296 Texto original: “les anciens bassons” e “les nouveaux enrichis de beaucoup de clés”.

297 Texto original: On peut donner sur le basson ordinaire l'Ut et le sib, mais comme l'effet n'en est guère agréable, il ne faut pas s'en servir dans des passages rapides ; sur les anciens bassons on ne peut pas de tout donner Dó e Si, mais les nouveaux, enrichis de beaucoup de clés s'étant peu à peu répandus, on n'a plus besoin d'avoir égard à ces défauts. Quelques triles sont mauvais et on ne doit pas les employer, mi fá, mi fá#, e mi fá oitava sup. Les tons plus faciles sont : Mib majeur, sib majeur, fá majeur, ut majeur, sol majeur, ré majeur, lá majeur et leurs relatifs mineurs. Les autres étant plus difficiles, il faut composer simplement pour cet instrument, dans ces tons. Les sons élevés du basson sont aussi perçans que les sons élevés du violoncelle, c'est pourquoi un seul son bien prolongé fait plus défaut que beaucoup de passages compliqués” (Kastner, 1837, p. 36).

que eram impraticáveis no antigo fagote. Seria desejável que este instrumento fosse amplamente adotado: isso seria uma imensa vantagem para compositores e artistas. O fagote aperfeiçoado pelo Sr. Ad. Sax fils possui todas as mesmas vantagens e reproduz cromaticamente todas as notas do Si Bemol grave, os trilos e as passagens mais difíceis são executados com facilidade.²⁹⁸

No *Nouveau manuel complet de musique vocale et instrumentale* de Alexander Étienne Choron (1771-1834) e J. Adrien Lafage (1801-1862) na *Seconde Partie Tome III*, no artigo VII – *Du basson, § II Des tons favorables du basson*, é apresentada uma perspectiva simplista de que as tonalidades com menos alterações eram as mais favoráveis, não deixa, no entanto, de recomendar as características especiais da tonalidade de Fá menor:

As tonalidades mais favoráveis para este instrumento são aquelas onde há menos sustenidos ou bemóis, como Dó, Lá, Ré, Sol maior ou menor, Si bemol maior, Si menor, Mi bemol maior, etc. A tonalidade de Fá é muito agradável no fagote, especialmente em menor; mas então o movimento deve ser adágio.²⁹⁹

Quase duas décadas mais tarde, apesar da boa reputação que gozavam os construtores franceses e do trabalho valioso de Almenröder ser apreciado em França, tendo Adler tentado aplicar essas alterações nos seus instrumentos (Cif Carse, 1939), parece não ter sido suficiente o trabalho realizado para levar o instrumento a um estado evolutivo que não levantasse questões. Em 1844 Berlioz escreve a depreciar as qualidades da afinação e as limitações da versatilidade técnica, advogando a adoção para este instrumento do sistema que Theobald Boehm (1794-1881) tinha adotado com sucesso na flauta e clarinete. Advoga, nos seus ensinamentos sobre orquestração, uma criteriosa escolha nas tonalidades em que se deve escrever para este instrumento:

Este instrumento deixa muito a desejar em termos de precisão, e talvez ganhe mais do que qualquer outro instrumento de sopro por ser construído de acordo com o sistema de Boehm [...] Execuções rápidas em notas ligadas podem ser usadas com sucesso; elas ficam bem quando escritas apenas

298 Texto original: “ Nous avons entendu un artiste Allemande mr. Neukirchner donner sur le Basson une étendue de trois Octaves et demi avec la plus grande facilite, la plus pureté et la plus grande justesse: le son de cet artiste est d’une qualité magnifique et d’un grand volume grace aux perfectionnements qu’il est parvenu à realiser sur son instrumente t qui consistente principalement dans l’adjonction de plusieurs clefs (son basson em porte 17) et dans l’évasement du Pavillion; Mr. Neukirchner rend avec aisence merveilleuse tous les trilles et les passages impraticables sur l’ancien Basson. Il serait à souhaiter que cet instrument fût généralement adopté: ce serait um immense avantage pour les compositeurs et les artistes. Le Basson perfectionné par Mr. Ad. Sax fils possède tous les mêmes avantages et donne chromatiquement tous les notes depuis le SIb grave, les trilles et les passages plus difficiles s’y exécutent avec aisence” (Kastner, 1844).

299 Texto original: “Les tons les plus favorables à cet instrument sont ceux où il entre le moin de dièses ou de bémols, comme ut, lá, ré, sol, majeurs ou mineurs, si bemol majeur, si mineur, mi bemol majeur, etc Le ton de fa est très-agreables sur le basson, surtout en mineur ; mais alors il faut que le mouvement soit adagio (Choron, 1836, p. 50).

nas tonalidades favoritas do instrumento, como Ré, Sol, Dó, Fá, Si bemol, Mi bemol, Lá e suas tonalidades menores relativas ³⁰⁰.

Esta recomendação teve seguimento resultando na forma de um fagote com um sistema de chaves que cobria todos os orifícios, mas não colheu as melhores opiniões dos instrumentistas, como afirmado por Jancourt em 1847: “Experimentamos o sistema Boehm, que fomos forçados a abandonar porque o som estava muito distorcido: já não era o verdadeiro Fagote”³⁰¹.

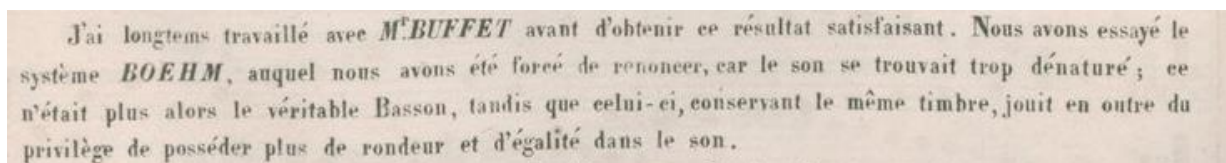


Figura 70: Pormenor da página 47 do Método de E. Jancourt de 1847

No entanto, só em 1855 a firma *Tribert et Marzoli* apresentaria um fagote desenvolvido com a colaboração do próprio T. Boehm (Kopp, 2012, p. 129). Possivelmente o instrumento testado por Jancourt terá sido ainda um derivado do fagote de Charles Joseph Sax (1791-1865) que apresentou em 1825 na Bélgica um fagote por ele desenvolvido e somente patenteado em 1842. Só em 1851 seria apresentado por Adolphe Sax em Paris um fagote com um sistema de 23 chaves (Langwill, 1959, pp. 63-67).

Na *Revue et Gazette Musicale de Paris*, Fétis faz eco das melhorias sofridas no instrumento da autoria de Almenræder, fazendo a descrição das mesmas e concluindo favoravelmente: “Finalmente, o som e a precisão tornaram-se, através destas mudanças e de outras melhorias, a dissensão de um instrumento antes desigual, sem graça e desafinado”³⁰².

No entanto, as alterações válidas introduzidas no fagote por Almenræder apresentadas em 1824, só muito pontualmente tiveram consequências. Apenas o construtor G. Adler tentou aplicar algumas das invenções do fagotista virtuoso. Também

300 Texto original: “Cet instrument laisse beaucoup à désirer sous le rapport de la justesse, et gagnera peut-être plus que tout autre des instruments à vent, à être construit d’après le système de Boehm...Les traits rapides en notes liés peuvent être employés avec succès ; ils sortent bien quand ils ne sont écrits que dans les tons favoris de l’instrument, telsque Ré, Sol, Ut, Fa, Sib, Mib, La et leurs relatifs mineurs.” (Berlioz, 1844, p. 129 – 130).

301 Texto original: “Nous avons essayé le système Boehm, auquel nous avons été force de renoncer, car le son se trouvait trop dénaturé: ce n’était plus le véritable Basson”

302 Texto original: “Enfin la sonorité et la justesse sont devenues, par ces changemens, et par d’autres améliorations, le partage d’un instrument naguère inégal, sourd et faux”.

relativamente ao instrumento de Neukirchner, inventor de um modelo de fagote em conjunto com o construtor Carl August Schaufler (1792-1877), que supostamente foi plagiado por Frederic Guillaume Adler (cir.1809-1854). Neukirchner reclamou que, quando da sua estadia em Paris em 1839, teria vendido um dos seus instrumentos a alguém que depois o teria passado a Adler permitindo a este fazer a cópia das alterações por ele introduzidas. Na exposição de produtos de indústria em Paris, em 1828, esteve presente Adler com os seus fagotes. Sobre estes, Fétis reporta que o instrumento tinha sido desenvolvido por Adler e testado por fagotistas parisienses que lhe tinham concedido a sua aprovação. Segundo CARSE (1939), a razão deste tardar de resultados na melhoria do instrumento em França está relacionada com o facto de os construtores terem tentado preservar as características tímbricas do instrumento antigo enquanto na Alemanha de Almenröder a evolução caminhou no sentido de melhoria da sonoridade, timbre e afinação do instrumento³⁰³. Só com os aperfeiçoamentos feitos ao fagote por Jancourt em Paris, em 1879 e em Mainz, resultantes da parceria de C. Almenröder e Johann Adam Heckel (1812-1877), é que finalmente as tonalidades deixaram de ser uma limitação técnica do instrumento. Com a adição de mais chaves, o fagote ficou dotado de digitações que permitiam a fácil execução de cromatismos, resolvendo os problemas das notas muito defeituosa que tornavam certas tonalidades e passagens impraticáveis.

Como atrás exposto, a afinação, igualdade sonora e versatilidade técnica do instrumento estão diretamente relacionadas com as tonalidades que se utilizavam nas composições para o instrumento. Assume-se, deste modo, a tonalidade das composições como um fator a ser tomado em conta para a contextualização deste repertório de demonstração virtuosística, por comparação com repertório do mesmo período e género.

Formação instrumental

A formação instrumental utilizada em cada composição como acompanhamento da parte solista é um fator a ser tomado em conta dado ser muito importante o equilíbrio sonoro entre o instrumento solo e o *tutti* de acompanhamento. Podem colocar-se alguns

303 “The endeavor of those who took in hand the betterment of the bassoon in France was to preserve the individuality and inherent characteristics of the old instrument as far as possible, while giving greater executive facility and more certainty of control by means of improved mechanism; the German aim was to smooth away unevenness in the tone, to modify the strongly individual characteristics of the sounds, and to bring to them all a common roundness and mellowness which was designed to blend with the tone of other instruments rather than to emphasise the inherent peculiarities of the instrument”, (Carse, 1939, p. 193).

problemas de clareza na audição do instrumento solista no caso de se utilizar grupos instrumentais que tenham uma amplitude sonora bastante maior que o instrumento solo. Como documentado pela tratadística composicional, o fagote romântico da primeira metade do século não tinha uma sonoridade muito generosa. Seria, como tal, o instrumentista obrigado a um esforço físico suplementar para compensar este fator de potencial desigualdade sonora. Kastner, no seu tratado de 1837, quando se refere a formações instrumentais militares destinadas a tocar ao ar livre, compostas maioritariamente por instrumentos de sopro com grande volume sonoro, exclui a utilização do fagote. Na utilização do fagote em solos põe uma clara de ressalva dado o seu timbre pouco brilhante, que não ajudaria a projeção sonora deste instrumento:

Na música militar, o fagote só é encontrado muito raramente, e então, geralmente, é escrito em obligato; além disso, esses solos, na oitava superior, costumam ser duplicados por outros instrumentos, porque, sem essa ajuda, o som do fagote só é perceptível com um acompanhamento excessivamente fraco, devido ao seu timbre encoberto.³⁰⁴

Na composição de obras solísticas para este instrumento é requerido especial cuidado relativamente ao equilíbrio sonoro, implicando uma escrita que torne a textura do acompanhamento o mais leve e transparente possível. A grande maioria das obras deste repertório virtuosístico está escrita para fagote com acompanhamento de piano, sendo apenas secundada pelas obras para fagote com acompanhamento de orquestra de cordas, por vezes com alguns sopros. É pouco comum encontrar repertório romântico para fagote solo com acompanhamento de um efetivo orquestral composto exclusivamente de sopros. Não foi encontrado no decurso deste estudo outra obra, datada da primeira metade do oitocentos, com acompanhamento de orquestra de sopros.

Como referido, a maior ou menor dificuldade de um instrumentista solista se fazer ouvir durante uma obra é um fator que coloca um desafio à execução instrumental. A adequação do volume sonoro adequado a esta exigência implicava o superar limites ditados pelas características normais do instrumento. Como tal, será considerado que a formação instrumental que apresenta maior dificuldade para o solista de fagote é aquela que tem como acompanhamento uma orquestra de sopros, sendo que a mais facilitadora é a formação com acompanhamento de piano. Considerar-se-á que a formação com

304 Texto original: “Dans la musique militaire, on ne reencontre plus le basson que très rarement, et alors, d’ordinaire, on écrit pour lui obligato ; de plus, ces solos, dans l’octave supérieure, sont habituellement doublés par d’autres instruments, parceque, sans cette aide, le son du basson n’est perceptible qu’avec un accompagnement excessivement faible, á cause de son timbre couvert” (Kastner, 1837, p. 37).

orquestra de cordas, com a possibilidade de incluir alguns instrumentos de sopro, terá uma dificuldade intermédia entre as duas anteriores.

Caractér

Segundo o trabalho de Moreno (2013), um dos conceitos bastante presente nos métodos de fagote, que se verifica maiormente naqueles escritos na década de 1840, é o carácter que o instrumentista devia apresentar/respeitar na execução de uma determinada obra. Este carácter, definido pelas indicações do compositor ou pela natureza da obra, deve ser respeitado pelo instrumentista utilizando as suas capacidades de domínio instrumental bem como o cumprimento de todas as regras de elementos interpretativos (de articulações, acentuações, etc....) indicados nos diversos métodos. Nas palavras de Neukirchner: “o que torna uma execução correta numa execução bela é a capacidade de retratar o carácter da peça musical, partilhar a expressividade predominante reproduzindo-a”³⁰⁵

Segundo Jancourt em 1847, subordinado ao carácter encontra-se o “estilo” e o “gosto” que, sendo de difícil definição, se encontram nas “intenções e natureza do Artista”:

O GOSTO é o suporte inseparável do Estilo; ambos estão, por assim dizer, fundidos, e é dessa união que resulta o que se chama de um bom Método. Seria difícil aplicar regras ao gosto, pois ele dificilmente pode ser definido; é quase subordinado às intenções, à natureza do Artista.³⁰⁶

O não respeito do “carácter” das obras, com a utilização de “estilo e gosto” não apropriado, em favor de demonstrações de puro virtuosismo técnico foi alvo de fortes críticas como afirmado por Almenröder:

Artistas que procuram despertar admiração apenas superando grandes dificuldades práticas, sem dúvida alcançarão o seu objetivo com o público, mas não satisfarão um público seletivo. Esse público exige mais nas artes plásticas. O artista transmitirá à alma, por meio de uma expressão plena de sentimento e fogo, o carácter da peça que está interpretando, satisfazendo assim as exigências estéticas e produzindo, ao executar as passagens mais simples, uma impressão mais forte do que a fria admiração.³⁰⁷

305 Tradução do texto em inglês de Moreno (2013, p.217) que cita o original em alemão: "Was den richtigen zum schönen erhebt, nämlich die Fähigkeit, den Charakter des vorzutragenden Musikstückes zu erkennen und den darin herrschenden Ausdruck mitzuempfinden und wieder zu geben..." (Neukirchner, 1840, p. 52).

306 Texto original: "Le GOÛT est l'appui inséparable du Style, tous les deux sont pour ainsi dire fondus ensemble, et c'est de leur union que résulte ce qu'on appelle une bonne Méthode. Il serait difficile d'appliquer des règles au goût car il ne peut guère se définir ; il est presque subordonné aux intentions, à la nature de l'Artiste" (Jancourt, 1847, p. 50).

307 Texto original: "Les exécutants qui ne cherchent à exciter l'admiration qu'en surmontant de grandes difficultés pratiques, obtiendront sans doute leur but auprès de la foule, mais ne satisferont point un auditoire choisi. Celui-ci exige d'avantage sous le rapport des beaux arts. L'artiste fera passer dans les

Em 1828 Fétis publicou um artigo sobre o concurso para atribuição de prémios da *École Royal de Musique de Paris*, onde, apesar de reiterar o estado de imperfeição do fagote, não deixou de criticar o fraseado, o gosto (*goût*) e o estilo interpretativo apresentado pelos alunos. De realce, o facto deste artigo afirmar que até os professores do instrumento tinham dificuldade em lidar com os problemas de afinação do instrumento:

O fagote é um instrumento malfeito, e todas as suas características acústicas precisam ser reformadas: portanto, não é aos alunos que queremos dirigir as críticas sobre os defeitos de afinação inerentes ao instrumento, que nem mesmo os professores evitam. Mas o que se deve exigir dos jovens artistas é um melhor sistema de respiração, melhor fraseado e melhor gosto. Os senhores Dyvoir e Morvilliers, que ouvimos este ano, têm um som bastante bonito, mas um estilo deplorável.³⁰⁸

A condicionar a versatilidade do fagote, e dos instrumentistas deste instrumento, para interpretar a variedade de carácter das obras musicais, principalmente o carácter lírico associado ao *belcanto*, acresce uma tendência redutora de associar este instrumento a um único carácter. Esta tendência de caracterizar o som do fagote como “desprovido de brilho, de nobreza e com uma propensão ao grotesco, foi fortemente veiculada por Berlioz no seu tratado de orquestração de 1843. Fundamenta, aliás, a atribuição das características pálido, frio e cadavérico, com o exemplo utilização do naipe de fagotes na cena da *Ressurreição das Freiras*, de *Robert le Diable* de G. Meyerbeer:

O carácter das suas notas agudas tem algo de doloroso, de sofrimento, eu diria até mesmo de miserável, que às vezes pode ser colocado numa melodia lenta ou num motivo de acompanhamento com o efeito mais surpreendente. ... Quando o Sr. Meyerbeer, na sua ressurreição das Freiras, quis encontrar uma sonoridade pálida, fria, cadavérica, foi, ao contrário, a partir das notas flácidas do registo médio que ele a obteve.³⁰⁹

A parte musical desta cena é reproduzida por Berlioz no seu tratado por nela estar o naipe de fagotes em grande evidência. A maneira como G. Meyerbeer compôs para estes instrumentos foi de tal modo eficaz a exprimir musicalmente o ambiente tenebroso

âmes, par une expression pleine de sentiment et de feu, le caractère du morceau qu’il exécute, suffira ainsi aux exigences de l’esthétique et produira, en exécutant les passages les plus simples une impression plus forte que la froide admiration” (Almenræder, 1843, p. 115).

³⁰⁸ Texto original: “Le basson est un instrument mal fait, et dont toutes les dispositions acoustiques ont besoin d’être réformées : ce n’est donc point aux élèves que nous voulons adresser des reproches sur des défauts de justesse qui sont inhérents à l’instrument, et que les professeurs même n’évitent pas. Mais ce qu’il faudrait exiger des jeunes artistes, c’est un meilleur système de respiration, un meilleur phrasé, et plus de goût. MM. Dyvoir et Morvilliers, qu’on a entendus cette année, ont un son assez joli, mais un style déplorable” *Revue et Gazette Musicale de Paris* (1828, p. 69).

³⁰⁹ Texto original: “Le caractère de leurs notes hautes à quelque chose de pénible, de souffrant, je dirai même de misérable, qu’on peut placer quelques fois soit dans une mélodie lente, soit dans un dessin d’accompagnement avec le plus surprenant effet. ... Quand Mr Meyerbeer, dans sa résurrection des Nones, a voulu trouver une sonorité pâle, froid, cadavreuse, c’est au contraire, des notes flasques du médium qu’il l’a obtenue”.

da cena, que fez com que o fagote ficasse associado a este efeito. Esta imagem de grotesco representada pelos fagotes é mais tarde reiterada por Berlioz na *Marcha para o Suplício* da sua *Sinfonia Fantástica*.



Figura 71: Cena da Ressurreição das Freiras de *Robert le Diable* de G. Meyerbeer, 1876, de Edgar Degas, (1834-1917).³¹⁰

IV.2.2 - Análise de obras canônicas do repertório romântico para fagote solo segundo os parâmetros de virtuosismo instrumental

IV.2.2.1 - Escolha das obras

As composições escolhidas do repertório romântico para fagote solo, ganharam destaque pelo seu valor musical e instrumental. Fazem parte do *corpus* de obras que modernamente está constituído como o repertório canónico romântico para fagote e que contribuíram para a afirmação deste como instrumento solista no oitocentos. A ligação destas obras a fagotistas de exceção, com padrões de virtuosismo instrumental bem caracterizados, foi também um critério tomado em consideração para a inclusão destas

310 <http://collections.vam.ac.uk/item/O17815/the-ballet-scene-from-meyerbeers-oil-painting-degas-hilaire-germain/>, consultado em 26 de fevereiro de 2016.

obras no presente estudo. Determinante também, o facto de algumas delas se encontrarem documentadas como tendo sido apresentadas por A. Neuparth em Lisboa. Importante também o facto de alguns autores destas obras, ou mesmo até as obras, terem sido referenciais na classe de fagote do Conservatório de Paris. O período que foi estabelecido para a escolha das obras, entre o final do primeiro quartel e o terceiro quartel do século coincide também com o período de estabelecimento de um modelo específico de instrumento: o fagote de 15/16 chaves. Foi este o modelo de fagote mais utilizado durante o séc. XIX. Este período também abarca as datas de composição do *corpus* de repertório de autoria nacional encontrado e de seguida apresentado.

As obras escolhidas são as seguintes:

- *Quinteto para fagote e quarteto de cordas* (1820), de Edouard Dupuy (1770-1822) / Karl Braun (1788-1835)
- *Concerto para fagote e orquestra* em Fá Maior Op. 75 (1822) de C. M. Weber
- *Concertstück para fagote e orquestra* em Fá Maior Op. 2 (1828) de Franz Berwald (1796-1868)
- *Concertino para fagote e orquestra* em Sib Maior (1829), de Bernhard Crusell (1775-1838)
- *Potpourri sobre a Zampa de Herold para fagote e orquestra/Piano* (1835), Op. 16 de Carl Jacobi (1791-1852)
- *Fantasia para fagote e quarteto de cordas* (1836), de Frederic Berr (1794-1838)
- *Concertino para fagote e orquestra* (1840) Op. 12 de Ferdinand David (1810-1873)
- *Variações sobre Carnaval de Veneza para fagote e piano* (ca. 1842) de Wenzel Neukirchner (1805-1889)
- *Solo para fagote e piano* [s.d.] Op.3b em Ré Maior de Willent-Bordogni (1809-1852)
- *Fantasia sobre motivos do D. Pasquale para fagote e piano* de Giuseppe Tamplini (1808-1888)
- *Divertimento sobre temas da Lucia de Lammermoor para Fagote e Piano* [s.d.] de Antonio Torriani (1829-1911)
- *Solo nº7 em Ré Maior para fagote e piano* (1885) Op.99 de E. Jancourt (1815-1901)
- *Variações sobre a ópera Carafá para fagote e piano* (1847), E. Jancourt

O *Concerto para fagote e orquestra* em Fá Maior Op. 75 de Weber foi composto cerca de 1811, tendo sido revisto pelo compositor em 1822 e publicado em 1824. Este concerto foi escrito para Georg Friedrich Brandt (1773-1836), eminente fagotista virtuoso alemão do fagote, ativo na orquestra da corte de Munique, aluno de Georg Wenzel Ritter (1748-1808), a quem o AMZ de 1801 qualificou como tendo uma execução plena de bom gosto que facilmente cativava a unanimidade de aplausos. Em 1812, quando tocou o concerto de Weber, demonstrou uma técnica superior neste difícil instrumento. Tinha um som cheio e muito consistente em todos os registos, com o registo grave muito poderoso e o agudo satisfatório (*apud* Hodges, 1980, p. 142). Weber também adaptou o seu *Andante e Rondo Ongarese* Op.35, original de 1809 para viola, para ser tocado por Brandt em fagote em 1813, garantindo a este, com o seu repertório, um lugar cimeiro entre os fagotistas. Este concerto tem uma dimensão bastante considerável para aquilo que era comum no repertório solístico para fagote, com um primeiro e segundo andamentos plenos de desafios técnicos e um segundo andamento de um lirismo ímpar no repertório do género. Pel seu valor musical e dificuldades que coloca ao instrumentista, este concerto faz parte do repertório moderno aparecendo muitas vezes como peça obrigatória a ser executada nos mais diversos tipos de audições e concursos.

O *Quinteto para fagote e quarteto de cordas* de Edouard Dupuy (1770-1822) e de Karl Braun (1788-1835), foi composto em 1820 muito provavelmente tendo sido dedicado ao fagotista Franz Preumayr (1782-1853), colega dos compositores na orquestra da corte de Estocolmo. Edouard Dupuy era suíço de nascimento, mas viveu a maior parte da sua vida entre a Dinamarca e a Suécia, onde exerceu a sua atividade de cantor e instrumentista. Escreveu os dois primeiros andamentos do *quinteto para fagote* sendo que, o terceiro andamento *Rondó*, foi escrito pelo seu colega da orquestra da corte de Estocolmo, o oboísta Karl Braun (1788-1835). Este oboísta, alemão de nascimento, integrou a orquestra de Estocolmo em 1815, cidade onde se manteve como diretor de música de vários regimentos, tendo composto diversas obras para sopros.

Também as obras de Franz Berwald (1796-1868) e de Bernhard Crusell (1775-1838) foram dedicadas ao fagotista virtuoso Franz Preumayr. O seu repertório incluía as peças que lhe foram dedicadas pelos seus colegas, mas tinha uma especial predileção pelo *Concertstück* de Berwald que elegeu como o seu “cheval de bataille” (Waterhouse, 2014)

Um virtuoso do fagote e compositor prolífico para o instrumento foi Carl Jacobi (1791-1852). Este fagotista foi comparado, pelo AMZ em 1822, a Anton Romberg (1771-1842) não só no som e técnica, mas também na expressividade. As suas composições para

dois fagotes apresentadas em 1828 foram classificadas de claras e escritas de uma forma muito idiomática para o conjunto dos dois instrumentos tendo deixado uma impressão muito agradável. A execução de Jacobi foi classificada de muito sensível, com um som magnífico, grande capacidade artística sendo a sua execução perfeita (*apud* Hodges, 1980, pp. 345– 346). As suas composições são referidas como peças populares entre os fagotistas, sendo várias as apresentações das suas peças ao longo do séc. XIX. O *Concertino pour le basson avec accompagnement d'orchestre* de Jacobi encontra-se listado como obra nº2152 no catálogo das obras que se encontravam na biblioteca do CRL no ano de 1897. São da autoria de Jacobi os duos que Neuparth que lhe foram apresentados para tocar “*à primeira vista*” na Alemanha em agosto de 1852. O *Potpourri sobre a Zampa de Herold* para fagote e piano Op. 16, composto em 1835, era peça de repertório de Neuparth, tendo sido apresentada a 28 de agosto de 1860 na série dos Concertos Populares. Também foi realizado por Neuparth um arranjo desta peça para fagote e orquestra³¹¹.

A *Fantasia para fagote e quarteto de cordas* de Frederic Berr Op.16, com data de composição de *circa* 1835, assume especial importância. Para além de F. Berr se ter notabilizado como clarinetista e pedagogo, tinha uma especial predileção pelo fagote, que levou a que tivesse escrito várias obras para fagote solo ou concertante. Dado F. Berr ter passado uma boa parte da sua vida profissional como responsável por bandas militares, em 1836 foi encarregue de organizar uma academia especial para treinar músicos militares, que levou a que escrevesse algumas obras para o ensino instrumental (Hodges, 1980, p. 100), como foi o caso do método de fagote de 1836. Segundo Fétis, os seus solos para clarinete e fagote eram equivalentes aos solos de instrumentos de corda escritos pelos grandes compositores (Fétis, 1837, I, p. 379). A *Fantasia* foi dedicada ao seu amigo e colega Adolphe Reickmans (1795-ca.1849), fagotista que teve o *premier prix* do Conservatório de Paris em 1819 (Constant, 1900, p. 638), tendo ocupado o lugar de fagotista na orquestra da Ópera de Paris entre 1822 e 1833, ano em que se mudou para a orquestra da Ópera de Bordeaux. Esta *Fantasia* evidencia-se por ter um carácter muito brilhante, muito coadjuvada pela tonalidade em que está composta. Após uma introdução do fagote solo, é apresentado um tema em estilo *Polaca* que faz a cambiante para um estilo muito virtuosístico que se mantém até ao final da mesma. Como compositor de reconhecido mérito para fagote, viu algumas das suas composições escolhidas para

311 BNP Lisboa M.M. 1683.

Morceaux de Concours do Conservatorio de Paris durante o séc. XIX: *Fantasie* em 1850, *Concertino* em 1853, o *Deuxieme Concertino* em 1863, o *Concerto* em Dó menor em 1867 e 1870. Encontramos registado no *O Espectador*, num concerto da Academia Melpomenense de 3 de dezembro de 1850, a execução por Neuparth da *Fantasia para fagote* de Berr, tendo o executante recebido uma crítica muito elogiosa: "O Sr. Neuparth tocou uma Fantasia de fagote, com a sua costumada perfeição, e que muito agradou aos verdadeiros amadores de musica".³¹²

O *Concertino para fagote e orquestra* Op. 12 de Ferdinand David (1810-1873) tem data de composição aproximada de 1839. Ferdinand David foi um dos proeminentes violinistas do seu tempo. Aluno de Ludwig Spohr (1784-1859), trabalhou com F. Mendelssohn-Bartholdy como concertino da Orquestra do *Gewandhaus* de Leipzig. O concertino é dedicado a Carl Wilhelm von Inten (1799-1877), fagotista principal da *Gewandhaus*, que sucedeu a Carl Ferdinand Schmitzbach, de 1832 até 1857. Teve como sucessor Julius Weissenborn. O AMZ de 1834 anuncia este fagotista a tocar um divertimento de Carl Jacobi descrevendo-o como fagotista muito habilidoso que cativava o aplauso (apud HODGES, 1980, p. 341). Foi também o fagotista que tocou o *Septeto* Op.20 de Beethoven em 23 de abril de 1837. Este concertino foi *Morceau de Concours* no Conservatorio de Paris no ano de 1881. No ano de 1919 este Concertino fazia parte dos conteúdos programáticos de exame da disciplina de fagote no 2º ano do curso superior do CRL.³¹³

Da autoria do incontornável virtuoso do fagote Wenzel Neukirchner (1805-1889) as *Variações sobre Carnaval de Veneza para fagote e piano* tornaram-se numa obra popular deste género de repertório, também pela popularidade do tema que utilizaram. Neukirchner foi um dos mais importantes instrumentistas de fagote do séc. XIX. Aprendeu este instrumento com o seu pai e com 18 anos, ainda estudante em Praga, já era famoso pelo seu som e técnica. Depois de Praga é nomeado 1º fagote da orquestra da corte de Estugarda. Realizou várias *tournées* pela Europa tendo recebido sempre boas críticas. Em 1839 nas suas apresentações em Paris impressionou de tal modo Kastner, que levou a que este o citasse no suplemento ao seu tratado de composição de 1837, como exemplo de fagotista virtuoso. Em maio de 1842 o AMZ classifica-o como "um completo senhor e mestre" do fagote após ter interpretado um concertino e um divertimento de sua

312 *O Espectador* de 8/12/1850.

313 CNHIME Cx741, Mç 2297.

autoria (*apud* Hodges, 1980, p. 479). Num concerto seguinte no Conservatório de Praga, onde tocou o seu *Divertissement* e as suas variações sobre o *Carnaval de Veneza*, o AMZ diz que “o seu talento rico brilhou de uma maneira mais intensa” (*apud* Hodges, 1980, p. 480). Em colaboração com o construtor Carl August Schaufler (1792-1877) introduziu alterações no fagote. Controversa é, no entanto, o que CARSE relata (Carse, 1939, p. 192) como sendo a opinião de Berlioz sobre este instrumentista, criticando a sua afinação e dizendo que este tocava num mau instrumento.

Augusto Neuparth terá tocado esta obra num concerto em 1848 na Assembleia Philharmonica e a 31 de maio de 1849 na Academia Melpomenense. A execução deste concerto valeu a Neuparth a classificação de “artista distinto” por ter tocado “com muita nitidez e excelente tom”³¹⁴. Os oito estudos para fagote com acompanhamento de piano de Neukirchner foram utilizados na Aula de Instrumentos de Palheta do CRL durante o séc. XIX e início do séc. XX.

Willent-Bordogni foi um dos importantes virtuosos e pedagogos do fagote do séc. XIX. Deixou um considerável legado de material pedagógico e repertório para o instrumento. As obras deste compositor faziam parte do repertório de Neuparth, como patente na última apresentação pública deste músico, com a execução de uma *Fantasia para Fagote e orquestra* no dia 18 de abril de 1886, i.e., uma das quatro fantasias desse compositor para fagote e orquestra. O método deste compositor, de 1843, fazia parte das obras pedagógicas do CRL no séc. XIX e séc. XX (1903 e 1919).

Louis-Marie-Eugène Jancourt (1815-1901), virtuoso fagotista francês, depositário da *praxis* fagotística de François René Gebauer (1773-1845), viu várias das suas obras escolhidas para serem *Morceau de Concours* do Conservatório de Paris, durante a sua vigência como professor: *3eme Solo* em 1876, *4eme Solo* em 1879, *2nd Solo* em 1880, *6eme Solo* em 1882, *1er Solo* em 1883, *5eme Solo* em 1885, *7eme Solo* em 1886, *8eme Solo* em 1887, *Concertino* em 1889, *4eme solo* em 1890 e o *9eme Solo* em 1891. Para além de ter sido um inovador do sistema do instrumento foi também um compositor prolífico que viu a sua obra divulgada além-fronteiras. É o caso da apresentação de Neuparth de umas variações para fagote deste compositor, num concerto da Sociedade Terpsicore em 9 de outubro de 1848³¹⁵. Muito provavelmente teriam sido as *Variations*

314 “O Sr. Neuparth, artista distinto, tocou com muita nitidez e excelente tom, a sua Fantasia de fagote”, *O Espectador*, 19/11/1848.

315 *O Espectador*, nº3 de 15/10/1848, p. 4 e 5.

brillantes sur un thème de Carafa, que finalizam o método de Jancourt 1847. O *Solo n.º 7 em Ré Maior para fagote e piano*, Op.99, é posterior às *Variações*, sendo datado de 1885.

Também de temática operática é a *Fantasia sobre motivos do D. Pasquale para fagote e piano* de Giuseppe Tamplini (1808-1888). Este fagotista do Teatro alla Scala de Milão, parte para Londres em 1847, onde vem a ocupar o lugar de 1.º fagote nos teatros *Her Majesty's* e Ópera Italiana. Foi também diretor musical do *48th Regiment* de sua Majestade a Rainha. Estudioso do fagote, viu as suas teorias serem aplicadas num instrumento feito em colaboração com o construtor Cornelius Ward, apresentado na Exposição Universal de Londres em 1851. O seu virtuosismo e conhecimento do fagote está bem patente nas suas composições onde coloca em evidência as qualidades do instrumento. Com uma temática declaradamente operática, a fantasia apresentada prima por pôr em destaque a eficácia e clareza técnica do fagote ao serviço de um estilo instrumental de referencial no *belcanto*. As obras deste autor fizeram parte do repertório dos fagotistas lisboetas contemporâneos de Tamplini. Em 16 de março de 1849 o fagotista Thiago Canongia apresentou na Academia Melpomenense o “*Souvenir de Bellini de Tamplini*”³¹⁶ e em 17 e 23 de agosto de 1861, foi a vez de Neuparth, acompanhado por Emílio Lami apresentar a mesma peça³¹⁷.

Na mesma orientação musical se situa o *Divertimento sobre temas da Lucia de Lammermoor* para fagote e piano de António Torriani (1829-1911). Este músico foi um dos mais importantes fagotistas italianos. Ocupou em 1862 lugar de 1.º fagote do Teatro *alla Scala*, anteriormente desempenhado pelo seu professor Antonio Cantù (?-1868?) (Toschi, 1998, Vol. 26, p. 93), onde alcançou da parte de G. Verdi o merecido epíteto de *il primo fagotto del mondo*. Em França foi denominado *le roi des bassons*, nas numerosas tournées que aí fez. Foi um estudioso do aperfeiçoamento técnico do fagote, pelo que foi publicado pela casa *Ricordi* em 1895 uma reedição do método fagote e E. Ozi. Esta reedição foi complementada com estudos de sua composição. Este método, adotado pelo Conservatório de Milão, foi destinado, no entanto, a ser usado num fagote modelo Jancourt de 22 chaves. Esta mesma reedição do método de Ozi foi utilizada no Conservatório de Lisboa pelo menos até à década de 80 do séc. XX. Podemos encontrar nos conteúdos programáticos da aula de fagote do curso complementar de 1898 e de 1903,

316 *O Espectador*, n.º 25 de 18/03/1849.

317 Concertos Populares (Grande concerto extra) em 17/08/1961 e Concerto Extra em 23/08/1861 – Fantasia para fagote e piano de Tamplini por Augusto Neuparth e Emilio Lami, Coleção programas de M. Lambertini BNP-L Vol I.

elaborados e assinados por José Inocêncio Pereira, a inclusão de uns estudos de Torriani³¹⁸. A simultaneidade da inclusão nestes conteúdos programáticos do método de Ozi, no curso geral de fagote, levanta a dúvida se a menção aos estudos anteriores de Torriani se referem à obra de Ozi, por este revista, ou a estudos originais de Torriani. Nos conteúdos programáticos do curso de fagote de 1919, ainda elaborados por José Inocêncio Pereira, é mencionado o método de Ozi como Método Popular, que é o título que ele adquiriu na reedição italiana, revista por Antonio Torriani (1829-1911) em 1895 da editora milanese *Ricordi*: o *Metodo Popolare*. A sua fantasia de 1865 sobre temas da ópera *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti, com dedicatória a Antonio Cantú, é bastante bem conseguida, explorando trechos de ousado virtuosismo técnico.

IV.2.2.2 -Análise das obras

De seguida, são apresentados quadros em que quantifica o *corpus* obras canónicas seleccionadas, segundo os parâmetros de virtuosismo atrás estabelecidos.

Quadro 39: Quantificação em unidades de semicolcheia as zonas A, B e C do quarto registo do fagote com indicação da nota mais aguda utilizadas nas obras canónicas do repertório romântico para fagote solo

Autor/ Obra	Zona A (Lá3, Sib3, Si3)	Zona B (Dó4, Réb4, Ré4))	Zona C (Mib4)	Zona D (M4i, Fá4)	Nota mais aguda
C. M. Weber / Concerto em Fá M para fagote e orquestra	133s	20			Ré4
F. David / Concertino Op.12 para fagote e orquestra	166s	8			Réb4
E. Du Puy/Quinteto com cordas	121s	86s	10s		Mib4
B. Crusell /Concertino para fagote e orquestra	141s	76s	4s		Mib4
F. Berwald / Konzertstück Op.2 para fagote e orquestra	250s	81s	16s		Mib4
G. Tamplini / Fantasia sobre motivos do D. Pasquale para fagote e piano	65s	29s			Dó4
A. Torriani / Divertimento sobre temas da Lucia de Lammermoor	59s	50s ré4			Ré4
C. Jacobi / Potpourri sobre a ópera Zampa para fagote e piano	141s	8s réb4			Réb4
W. Neukirchner / Variações sobre o Carnaval de Veneza para fagote e piano	65s	23s			Réb4
Willent –Bordogni / Solo Op.3b para fagote e piano	91s	6s			Dó4
Jancourt/ Solo 7 op.99 para fagote e piano	136s	10s			Ré4
E. Jancourt /Variações sobre a ópera Carafa para fagote e piano	75s	32s			Dó4
F. Berr /Fantasia para fagote e quarteto de cordas	100s	20s			Ré4

Quadro 40: Número total de compassos e distribuição da parte solo em compassos total e percentual com indicação das tonalidades principais utilizado nas obras canônicas do repertório romântico para fagote solo selecionado

Autor/ Obra	Número de cc. total	cc. da parte solo	Percentual de cc. da parte solo	Tonalidades
C. M. Weber / Concerto em Fá M para fagote e orquestra	596	418	70,13	FáM, SibM
F. David /Concertino Op.12	387	270	70	SibM
E. Du Puy/Quinteto para fagote e cordas	623	389		Lám, LáM, Fám, FáM
B. Crusell/ <i>Concertino</i>	456	288	63	Solm, SibM, FáM
F. Berwald/ Konzertstück Op.2	286	202	71	FáM, SibM
G. Tamplini/Fantasia sobre a ópera D. Pasquale	305	128	42	FáM, RébM
A. Torriani /Fantasia sobre a ópera Lucia Lamermoor	278	176	63,3	DóM, MibM
C. Jacobi/ Potpourri sobre a ópera Zampa para fagote e piano	384	302	78,7	Sibm, SibM, FáM
W. Neukirchner/Variações sobre Carnaval de Veneza para fagote e piano	146	138	94,5	Sibm, SibM
Willent –Bordogni/ Solo Op.3b para fagote e piano	133	100	75,2	RéM
E. Jancourt/Solo 7 Op.99 para fagote e piano	209	165	79	RéM, RéM, SibM, RéM
E. Jancourt /Variações sobre a ópera Carafa para fagote e piano	135	99	73,3	DóM
F. Berr/Fantasia para fagote e quarteto de cordas	278	199	71,6	SibM

Quadro 41. Formação instrumental utilizada no repertório romântico para Fagote solo selecionado

Autor/ Obra	Formação Instrumental
C. M. Weber / Concerto em Fá M	Fagote com acompanhamento de orquestra
F. David /Concertino Op.12	Fagote com acompanhamento de orquestra
E. Du Puy/ <i>Quinteto</i>	Fagote com acompanhamento de quarteto/orq. de cordas
B. Crusell/ <i>Concertino</i>	Fagote com acompanhamento de orquestra
F. Berwald/ Konzertstück Op.2	Fagote com acompanhamento de orquestra
G. Tamplini/Fantasia sobre a ópera D. Pasquale	Fagote com acompanhamento de piano
A. Torriani /Fantasia sobre a ópera Lucia Lamermoor	Fagote com acompanhamento de piano
C. Jacobi/ Potpourri sobre a ópera Zampa	Fagote com acompanhamento de piano/orquestra
W. Neukirchner/Variações sobre Carnaval de Veneza	Fagote com acompanhamento de piano
Willent –Bordogni/ <i>Solo Op.3b</i>	Fagote com acompanhamento de piano
E. Jancourt/ <i>Solo 7 Op.99</i>	Fagote com acompanhamento de piano
E. Jancourt /Variações sobre a ópera Carafa	Fagote com acompanhamento de piano
F. Berr/Fantasia	Quarteto de cordas

IV.2.3 - Repertório português para fagote solo e parâmetros de virtuosismo instrumental

Neste capítulo vão ser analisadas, pela ordem cronológica possível, as obras do repertório português oitocentista para fagote solo que chegaram até nós. Esta análise será de acordo com os parâmetros de virtuosismo instrumental previamente estabelecidos. É

determinante também a análise destes parâmetros para a caracterização de uma *praxis* de exceção do fagote em Lisboa, no período em questão, representada pelo virtuoso Augusto Neuparth.

O *corpus* de obras românticas para fagote de compositores portugueses sobre o qual se encontraram referências nas fontes consultadas no decurso desta investigação são as seguintes:

- *Concerto para dois fagotes ou Fantasia concertante para dois fagotes sobre motivos da ópera Lucia*³¹⁹, de F.A.N. Santos Pinto
- *Fantasia para fagote sobre motivos do Roberto Devereaux*, com acompanhamento de e banda, datada 1847
- *Rêverie pour le Basson sur la Canzonetta "Il Rimpovero" de J. Rozinni, Dedieè a son ami A. Neuparth par F. A. N. S. Pinto*, datada de 1856
- *Fantaisie sur Robert le Diable de G. Meyerbeer* para fagote e piano composta por Augusto Neuparth, editada em 1857 por G. Brandus, Dufour et Cie, em Paris.
- *Fantasia sobre a Martha de Flotow* para Fagote e Piano composta por E. Lami (1834-1911)³²⁰
- *Fantasia sobre motivos da Ópera Beatriz de Tenda de Verroust* para Fagote e Piano composto por Emílio Lami³²¹
- *Fantaisie pour basson "Á Madame Adèle", para Fagote e Orquestra, ou Piano*, composta por Augusto Neuparth
- *Duo Concertante sobre A Africana* para Fagote e Piano composto por E. Lami³²²

O *corpus* deste repertório para fagote que sobreviveu até aos nossos dias limita-se apenas a duas peças de Santos Pinto, a *Fantasia sobre temas de Robert Devereaux* para

319 Apresentada em Lisboa por A. Neuparth e Thiago Canongia em 09/07/1861 no 25º concerto dos Concertos Populares – BNP-L, Coleção programas de Michelangelo Lambertini, Vol. I.

320 Apresentada em Lisboa por A. Neuparth e Emilio Lami em 03/05/1861 nos Concertos Populares – BNP-L, Coleção programas de Michelangelo Lambertini, Vol I. Também executada em 10/05/1871 num concerto organizado por E. Lami no Salão Nobre do Teatro D. Maria II, no mesmo programa Lami toca uma fantasia para piano sobre a Marta de sua autoria Populares – BNP-L, Coleção programas de Michelangelo Lambertini, Vol. I.

321 Apresentada em Lisboa por A. Neuparth e Emílio Lami em 17/09/1861 no último concerto da 2ª serie dos Concertos Populares – BNP-L, Coleção programas de Michelangelo Lambertini, Vol I.

322 Apresentado em Lisboa por A. Neuparth e Emílio Lami em 14/05/1875 no Salão Nobre do RTSC num concerto vocal e instrumental organizado por Lami- BNP-L, Coleção programas de Michelangelo Lambertini, Vol. I.

fagote e Banda e a *Réverie* para fagote e piano de 1856; e as duas composições de Augusto Neuparth, a *Fantaisie sur Robert le Diable* e a *Fantaisie “À Madame Adele”* para fagote e piano/orquestra.

Refira-se ainda a obra de Santos Pinto cuja partitura parece não ter sobrevivido: a *Fantasia para dois fagotes com acompanhamento de orquestra*. Esta obra que consta da listagem de obras, apresentada por Vieira (1900) no artigo biográfico sobre Santos Pinto (Vieira, 1900, II, p. 183), obra nº 135, terá sido apresentada por Augusto Neuparth e Thiago Canongia num concerto no Real Teatro de S. Carlos a 22 de abril 1847. A fonte mais completa que temos sobre uma obra para dois fagotes de Santos Pinto encontra-se no programa do concerto realizado em Lisboa no Casino Lisbonense a 9 de julho de 1861³²³. Esta obra aparece mencionada como *Fantasia Concertante para dois fagotes sobre motivos da Lucia de Lammermoor*, e tem como intérpretes Augusto Neuparth e Thiago Canongia. Não é, no entanto, claro se a mesma obra tinha acompanhamento orquestral. Foi este o 25º concerto da 2ª série dos Associação dos Concertos Populares, organizados por Guilherme Cossoul. Pode dar-se o caso desta obra ser distinta daquela de 1847, mas pela coincidência de intérpretes e de combinação pouco comum de instrumentos solistas, a grande probabilidade será tratar-se da mesma obra.

É importante fazer aqui a ressalva de que as três peças para fagote e piano da autoria de Emílio Lami não chegaram até aos dias de hoje, tratando-se de uma grande perda para o património musical nacional e uma grave lacuna para a caracterização da praxis romântica portuguesa do fagote. As obras de um compositor tão prolífico de música instrumental, possivelmente dedicadas a um instrumentista de excelência, seriam uma fonte de vital importância. A grande parte das composições de Lami que sobreviveram estão acessíveis em bibliotecas e são em formato de música impressa, sendo a maioria destas edições da Casa Sasseti e da Casa Neuparth³²⁴. São composições maioritariamente para piano, destinadas, como tal, para um mercado de músicos amadores que asseguravam um negócio bastante significativo em Lisboa associado à alargada disseminação das obras. Esta foi uma importante fonte de receita para diversos compositores portugueses (Cf. Pinto, 2010, p. 24). Justifica-se assim a sobrevivência de exemplares destas obras, por oposição a obras de música instrumental solo ou de câmara, para outros instrumentos que não o piano. Com um mercado mais restrito,

323 BNP, Coleção programas de Michelangelo Lambertini - Vol I.

324 Verifica-se também o estabelecimento de uma estreita relação comercial entre estes dois músicos, como comprovam as diversas edições de obras de Emílio Lami editadas por Neuparth.

consequentemente menos rentável, dificilmente se justificaria o investimento na impressão e comercialização realizando-se muito provavelmente a apresentação destas obras de repertório instrumental com partituras manuscritas.

IV.2.3.1 - Repertório solístico para fagote de Francisco António Norberto dos Santos Pinto (1815-1860)

O *corpus* deste repertório não é extenso, mas não deixa de ser bastante significativo para a caracterização da *praxis* do fagote pelas particularidades pouco comuns que apresenta, quando comparado com o tipo de repertório coevo do mesmo género. Estas particularidades adquirem a sua importância pelos desafios de execução instrumental que colocam ao instrumentista da época.

As obras que vão ser abordadas são as seguintes³²⁵:

- *Fantasia para fagote sobre motivos do Roberto Devereaux*, com acompanhamento de banda, 1847³²⁶
- *Rêverie pour le Basson sur la Canzonetta "Il Rimprovero" de J. Rozinni, Dedieè a son ami A. Neuparth par F. A. N. S. Pinto*, datada de 1856³²⁷

325 Nos vários recitais apresentados, no âmbito deste trabalho de investigação, constaram as duas obras de Santos Pinto. A *Fantasia para fagote e banda* foi executada numa série de três concertos, em conjunto com a Banda Sinfónica da Polícia de Segurança Pública, dirigida pelo Comissário Ferreira Brito. As datas e locais de apresentação foram os seguintes: 8/10/2014 na Igreja dos Mártires de Lisboa, 16/01/2015 na Igreja do Mosteiro de Alcobaça, 20/02/2015 no Auditório do Fórum Romeu Correia de Almada. Teve especial relevo o concerto realizado na Igreja dos Mártires, dado este ter estado inserido num contexto muito especial que foi a comemoração dos 180 anos do Montepio Filarmónico, associação de classe da qual Santos Pinto foi elemento bastante ativo, tendo mesmo sido diretor. Também no contexto deste estudo, foi editada pela Ava Editions (Referência de catálogo- ava070060) uma revisão da partitura desta obra que foi utilizada para estas apresentações. Por se tratar de uma obra portuguesa de características únicas no repertório romântico para fagote e a receção da mesma ter sido a melhor, justificou-se também a edição pela AVA Editions da versão para fagote com acompanhamento de piano. Foi autor da redução da parte da banda para piano o Maestro João Paulo Santos.

325. Esta versão de fagote e piano teve estreia a 5 de dezembro de 2015, num concerto de homenagem ao seu compositor, organizado pelo Museu de Música de Lisboa. Dado o interesse musical da obra e o facto de ser uma das poucas obras portuguesas para este instrumento solo, e formação orquestral, representativa do género, considerou-se que seria importante disponibilizar uma versão de fagote e piano que a tornasse de mais fácil apresentação. Cabe aqui um agradecimento ao Maestro João Paulo Santos pela realização da versão com piano e pelo trabalho desenvolvido na preparação da estreia da mesma. Não deixa também de ser um fator importante o facto de os intérpretes estarem integrados a uma instituição que tem constituído o repositório do legado da tradição interpretativa operática em Portugal. No entanto, mesmo para um instrumentista de sopro de uma orquestra de ópera, a preparação desta obra com um alguém que trabalha regularmente o repertório operático com cantores, que acumulou a experiência de pianista acompanhador maestro, revelou-se decisiva para a transposição de uma *praxis* interpretativa vocal para a *praxis* instrumental.

326 BNP Partitura manuscrita M.M. 235//11 BNP Lisboa.

327 BNP Partitura Manuscrita 1859 // M.M. 2200 11.

O compositor Francisco António Norberto dos Santos Pinto foi uma personalidade incontornável na vida musical de Lisboa no séc. XIX, quer pela quantidade, quer pela diversidade dos estilos musicais das obras que compôs. De facto, da extensa obra musical de Santos Pinto, uma parte compreende peças para instrumento solo com acompanhamento de orquestra de cordas, orquestra de sopros ou piano. O compositor tinha uma particular predileção pela composição de solos para instrumentos de sopro. A título de exemplo deste tipo de obras podemos mencionar da sua autoria: o *1º Concerto para trompa e orquestra*, o *Dueto concertante para duas trompas e banda*, a *Fantasia para trombone e banda*, as *Variações sobre um tema da Lucia di Lammermoor para trompete e orquestra*, as *Variações para trompete e banda* 1834, a fantasia *A Camponesa na Sesta* para clarinete solo e banda, a *Fantasia para dois fagotes e orquestra*, e a *Rêverie sobre uma canção de Rossini* para fagote e piano. As suas composições solísticas, exploram eficazmente o gosto musical de tendência predominantemente operática da sociedade lisboeta da 1ª metade do séc. XIX. Como instrumentista de uma orquestra de ópera, utilizou toda a sua experiência profissional, aliada a um talento composicional ímpar, para pôr em evidência instrumentos e instrumentistas que lhe eram caros. Através da utilização de material musical com referencial no repertório do *belcanto*, Santos Pinto permitiu aos músicos virtuosos, um reconhecimento e afirmação na sociedade melómana lisboeta. As suas composições refletem não só o seu gosto musical, mas também, nalguns casos, as suas relações pessoais. São disso exemplo, neste género de repertório, a *Rêverie* que dedicou ao fagotista Augusto Neuparth, e *A Camponesa na Sesta* dedicada ao clarinetista M. J. Carvalho [s.d.]. No âmbito da música puramente instrumental, não se limita só a um espaço de produção musical, mas abrange os vários espaços e formações no seu âmbito de ação. Compôs para os grupos instrumentais de orquestra e banda militar. Tendo sido instrumentista de corneta de chaves, de trompa e chefe de banda militar, demonstrou o seu gosto e domínio da composição musical para este grupo instrumental. O exemplo deste seu à-vontade é o que está registado pela sua mão no manuscrito autógrafa da obra *A Camponesa na Sesta*: “*Piquena Pessa Militar Por F.A.N.S. Pinto em 1834, 26 de Abril a noute feito o Esboço e Instrumentada em 27, de manhã.*” O seu talento composicional, nomeadamente deste repertório de fantasias, era muito apreciado. Como testemunho da boa receção deste repertório, temos o artigo publicado no semanário *O*

*Espectador*³²⁸ de outubro de 1850 sobre a *Fantasia para orquestra sobre temas do Profeta de Meyerbeer*, dedicada à Assembleia Philharmonica:

(...) havendo ao mesmo, uma agradável variedade pela excelente escolha dos trechos da Opera, magistralmente surgidos com o núcleo; e tendo tido o ilustre compositor muito bom-gosto na maneira porque os instrumentos reproduzem o canto das vozes: o que tudo juncto dá ao complexo da Fantasia uma majestade nada inferior á da Opera. Além d'isso, tem ainda outra admirável beleza da Opera; porque com a mesma opulência de orchestra, se nota também a mesma clareza de sons; distinguindo-se com o melhor effeito, no mais ruidoso dos cheios, a execução particular de cada instrumento. E quando o Sr. Pinto, não tivesse já dado com as suas innumeráveis producções, provas concludentes do seu talento e sciencia musical, só esta Fantasia seria bastante, para lhe dar um nome illustre entre os nossos compositores.

Apesar de Santos Pinto ter atingido um lugar de destaque no meio musical lisboeta, que nos seus últimos anos de vida o fizeram chegar a diretor do Real Teatro de S. Carlos, o músico parece ter tido uma postura de grande modéstia, que poderá ter cimentado o apreço que a sociedade e o meio musical nutriam por ele. Numa carta enviada ao semanário *O Espectador*, publicada a 19 de janeiro de 1851³²⁹, o músico faz a sua autobiografia terminando com uma sincera declaração de humildade:

(...) durante estes últimos doze anos, quasi que não tenho descansado, escrevendo música Sacra, Dramática, de Camara e Militar. Se tanto tenho produzido porém, não é por ostentar fecundidade de engenho, nem por avidez de riquezas, honras, dignidades, louvores ou fama; mas sim pela constante necessidade de trabalhar, para manter a minha família. Não me é próprio alardear triumphos; nem me compete avaliar as minhas obras[...] aos entendedores pertence julgarem-me; e creio que o farão com justiça e imparcialidade.

IV.2.3.1.1 - *Fantasia sobre motivos do Roberto Devereaux* de G. Donizetti para Fagote e Banda

A *Fantasia* para fagote e banda tem como ponto de partida a utilização de temas da ópera *Robert Devereux* de G. Donizetti. Esta ópera, composta em 1837, estreou no Teatro S. Carlos em 13 julho de 1838, e foi reposta em a 9 fevereiro de 1845. Esta última apresentação antecedeu a composição da *Fantasia*, datada de 1847.

Esta composição está orquestrada para fagote solo com acompanhamento de grupo de sopros, ou banda. As partes instrumentais que compõem o grupo de sopros correspondem aproximadamente ao formato típico da banda marcial portuguesa da primeira metade do séc. XIX³³⁰, assim se considerarmos que é designado um executante por cada parte temos um total de 15 instrumentistas.

328 *O Espectador - Jornal dos Theatros e Philharmonicas*, nº 8, 20/10/1850, pp.61-62.

329 *O Espectador- Jornal dos Theatros e Philharmonicas*, nº 20, 19/01/1851, pp.153-155.

330 Na entrada sobre Manuel Augusto Gaspar (1843-1901), o regulamento militar do exército instituiu para as bandas militares, em 1816, a constituição de: 1 Mestre e simultaneamente 1º clarinete, 1 primeiro requinta, 1 segundo primeiro clarinete, 1 segundo clarinete, 1 primeiro trompa, 1 segundo trompa, 1 primeiro clarim, 1 primeiro fagote, 1 trombão ou serpentão, 1 bombo e 1 caixa de rufo, total 11. Em 1864

A orquestração da obra é a seguinte:

- 1 parte de requinta em Mib
- 1 parte de flauta em Mib
- 4 partes de clarinete em Sib - 1º, 2º, 3º e 4º clarinete
- 2 partes de corneta em Sib - 1ª e 2ª corneta
- 2 partes de trompa em Fá - 1º e 2ª trompa
- 2 partes de fígale, ou oficleide, em Dó – 1º e 2º fígale
- 2 partes de trombone em Dó- 1º e 2º trombone
- 1 baixo em Dó ³³¹

A obra, com a duração aproximada de 13 minutos³³², apresenta vários temas da ópera, explorados para fazer variações, na sua maioria de carácter brilhante. Como apresentado por Pinto (2010)³³³, os temas extraídos da ópera são citados na fantasia pelo instrumento solista e pelo *tutti* instrumental, quer na forma de transcrição textual, quer na forma de tema e variações, como sumariamente apresentado no seguinte Quadro 42:

Quadro 42. Estrutura da *Fantasia sobre motivos do Robert Devereaux* de Santo Pinto, com indicação de cada secção por compassos e tema original utilizado

Secção da obra	cc.	Tema original
Introdução	1 a 23	<i>Duetto</i> - Roberto, Elisabeta; <i>Terceto</i> , Acto II; <i>Rondó Finale</i>
Andante Cantabile	52 a 82	Romanza – Sara: “All’afflito è dolce il pianto”
1º Conjunto de tema e variações	109 a 177	<i>Duetto</i> - Nottingham/Elisabeta: “Su lui non piombi il fulmine”
2º Conjunto de tema e variações	177 a 288	Cabaletta - Elisabeta: “al ritorna qual ti spero”

Esta fantasia inicia com uma introdução em *Andante Maestoso*, de carácter solene, em que o do naipe dos instrumentos de metal faz intervenções numa dinâmica *forte*, intercaladas com intervenções do naipe das madeiras, exemplificado na Figura 70. Esta bipolaridade criada pela divisão de naipes e de dinâmicas com carácter oposto, parece

é alterado para um total de 15 músicos, (Vieira, 1900, II, p. 443).

331 Possivelmente tuba-baixo em Dó.

332 Minutagem da execução desta obra numa série de 3 concertos (20/02/2015 Auditório Fórum Romeu Correia – Almada, 16/01/2015 Igreja do Mosteiro de Alcobaça, 8/10/2014 Igreja dos Mártires-Lisboa), acompanhado pela Banda Sinfónica da PSP.

333 Para uma análise mais pormenorizada desta obra ver Pinto (2010).

representar de algum modo as duas personagens que interpretam o dueto a que se refere o material musical utilizado. O *Allegro*, em seguida, em estilo brilhante, prepara a tensão, de um modo muito eficaz para a entrada da cadência do fagote solista, como apresentado nas Figura 72 e Figura 73.

Andante

Andante

Andante

Figura 72. Início da *Fantasia sobre motivos de Roberto Devereaux* de Santos Pinto, compassos 1-9



Figura 73. *Fantasia sobre motivos de Roberto Devereaux* de Santos Pinto, cadência de Fagote solo, compasso 24

Esta cadência antecede uma secção *cantabile* do instrumento solo, com carácter de um lamento, uma citação, aliás, da *Romanza* da personagem Sara, cantada pela voz de *mezzo-soprano*, no 1º ato da ópera. Esta exige do instrumentista um bom domínio a nível do *legato* e expressividade sonora, sendo inevitável a comparação com o lirismo operático. Cumpre ao intérprete demonstrar a capacidade de fazer o instrumento “cantar”. Enquanto a utilização do tema da *Romanza* é textual ao original, outros temas da ópera, com *tempi* moderadamente rápidos, são utilizados para secções de variações onde foi pretendido um carácter de execução brilhante.

Parâmetros de virtuosismo instrumentais na *Fantasia sobre motivos do Roberto Devereaux* de Santos Pinto

Formação Instrumental

A exigência do equilíbrio sonoro tem origem na diferença entre um grupo instrumental de sopros composto por instrumentos, quase todos eles, com um volume sonoro normalmente superior ao fagote. Colocam-se, como tal, alguns problemas de clareza na audição do instrumento solista, obrigando, portanto, a um esforço físico suplementar para compensar. Apesar de Santos Pinto ter contemplado este especto, tornando a textura do acompanhamento o mais leve possível, evitando texturas sonoras muito densas e indicando dinâmicas em *piano* e *pianissimo* para o *tutti*, não deixa de ser um fator de nota. As secções de maior virtuosismo técnico do solista, onde o efetivo instrumental do *tutti* está a ser utilizado na sua totalidade, requerem especial atenção na gestão do equilíbrio sonoro. Como exemplo os compassos 255 a 262 – Figura 72 e Figura 73. O modo como está escrito o acompanhamento instrumental, com dinâmicas e texturas transparentes, reflete também a *praxis* da escrita do acompanhamento do *belcanto*.

The musical score for Figure 74, *Fantasia sobre motivos do Roberto Devereaux* by Santos Pinto, covers measures 253 to 258. The score is written for a large orchestra and includes parts for the following instruments:

- Fl. (Flute)
- Picc. Cl. (Piccolo Clarinet)
- Cl. I (Clarinet I)
- Cl. II (Clarinet II)
- Cl. III (Clarinet III)
- Cl. IV (Clarinet IV)
- Fag. S. (Bassoon)
- Cor. I (Cor Anglais I)
- Cor. II (Cor Anglais II)
- Tba. I (Trombone I)
- Tba. II (Trombone II)
- Bdn. I (Bassoon I)
- Bdn. II (Bassoon II)
- Bdn. III (Bassoon III)
- Tbn. (Trombone)
- Tb. (Tuba)

The score is in 2/4 time and features dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano). The music is characterized by rapid sixteenth-note passages in the woodwinds and brass, with a strong rhythmic drive. The Flute and Piccolo Clarinet parts are particularly prominent, featuring rapid sixteenth-note runs. The Clarinets and Bassoons also play rapid sixteenth-note passages, while the Trombones and Tuba provide a strong rhythmic foundation. The Cor Anglais parts are also active, playing rapid sixteenth-note passages. The overall texture is dense and energetic, with a strong sense of forward motion.

Figura 74: *Fantasia sobre motivos do Roberto Devereaux* de Santos Pinto, compassos 253 a 258

The image displays a musical score for a band, specifically measures 259 to 264 of a piece titled 'Fantasia sobre motivos do Roberto Devereaux' by Santos Pinto. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Picc. Cl. (Piccolo Clarinet), Cl. I (Clarinet I), Cl. II (Clarinet II), Cl. III (Clarinet III), Cl. IV (Clarinet IV), Fag. S. (Bassoon), Cor. I (Cor Anglais I), Cor. II (Cor Anglais II), Tba. I (Trombone I), Tba. II (Trombone II), Bdn. I (Baritone I), Bdn. II (Baritone II), Bdn. III (Baritone III), Tbn. (Tuba), and Tb. (Tuba). The score shows various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). The measures are numbered 259, 260, 261, 262, 263, and 264 at the top of each staff.

Figura 75: *Fantasia sobre motivos do Roberto Devereaux* de Santos Pinto, compassos 259 a 264

O facto de o efetivo instrumental não contemplar instrumentos de percussão, normais neste tipo de agrupamento, revela por parte do compositor uma particular atenção na gestão da intensidade sonora. Como exemplo da utilização de instrumentos de percussão de Santos Pinto, neste tipo de repertório, refiram-se as *Fantasias para trombone tenor e banda*³³⁴, onde existe a utilização de *tamburro militar* e *Gran Cassa*, e

334 BNP M.M.234//3.

as *Variações para Cornetta de Chaves com acompanhamento de Banda Marcial*³³⁵ com a utilização de *Gran Cassa*. Dada as possibilidades sonoras destes últimos instrumentos solistas, o compositor utilizou o instrumental completo da formação de banda, sem cuidados relativamente ao equilíbrio sonoro³³⁶.

Duração da parte solística

Os desafios que a execução desta obra coloca à resistência física do instrumentista solista estão relacionados com a duração de algumas secções a solo. É bom exemplo disso a parte a secção solo ininterrupta que começa no compasso 232 e termina no compasso 283. Temos assim uma execução quase contínua, da parte solo, de 56 compassos. Aqui, o esforço físico que é exigido do instrumentista numa passagem tão extensa é considerável. O estilo de execução ágil e brilhante, que é necessário manter para uma clara e eficaz realização, exige que o músico possua um bom domínio instrumental permitindo superar o natural cansaço que advém da concretização deste tipo de passagens. Como agravante, verifica-se o facto de a passagem em questão acontecer no final da obra, onde existe algum cansaço acumulado dada a duração considerável. Embora esta obra não tenha dedicatória, não passa sem nota o facto de ela ter sido composta no ano da primeira apresentação pública que temos referência de Augusto Neuparth, no Teatro S. Carlos em 22 de abril de 1847. Estes dois músicos foram colegas de orquestra, militantes nas mesmas incontornáveis associações de classe e segundo Vieira (1900), em jovem, Neuparth teve aulas de harmonia com Santos Pinto (Vieira, 1900, II, p.162). Como demonstra a dedicatória da *Rêverie* de 1856, as relações profissionais eram também alicerçadas numa forte amizade. Não é evidente a ligação de Neuparth com a *Fantasia para fagote e sopros*, pelo facto do músico, parecer não ter tido qualquer relação direta com bandas. É, no entanto, sem dúvida nenhuma, Augusto Neuparth, como já aqui foi referido anteriormente, o fagotista de maior notoriedade em Lisboa à data da composição

335 BNP M.M.235//10.

336 Na apresentação moderna da *Fantasia para fagote* foi observado um critério de adaptação do efetivo atual da Banda Sinfónica da PSP às indicações da partitura original. Daqui resultou uma redução do efetivo instrumental, por comparação com o efetivo normal deste agrupamento. Não sendo completamente claro na partitura original o número de instrumentistas a que se destinaria cada parte orquestral, foi adotado o critério de ter dois instrumentistas a executar cada parte de clarinete soprano e nos instrumentos de metal ter apenas um executante por parte. Foi também utilizado o naipe de cordas graves, quatro violoncelos e dois contrabaixos, o que, sem adicionar massa sonora significativa, resultou num enriquecimento do timbre do conjunto instrumental. Não obstante se tratar de instrumentos modernos, as desigualdades sonoras entre o fagote e os outros instrumentos, embora que mais atenuadas, mantêm-se. Dado ter existido um cuidadoso trabalho no equilíbrio sonoro entre o instrumento solista e o acompanhamento, as escolhas do efetivo instrumental revelaram-se corretas.

da obra. A notabilidade deste músico é tal, que faz com que não exista quase nenhuma menção de relevo artístico a fagotistas seus contemporâneos.

IV.2.3.1.2 - *Rêverie pour le Basson sur la Canzonetta "Il Rimprowero" de Rossini*

A *Rêverie* sobre uma canção original de Rossini, para fagote e piano, foi escrita por Santos Pinto em 1856 e dedicada a Augusto Neuparth. A canção original de Gioacchino Rossini (1792-1868), *Il Rimprowero*, que Santos Pinto utiliza como material para compor a sua *Rêverie*, faz parte de uma coleção de oito pequenas árias e quatro duos italianos, compostos entre 1830 e 1835 e editados pela *Schott*³³⁷. Esta ária foi dedicada a “*Msier le Conde Anatole Demidoff*»(1813-1870). Esta coleção de canções foi composta por Rossini na sua fase de vida em que este tinha abandonado a composição de óperas. Foi destinada a ser apresentada nos serões musicais da residência de Paris de Rossini e é o perfeito exemplo do repertório de canções de salão destinadas a servir de entretenimento em encontros de melômanos e amadores. *Il rimprowero* é um texto original de Pietro Metastasio (1698-1782), musicado por Rossini e publicado numa versão trilingue: italiano, alemão e francês.

Santos Pinto faz a transcrição da melodia na íntegra da canção de Rossini, mantendo, no entanto, a tonalidade original e explorando o material temático para as variações instrumentais. A obra é muito apoiada na estrutura da canção original, como se demonstra no Quadro 43, na qual o compositor português adiciona, de sua autoria, algumas outras secções.

Quadro 43: Secções da *Rêverie* de Santos Pinto de acordo com a autoria

Secção	Compassos	Autoria
Introdução e Recitativo	1 a 44	Santos Pinto
Tema A	45 a 75	Rossini
Tema B	75 a 90	Rossini
Variação sobre o tema A	90 a 104	Santos Pinto
Trabalho motivico sobre o <i>incipit</i> da introdução do Piano	105 a 117	Santos Pinto
Trabalho motivico sobre o <i>incipit</i> do tema A	119 a 134	Santos Pinto
Secção de virtuosismo do Fagote acompanhado com trabalho motivico no piano sobre o tema A	135 a 154	Santos Pinto
Tema A'	155 a 177	Rossini
Coda	177 a 195	Rossini
Figuração de clausura	196 a 199	Santos Pinto

337 B. Schott's Söhne, n° 4267, Mayence, ca.1835.

Parâmetros de virtuosismo instrumental na *Rêverie para Fagote e Piano* de Santos Pinto

Sendo uma peça de curta duração, (cerca de cinco minutos)³³⁸, mais curta que a *Fantasia* de 1847, as maiores exigências que se colocam ao instrumentista dizem respeito à utilização do registo agudo do instrumento e também à execução das variações respeitando o carácter *cantabile* do tema.

Registo agudo

Como primeiro desafio instrumental nesta obra, temos a utilização do Ré4 agudo, que surge por duas vezes no recitativo da introdução: no final do arpejo de Ré M do compasso 11 –Figura 74 - e no salto de oitava dos compassos 41 a 44 –Figura 75. A dificuldade colocada ao instrumentista reside na boa emissão do Ré4, no extremo do registo agudo do instrumento. Para além da nota ser extrema, acresce ainda à dificuldade o facto de a nota ser escrita em intervalos de 6ª e 8ª, o que obriga a uma flexibilidade de mudança de registo bastante eficaz. Esta mudança de registo no fagote é obtida, não só com digitações que facilitem a emissão da nota aguda, mas também através de técnicas corretas de colocação da embocadura, de apoio de respiração e da utilização de palhetas adequadas. Se no fagote moderno esta passagem é de dificuldade moderada, dado os recursos que o instrumento tem por via das diversas melhorias que sofreu ao longo do séc. XIX e XX, já no instrumento romântico a dificuldade é de grau bastante maior.

338 Tempo da execução da estreia moderna de 2015.

Figura 76: Início da *Rêverie* de Santos Pinto, compasso 1 a 17

Figura 77: *Rêverie* de Santos Pinto, compassos 34 a 44

Carácter

O outro grande desafio que a *Rêverie* coloca, que é transversal ao fagote romântico e moderno, diz respeito ao carácter da execução das variações. Estas variações são feitas sobre um tema lírico de natureza simultaneamente *dolce e lamentoso*. Exige, deste modo, um domínio instrumental adequado para pôr em evidência as possibilidades líricas do instrumento e instrumentista. A escrita das variações— Figura 76, de índole mais técnica, não deverá alterar a característica do tema inicial. No instrumento romântico, que ainda tinha limitações de mecanismo que tornavam a execução de certas passagens menos homogênea, este desafio era considerável.



Figura 78: *Rêverie* de Santos Pinto, compassos 87 a 94.

A formação instrumental de fagote e piano, utilizada nesta obra, é uma combinação que facilita bastante o trabalho de equilíbrio de som entre os instrumentos, permitindo ao solista optar por uma execução que privilegie a leveza e elegância de som por oposição à utilização de um grande volume sonoro. Uma outra opção tornaria a execução mais pesada e mais exigente fisicamente. A nível da textura do acompanhamento de piano verificamos que a obra de Santos Pinto se encontra mais simplificada que o original de Rossini, privilegiando também o equilíbrio sonoro entre os dois instrumentos. A escolha de uma canção de carácter tão *dolce e cantabile*, com características diversas da escrita instrumental, através do tratamento composicional de Santos Pinto vai em clara oposição ao que se definia como característica sonora do fagote. Refira-se a propósito Fétis no seu tratado de 1837 que em consonância com o tratado de Kastner de 1836, atribui ao fagote uma sonoridade débil, advertindo que a sua utilização deverá ser feita num plano secundário:

O fagote é, de certa forma, o instrumento de sopro mais grave da orquestra normal; na harmonia, especialmente na música militar, o seu som é muito fraco e o seu uso é apenas secundário.³³⁹

Em conclusão podemos dizer que as obras para fagote de Santos Pinto, com uma escrita exigente, se assumem no sentido da inovação e valorização deste instrumento como solista de primeira linha em Lisboa. Foi com a utilização deste repertório com

339 Texto original: “Le basson est en quelque la basse des instruments à vent dans l'orchestre ordinaire ; dans l'harmonie surtout dans la musique militaire sa sonorité est trop faible et son emploi n'y est que secondaire” (Fétis, 1837, p. 55).

referencial no *belcanto*, que se conseguiu dar destaque a um instrumento, muitas vezes subestimado, colocando-o assim a par dos outros instrumentos de sopro executados pelos virtuosos lisboetas. Não foi, seguramente, de menor importância a relação que se estabeleceu entre o compositor e o fagotista Neuparth. O facto de ter existido também uma relação aluno/professor, contribuiu para uma troca de influências que se manifestaram nas composições de ambos. Não é demais sublinhar que foi através do repertório de Santos Pinto que o do fagote se viu elevado à categoria de instrumento solista. Também a ascensão de Augusto Neuparth ao estatuto de músico virtuoso, não foi isenta da contribuição de Francisco Norberto dos Santos Pinto. Através do estudo e interpretação das obras destes dois compositores é possível ter uma caracterização da *praxis* virtuosística romântica do fagote em Portugal.

IV.2.3.2 - Repertório para Fagote solo de Augusto Neuparth

IV.2.3.2.1 - *Fantaisie sur Robert le Diable de G. Meyerbeer pour basson avec accompagnement de piano*

A *Fantaisie sur Robert le Diable*, da autoria de Augusto Neuparth foi editada pela editora parisiense *G. Brandus, Dufour e Cie* em 1857³⁴⁰, no entanto terá sido estreada pelo autor em 17 de abril de 1856 em Lisboa num concerto da Academia Melpomenense³⁴¹. Esta obra pertence ao género composicional livre associado à *Fantasia* e compreende variações sobre material temático da ópera *Robert le Diable* de Meyerbeer. Esta ópera estreou em Lisboa no RTSC em 2 de setembro de 1838, sob a empresa do Conde de Farrobo, tendo, nos anos que se seguiram várias reposições nas temporadas do teatro lírico lisboeta.

Corporizado nesta ópera encontram-se elementos de particular significado para o romantismo oitocentista: o tenebroso, o demoníaco, o surreal, o fantasmagórico e o confronto entre o bem e o mal. Após a sua estreia em novembro de 1831 na *Grande Opera* de Paris, a dimensão da popularidade desta ópera fez com que se compusessem inúmeras peças de virtuosismo instrumental sobre o seu material temático. Como exemplo

340 Esta obra gravada está gravada no *Compact Disc: Salão Neuparth - Salon Neuparth, Compact Disc - audio*, EN2008.00; em conjunto com obras de Erdmann Neuparth e Júlio Neuparth, executada pelo fagotista Bertrand Raoulx e pela pianista Ana Teles.

341 *O Rigoletto* de 26/04/1866.

podemos citar as seguintes obras: *Mosaïque de Robert le diable* de Adolphe Adam para piano de 1831, *Grand duo concertant sur des thèmes de Robert le diable* para violoncelo e piano de F. Chopin de 1832, *Fantaisie sur des motifs favoris de l'Opéra Robert le Diable de Meyerbeer* Op. 6 para piano de Sigismond Thalberg de 1833 e a *Réminiscences de Robert le diable* de F. Liszt de 1841

Sobre a editora da obra de Neuparth, é possível com alguma facilidade encontrar edições da *Brandus, Dufour et Cie*³⁴² bem como referências a esta casa comercial parisiense na imprensa lisboeta da época. Existiu, portanto, alguma familiaridade no mercado de música impressa em Lisboa no séc. XIX com as edições desta casa editora. Encontramos publicidade à comercialização da edição da obra de Neuparth na *Revue et Gazette Musicale de Paris* de 1875, num catálogo de partituras da ópera de Meyerbeer onde estão incluídos vários arranjos sobre temas da mesma, para diversos instrumentos solo e diversas formações – Figura 79. A gestão de Augusto Neuparth de um dos estabelecimentos comerciais de música mais importantes na capital portuguesa, tornou natural o estabelecimento de relações comerciais com esta editora francesa. No regresso da *tour* europeia do músico em 1853, esteve em Paris e, como levava na sua “agenda” claros objetivos comerciais, não seria de estranhar que tenha sido esse o momento em que estabeleceu relações com a casa editora que o permitiram a *posteriori*, afirmar-se de um ponto de vista artístico junto da mesma.

342 A *Brandus, Dufour et Cie* foi fundada em 1846 por Louis Brandus e situava-se no Boulevard des Italiens em Paris. Esta editora passou por várias fases de administração comercial, mas manteve o nome do seu fundador até ao ano de 1887 quando foi adquirida por Philippe Macquet. Em 1857 a editora estava a ser gerida em sociedade com Sélim-François Dufour.

ROBERT LE DIABLE (suite)

Chopin. Grand duo à 4 mains.....	9 »	Brisson. Grand duo caractéristique pour piano et orgue, op. 69.....	12 »	Hoffmann et Muller. Dues concertants n° 2 pour flûte et violon.....	5 »
Cramer (H.). Fantaisie sur l'air de grâces (n° 5 de la 2 ^e collection : <i>Fleurs des Opéras</i>).....	7 50	— Mélodies (n° 6 de la 1 ^{re} suite : les <i>Délassements de l'Etude</i>), harmonium seul.....	7 50	Labadens. Variations sur la Ballade, op. 4, pour piano et violon.....	7 50
— Fantaisie (n° 10 de la même collect.).....	7 50	— Mélodies n° 44 de la 4 ^e suite : les <i>Délassements de l'Etude</i> , harmonium seul.....	7 50	Labarre. Grand duo, op. 58, pour piano et harpe.....	12 »
— Mélodies (n° 6 de la 1 ^{re} suite : les <i>Délassements de l'Etude</i>).....	7 50	Méreaux. Grand caprice pour harmonio-corde, piano et violon, op. 65....	20 »	— Fantaisie et variations brillantes, op. 61, pour harpe avec accompagnement de piano (<i>ad libitum</i>)..	6 »
Czerny. Grande fantaisie, op. 247.....	6 »	MUSIQUE DE DANSE A 2 MAINS		— Mélange, op. 62, pour piano et harpe.	9 »
— 3 thèmes choisis: Ballade, Sicilienne, Marche du tournoi, op. 275, 3 suites.....chaque.	6 »	Quadrilles, Valses		Lafont et Kalkbrenner. Duo et variations, op. 111, pour piano et violon	9 »
— Souvenirs, fantaisie brillante à 4 m. op. 247.....	10 »	par		Lee. Grande fantaisie, op. 6, pour violoncelle avec accomp. de piano.....	7 50
Daussoigne-Méhul. <i>Vo, dit-elle</i> , romance d'Alce, op. 41.....	7 50	TOLBEQUE et STRAUSS (J. de Vienne).		Lee et Wolff. Grand duo pour piano et violoncelle.....	10 »
Dulcken. Air de grâce, transcription pour la main gauche, op. 82.....	5 »	MUSIQUE INSTRUMENTALE		Myèvre (G.). Grande fantaisie pour violon avec accompagnement de piano.....	10 »
Fumagalli. Grande fantaisie pour la main gauche.....	9 »	Alard. Grande fantaisie de concert pour violon avec accompagnement de piano, op. 44.....	9 »	Neuparth. Fantaisie pour basson avec accompagnement de piano.....	9 »
Godefroid (F.). Illustration (n° 1 de la collection : <i>L'Opéra au piano</i>). op. 101	9 »	Altès. Transcription pour flûte avec accom-	5 »	Parcels. <i>Morceaux choisis</i> op. 4 de la 1^{re} suite de la collection : <i>les Plaisirs du jeune violoniste</i> p^r violon seul.	5 »

Figura 79: Revue et Gazette Musicale de Paris (1875, p.240)

As fontes consultadas desta obra para a presente investigação foram a edição de fagote e piano da casa *G. Brandus, Dufour e Cie* e o manuscrito da parte de fagote também presente na BNP. Os dois exemplares impressos têm o mesmo número de edição, *B.et Cie 9832*, não apresentando qualquer diferença maior de conteúdo. O exemplar da edição parisiense tem a indicação de ter pertencido ao espólio de Ernesto Vieira. Contém também uma dedicatória do autor a Francisco Norberto dos Santos Pinto. No Quadro 44 é feita uma breve análise da estrutura da obra.

Quadro 44: Estrutura da *Fantaisie sur le Robert le Diable* de A. Neuparth, edição Brandus de 1857, com indicação da parte principal e mudanças de tonalidade, compasso, andamento e indicação de carácter de cada secção

Secção da obra	Compassos	Parte principal	Tonalidade	Compasso	Andamento/Carácter
Introdução	1 a 38	Piano	Sol M	$\frac{2}{4}$	<i>Moderato/</i> [Marcial]
Cadência -Recitativo	39	Fagote	Ré M		
Secção [<i>Cantabile</i>]	40 a 45	Piano	Sol m	$\frac{3}{4}$	<i>Andante</i> /"con express:"
	46 a 57	Fagote	Sol m		
	58 a 74	Fagote	Sol M		
	75 a 95	Fagote			
Transição harmónica	75 a 77	Piano			
	78 a 95	Fagote	MibM/SibM		
	96 a 111	Fagote	SolM		
Cadência	112	Fagote	7ª dominante de sol M		
Figuração de clausura	113 a 117	Piano	Sol M		
Tema A	118 133	Fagote	Sol M	$\frac{4}{4}$	<i>Moderato</i> /
<i>Tutti</i> de ligação 1 entre Tema A e 1ª variação	135 a 141	Piano	Sol M		
1ª variação do Tema A	142 a 157	Fagote	Sol M		
<i>Tutti</i> de ligação 1 entre 1ª e 2ª variação	158 a 165	Piano	Sol M		
2ª variação do tema A	166 a 181	Piano	Sol M		
<i>Tutti</i> de ligação 1	182 a 189	Piano	Sol M		[Carácter Marcial]
<i>Tutti</i> de ligação 2	189 a 212	Piano	Sol M		
Tema B	213 a 220	fagote	SolM	$\frac{6}{8}$	<i>Allegro moderato/</i> [<i>Tarantela</i>]
<i>Tutti</i> de ligação 2	221 a 228	Piano	Sol M		
1ª variação do Tema B	229 a 236	fagote	Sol M		
Secção virtuosística	237 a 251	Fagote	Sol M		
<i>Tutti</i> de ligação 2	252 a 255	Piano	Sib M		
2ª variação Tema B	256 a 263	Fagote	Sib M		
Secção virtuosística	264 a 270	Fagote	(Ré m)		
Cadência	271	Fagote	(Ré m)		
2ª secção lírica/ <i>Cantabile</i>	272 a 286	Fagote	Sol M	C	<i>Moderato/Andante/con</i> <i>express</i>
Coda	287 a 310	Fagote	Sol M	$\frac{2}{4}$	<i>Allegro Vivo /con fuoco</i>

Esta *Fantaisie* de Neuparth, com um total de 310 compassos, tem uma dimensão bastante ambiciosa para uma obra solo de fagote e piano³⁴³. Podemos verificar que, entre as obras escolhidas do repertório romântico para fagote solo para comparação, no capítulo IV.2.2.1, as que se destinam a fagote e piano, poucas ultrapassam os 300 compassos. Comparativamente com a *Fantasia para fagote e sopros* de Santos Pinto, verificamos que também é ligeiramente maior. Apesar de estar designado na primeira e única edição da obra, relativamente à identificação do tema e das variações, apenas um tema com duas variações, a estrutura da mesma compreende um conjunto de variações sobre dois temas distintos. O primeiro conjunto está claramente identificado na partitura através da denominação de *Tema, 1ª Variação e 2ª Variação*. O segundo conjunto não está identificado, mas é de facto realizado sobre o material temático da *tarantella* pertencente à *Cena da Taberna*, do 1º ato da ópera de Meyerbeer.

À semelhança de muitas das obras do género fantasia e paráfrases de ópera, o início desta compreende uma introdução do piano, que prepara a entrada do instrumento solo, geralmente com uma cadência. Esta secção de introdução do piano, na tonalidade de Sol M, tem 38 compassos, sendo a primeira intervenção do fagote uma cadência na forma de um arpejo ascendente de Ré M, de Ré1 a Ré4. Após esta nota aguda, o solo apresenta uma transposição para Ré M do *incipit* da introdução do piano, modulando depois para Ré m. A partir do compasso 40 o instrumento solo inicia uma longa secção de carácter *cantabile* que termina com a segunda cadência do fagote. É no compasso 118 que se inicia a apresentação do *Tema A* que vai servir de base a duas secções de variações. O mesmo material musical utilizado no *tutti* após a apresentação do tema, vai ser repetido com a função de ponte entre as várias secções das variações. No compasso 213 é apresentado o *Tema B* da *tarantella*, da *Cena da taberna* do 1º ato da ópera de Meyerbeer. Após a apresentação deste tema de oito compassos, é utilizada uma secção, também de oito compassos, de execução virtuosística do fagote. Após estas variações *brilhantes* sobre o tema é iniciado uma última secção *cantabile*, a mais pequena da obra, que produz um contraste eficaz para o *Allegro vivo* final, cuja indicação *con fuoco* claramente designa um andamento muito rápido com a finalidade de enfatizar o efeito das passagens de virtuosismo técnico.

343 No registo áudio no *Compact Disc: Salão Neuparth - Salon Neuparth*, CEN2008.00, executada pelo fagotista Bertrand Raoulx e pela pianista Ana Teles, esta obra tem a duração total de 11 minutos.

Parâmetros de virtuosismo instrumental da *Fantaisie sur Robert le Diable* de Augusto Neuparth

Registo agudo

Quadro 45: Número de unidades de semicolcheia das zonas A, B, C e D do quarto registo com a distribuição da parte solo em compassos total e percentual e indicação das tonalidades principais utilizadas da *Fantaisie sur Robert le Diable* de A. Neuparth

	Zona A (Lá3, Sib3 e Si3)	Zona B (Dó4, Ré4)	Zona C (Mib3)	Zona D (Mi4, Fá4)	Número de compassos total	Compassos da parte solo	Percentual da parte solo	Tonalidades principais
<i>Fantaisie sur Robert le Diable</i>	192s	163s	18s	8s	310?	227	73,23%	Sol M, Sol m

A utilização do registo agudo extremo nesta obra é bastante importante. Conforme demonstrado no quadro de utilização estabelecida dos vários âmbitos de registo agudo temos 163 unidades no registo B e 18 unidades no registo C e 8 unidades no registo D.

A cadência do fagote no compasso 39, Figura 80, coloca um primeiro desafio ao instrumentista com o arpejo de Ré Maior que finaliza no Ré4. Para além da nota extrema do registo agudo que finaliza o arpejo, que já por si representa uma dificuldade dado pertencer à zona registo “*peu usitée*”, acresce em dificuldade a sua utilização logo na primeira intervenção do fagote. Seria naturalmente mais confortável para o instrumentista que a intervenção inicial do solo lhe permitisse um período de “aquecimento” de modo a estar em pleno domínio instrumental. Com este *arpejo di bravura* Neuparth faz uma declaração inicial da utilização nesta obra de uma grande extensão de registo do instrumento. Também encontramos o Ré4 utilizado num arpejo de Sol M do compasso 110, no final da extensa secção *cantabile* - Figura 81.



Figura 80: Parte de Fagote, compasso 39 do *Moderato* da *Fantaisie sur Robert le Diable* de A. Neuparth



Figura 81: Parte de Fagote, compasso 105 a 110 da *Fantaisie sur Robert le Diable* de A. Neuparth

A segunda parte do *Tema* também está escrita num registo bastante agudo com a utilização de vários Si3 e Dó4. No final do *Tema* temos novamente a utilização do Ré4 que é seguido de um intervalo rápido descendente de 3 oitavas. A utilização do Ré4 continua na 1ª variação sempre executado a partir de grandes intervalos, neste caso de duas oitavas. Esta variação caracteriza-se pelo contraste da escrita de grandes intervalos seguidos de arpejos ascendentes, em sextinas e em *forte*, numa clara exigência de domínio técnico, com uma escrita mais melódica e *dolce*, utilizando tercinas em *legato* e *portato*. A segunda variação é na sua maioria baseada em grandes saltos de registos em colcheias e figuração de semicolcheias em arpejos e escalas. No compasso 167 está escrito um intervalo de três oitavas, Ré1 a Ré4. O intervalo mais arrojado, de utilização pouco comum à época, está no compasso 174 na forma de um intervalo ascendente de três oitavas, de Mi1 a Mi4. A grande dificuldade da execução desta passagem prende-se com a eficaz emissão da nota Mi4, no extremo do registo agudo do instrumento, no culminar de um intervalo de três oitavas, portanto, sem qualquer preparação de encadeamento de notas próximas que facilitasse a preparação e colocação de embocadura para um agudo tão extremo. A obtenção de agudos extremos no instrumento a partir de graus conjuntos, e/ou notas próximas, consequentemente com pressão/características técnicas mais próximas da nota aguda, torna-se mais fácil. Como exemplo deste caso, temos os compassos 241 a 246 do terceiro andamento do *Quinteto* de E. Du Puy que inicia uma escala cromática em valores longos de Lá3 a Ré#4 – Figura 82.



Figura 82: *Allegro*, compassos 240 a 251 do *Quinteto* de E. DuPuy

Podemos ver na Figura 81 um exemplo similar de utilização do extremo do registro agudo, que terá sido executado pelo virtuoso Preumayr, na cadência inicial do *Concertino* de Crusell. É também utilizada a nota aguda de Mib4, no entanto, verificamos que existe uma passagem de preparação para a mesma, de modo a ser realizado apenas um salto ascendente menor, 5ªdiminuta. Na mesma cadência é escrito um intervalo de uma oitava, Ré3 a Ré4, mas este intervalo é intercalado por uma pausa, dando algum tempo de preparação ao instrumentista para emissão da nota mais aguda. Numa cadência a gestão, destes tempos de preparação é necessariamente diferente do que nas situações em que estes “efeitos” extremos são no contexto de uma passagem com obrigatoriedade de cumprir a regularidade de pulsação dos *tempi* estabelecidos.



Figura 83: Cadência inicial do Fagote no compasso 51 do *Concertino* de B. Crusell.

De dificuldade aproximada à obra de Neuparth, são os exemplos do *Concertstück* de F. Berwald, também dedicado a Preumayr. No compasso 8 da 1ª *variação* verificamos um intervalo de Fá3 a Ré4, com indicação de *legato* - Figura 84. Neste caso, a articulação de *legato* ajuda a emissão da nota aguda, dado não existir quebra de pressão de ar na emissão sonora para o instrumento. No compasso 52 do primeiro andamento temos a execução de um Mib4, antecedido de uma pausa de uma semínima, que dá oportunidade de preparação (Figura 85).



Figura 84: Compassos 4 a 11 da 1ª variação do *Concertstück* Op.2 de F. Berwald



Figura 85: Compassos 45 a 56 do *Concertstück* Op.2 de F. Berwald

Não só a quantidade de unidades de semicolcheia que se quantificam nos registos extremo são importantes fatores de dificuldade, mas também o modo contínuo como esta utilização se verifica. Um autêntico desafio à segurança de execução do registo agudo é o exemplo dos compassos 220 a 227 onde o Ré 4 é prolongado pela duração desses sete compassos, o que se pode chamar um autêntico *tour de force* (Figura 86). Em seguida, sem qualquer interrupção significativa, uma secção de escalas e arpejos, que incluem mais um intervalo de Ré a Ré4, que culmina num trilo de dois compassos Ré4/Mib4 com resolução para o Mib4.



Figura 86: Parte de Fagote, compassos 217 a 230 da *Fantasia sur Robert le Diable* de A. Neuparth



Figura 87: Parte Fagote da *Fantaisie sur Robert le Diable* de A. Neuparth, compassos 243 a 257

Duração da parte solística

A dimensão desta obra é bastante significativa quando comparada com o repertório canónico do género. No Quadro 49 verificamos que, para obras com a formação de fagote e piano, esta obra é mesmo a mais extensa. A mesma conclusão é válida para a duração total da parte do fagote solista, apresentada em valor percentual.

A secção *cantabile* entre os compassos 40 e 117, contém uma intervenção do fagote solo bastante longa de 77 compassos cujo fagote toca em 63 deles. Toda esta secção está escrita na clave de Dó na 4ª linha³⁴⁴, o que significa a predominância da utilização do registo agudo do fagote, sendo a nota mais aguda o Si³. Para além da utilização destes registos que exigem um esforço físico maior, a longa duração desta secção representa um esforço acrescido.

A 1ª variação utiliza uma escrita cuja figuração predominante é em escalas e arpejos de tercinas e sextinas, para além de saltos com grandes intervalos que vão, mais uma vez, até ao Ré 4. Como mais adiante se mostrará, esta figuração é recorrente na escrita de Neuparth sendo, aliás, também utilizada na 1ª variação da *Fantaisie pour basson* “À Madame Adèle”.

Esta escrita também é predominante na 2ª variação, com saltos de grandes intervalos, onde se inclui o salto de três oitavas, Mi¹ até ao Mi⁴.

A execução da *tarantella* logo seguida das variações, perfazendo 40+16 compassos, com apenas quatro compassos de *tutti* que permitem o repouso para o fagotista, obrigam a um esforço físico considerável. Como fatores de agravamento da exigência física, temos o Ré⁴ prolongado do compasso 221 até ao 227 e o trilo Ré⁴/Mi⁴ dos compassos 250 e 251. Também a escrita de bastante brilhantismo e destreza técnica

³⁴⁴ Para facilidade de leitura, o registo agudo do fagote a partir da nota Fá³ deve ser escrito na clave de Dó na 4ª linha.

desta secção exige do instrumentista o esforço suplementar para que a duração desta passagem não comprometa a eficácia da execução.

No *Tema B, tarantella*, inicia-se uma secção bastante extensa da intervenção do fagote solo, onde se encontra o Ré4 agudo durante sete compassos. Após fazer uma 1ª variação em escalas e arpejos em sextinas de semicolcheia, utiliza um estilo de variação no qual o fagote toca o tema ornamentado por figuração rápida, semelhante às *Variações sobre o Carnaval de Veneza* de W. Neukirchner³⁴⁵.



Figura 88: Parte impressa de fagote da *Fantasie sur Robert le Diable* de A. Neuparth mostrando compassos 254 a 276

345 Esta composição de Neukirchner poderá ter sido a que foi interpretada por Neuparth 14/11/1848 na Assembleia Filarmónica, *O Espectador* 19/11/1848.



Figura 89: *Variações sobre o Carnaval de Veneza* de W. Neukichner (1805-1889), compassos 96 a 104

Uma segunda secção *cantabile* de 15 compassos antecede a *Coda* final em tempo *Allegro vivo* na tonalidade de Sol Maior, intercalando escalas e arpejos em semicolcheias e grandes intervalos em colcheias, com a utilização, por duas vezes, dos intervalos Ré²→Ré⁴→Ré¹. É como que uma recapitulação condensada do tipo de desafios técnicos utilizados durante a obra.

Temos assim o fagote solo com uma exigente intervenção de 39 + 55 compassos, apenas intercalado com 4 compassos de piano solo que dão oportunidade ao instrumentista para recuperar alguma resistência física.

Quadro 46 Instrumentação das várias secções da *Fantaisie sur Robert le Diable* de A. Neuparth com indicação do número de compassos

Secção	<i>Sicillienne</i>	1ª Variação	ponte de tutti	2ª variação	<i>Moderatto Cantabile</i>	<i>Coda</i>
Compassos	213 a 228 8 + 8	229 a 251 8 + 8	252 a 255 4	256 a 271 8 + 8	272 a 286 15	292 a 310 24
Instrumentação	fagote + piano	fagote + piano	piano	fagote + piano	fagote + piano	fagote + piano

A confirmar a excecionalidade da exigência à resistência do instrumentista colocada pela extensão desta intervenção solo, acresce o facto da existência das únicas indicações de respiração colocadas por Neuparth na parte de fagote. Esta indicação aparece na forma de uma virgula. Segundo os métodos de Ozi (Ozi, 1803, p. 27) e mesmo

de Jancourt de 1847 (Jancourt, 1847, p.46), este sinal indica uma *demi-respiration*. Esta *demi-respiration* configura uma respiração executada de uma forma rápida e entre notas de valores rápidos, por oposição a uma *respiration entière* que é executada de uma forma mais lenta geralmente precedendo notas de valores longos indicada por duas virgulas colocadas entre as notas. Não sendo, a sua colocação, em sítios completamente ilógicos para o instrumentista fazer uma respiração, parece mais uma indicação deliberada para uma respiração obrigatória. A *demi-respiration* permite nesta secção tão longa uma pequena oportunidade de descanso para o instrumentista. Neste tipo de desafios, qualquer ínfima oportunidade de o instrumentista recuperar o cansaço físico é fundamental para uma eficaz finalização da obra.

Temos ainda o facto relevante de na partitura de fagote solo autógrafa, existirem cinco marcações de *demi-respiration*, enquanto na parte impressa de fagote solo apenas existem duas marcações. Estas indicações de respirações escritas pelo compositor são um importante dado para a interpretação da obra. Na parte manuscrita as indicações estão na segunda metade do compasso 236, na primeira metade do compasso 244, a meio do compasso 247– Figura 88; na primeira metade do compasso 264 e na primeira metade do compasso 266– Figura 89. Na parte de fagote impressa apenas estão as indicações no compasso 236 e no compasso 264 (Figuras 90 e 91). De referir que na parte impressa de fagote e piano não se encontram quaisquer indicações de respiração.

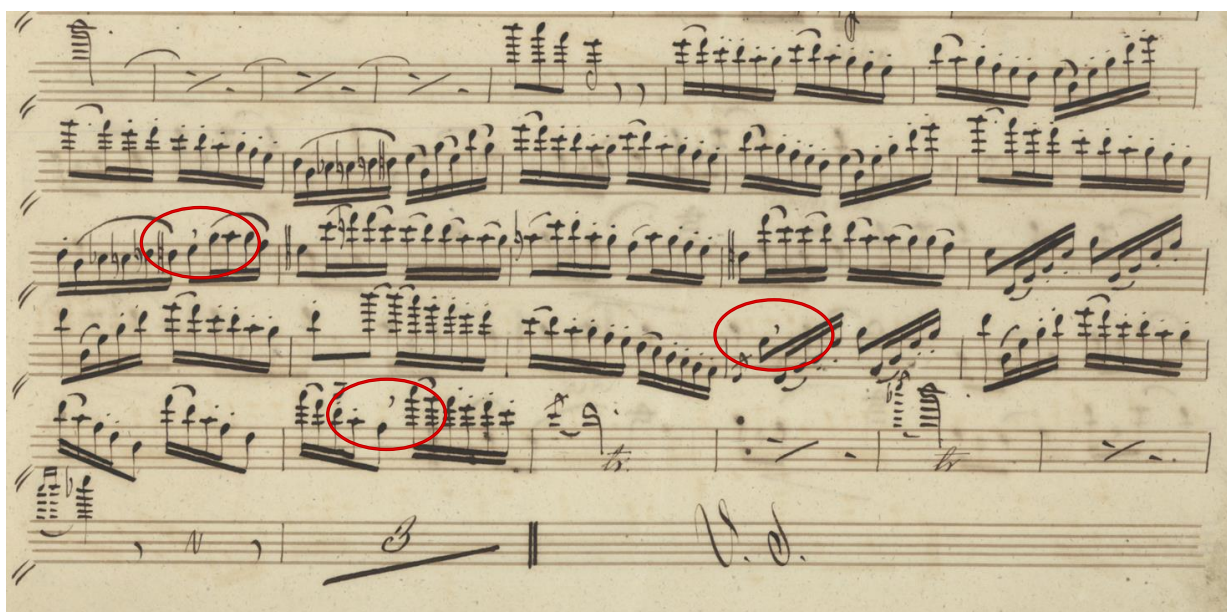


Figura 90: Indicações de respiração na 1ª Variação da *tarantella* da *Fantaisie sur Robert le Diable* de A. Neuparth, compassos 224 a 252, manuscrito autógrafa

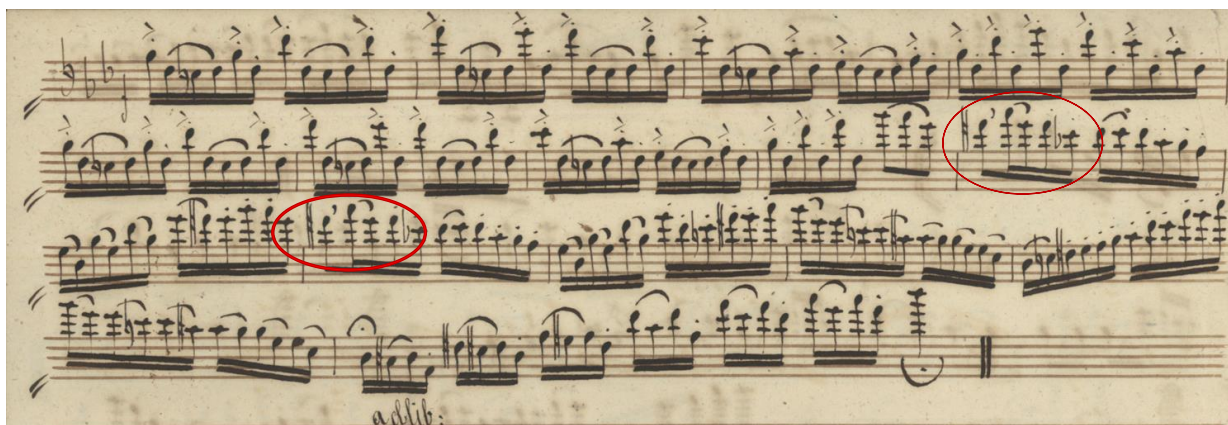


Figura 91: Indicações de respiração na 2ª Variação da *Tarantella* da *Fantaisie sur Robert le Diable* de A. Neuparth, compassos 256 a 271 manuscrito autógrafo



Figura 92: Indicações de respiração na 1ª Variação da *tarantella* da *Fantaisie sur Robert le Diable* de A. Neuparth, compassos 236 a 239, parte de fagote impressa



Figura 93: Indicações de respiração na 2ª Variação da *tarantella*, da *Fantaisie sur Robert le Diable* de A. Neuparth, compassos 262 a 265, parte de fagote impressa

Tonalidades

Das tonalidades utilizadas nesta obra verificamos que a de Sol Maior é a predominante, mostrando Neuparth uma preferência por esta tonalidade de sustenidos. Existe também a utilização de tonalidades com bemóis, como Sol menor e Sib Maior, na secção *cantabile* e na secção de virtuosismo instrumental dos compassos 256 a 271.

Nas secções de *Tema e variações* é utilizada a tonalidade de Ré M, pouco escolhida pelos compositores deste repertório para fagote. É mais frequentemente a escolha por tonalidades com bemóis, beneficiando o brilhantismo e sonoridade do instrumento, tal como era recomendado na tratadística da época.

Apesar dos métodos de fagote contemporâneos das obras de Neuparth considerarem a tonalidade de Sol Maior como de boa utilização para o instrumento, o que

encontramos no repertório coevo do género é revelador de uma outra tendência. Nas doze obras escolhidas do repertório romântico para fagote solista verificamos que apenas três têm como predominantes as tonalidades com sustenidos, e apenas a de Ré Maior. As restantes utilizam tonalidades que na sua maioria utilizam bemóis. A tonalidade de Sol Maior acrescenta, no entanto, a possibilidade da utilização do desafio da utilização do Ré4 no fagote.

Como já referido, as fontes consultadas desta obra foram o exemplar da edição da *Brandus Dufour et Cie* e uma parte manuscrita autógrafa do fagote solo. O exemplar da edição impressa está completo, incluindo a parte de piano e a de fagote solo. O manuscrito autógrafo apenas tem a parte de fagote solo e inclui marcações metronómicas a lápis que não aparentam ser originais, como tal não vão ser consideradas para este estudo. Com a existência destes exemplares foi possível fazer uma comparação e verificar a existência de algumas divergências que interessam para uma correta interpretação da obra. A análise destas divergências encontra-se em apêndice.

IV.2.3.2.2 - *Fantaisie pour basson “À Madame Adèle”* de A. Neuparth

Esta *Fantaisie* para fagote da autoria de Augusto Neuparth tem a dedicatória “*À Madame Adèle*”, não tendo sido possível até agora identificar a senhora em causa. É também desconhecida a data de composição, mas comparando com a *Fantaisie sur Robert le Diable* de 1856, podemos verificar que a dimensão é menor e a estrutura é menos elaborada. Pode colocar-se a hipótese de a data de composição desta *Fantaisie pour basson “À Madame Adèle”* ser anterior a 1856. Também Ernesto Vieira diz na sua biografia sobre Neuparth que:

Entre outras, existe inédita uma phantasia original com acompanhamento de orchestra, que elle executou mais de uma vez na Academia Melpomenense, a qual pelas dificuldades de mecanismo que encerra constitue um testemunho permanente do prodigioso executante que era o seu auctor (Vieira 1900 II, p. 124)

No entanto, nos programas dos Concertos Populares realizados em 1961, consta na lista de repertório executado a 25 de setembro uma *Fantasia* para fagote e piano da autoria de A. Neuparth que poderá ser esta tendo sido tocada pelo autor e o pianista Emílio Lami.

Esta *Fantaisie* surge em duas fontes distintas: o manuscrito da versão para fagote e piano que se encontra na Biblioteca da Ajuda (Figura 94); e o manuscrito da parte de

violino *concertatore* da versão para fagote e orquestra que está na Biblioteca Nacional Portugal (Figura 95).



Figura 94: Página de rosto do manuscrito da *Fantaisie "À Madame Adèle"* versão fagote e piano de A. Neuparth

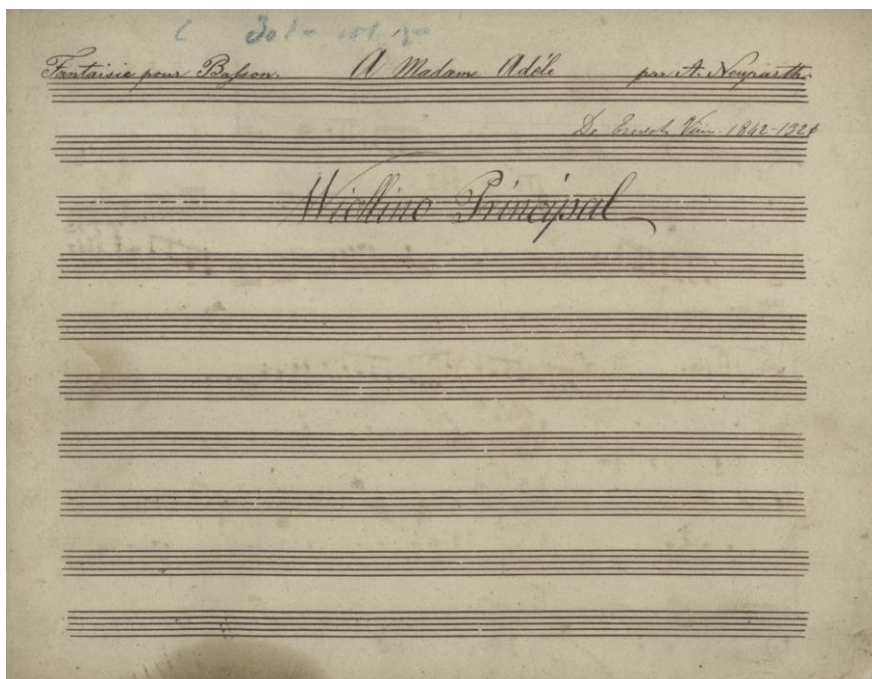


Figura 95: Página de rosto do manuscrito da *Fantasia “À Madame Adèle”* partitura de violino da versão fagote e orquestra de A. Neuparth

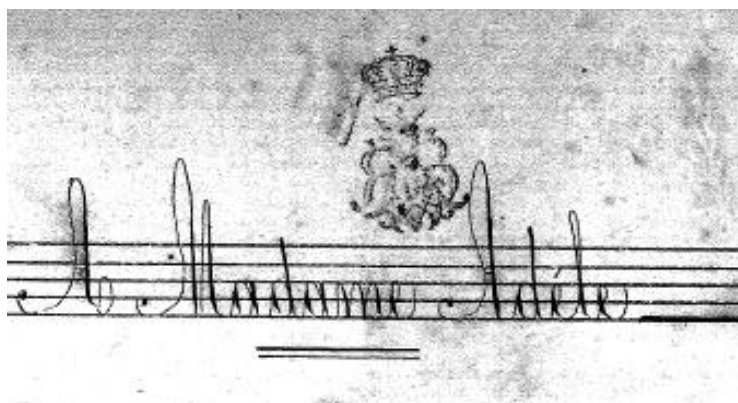


Figura 96: Página de rosto do manuscrito da *Fantaisie pour basson “À Madame Adèle”* versão fagote e piano de A. Neuparth

Este último manuscrito é apresentado em dois pentagramas. Para além da música destinada ao 1º violino *concertatore* no pentagrama inferior, tem no superior a parte de fagote solo completa e anotações de outros instrumentos. É claramente uma partitura destinada ao violinista com a função de ensaiar e dirigir a obra (Figura 97).

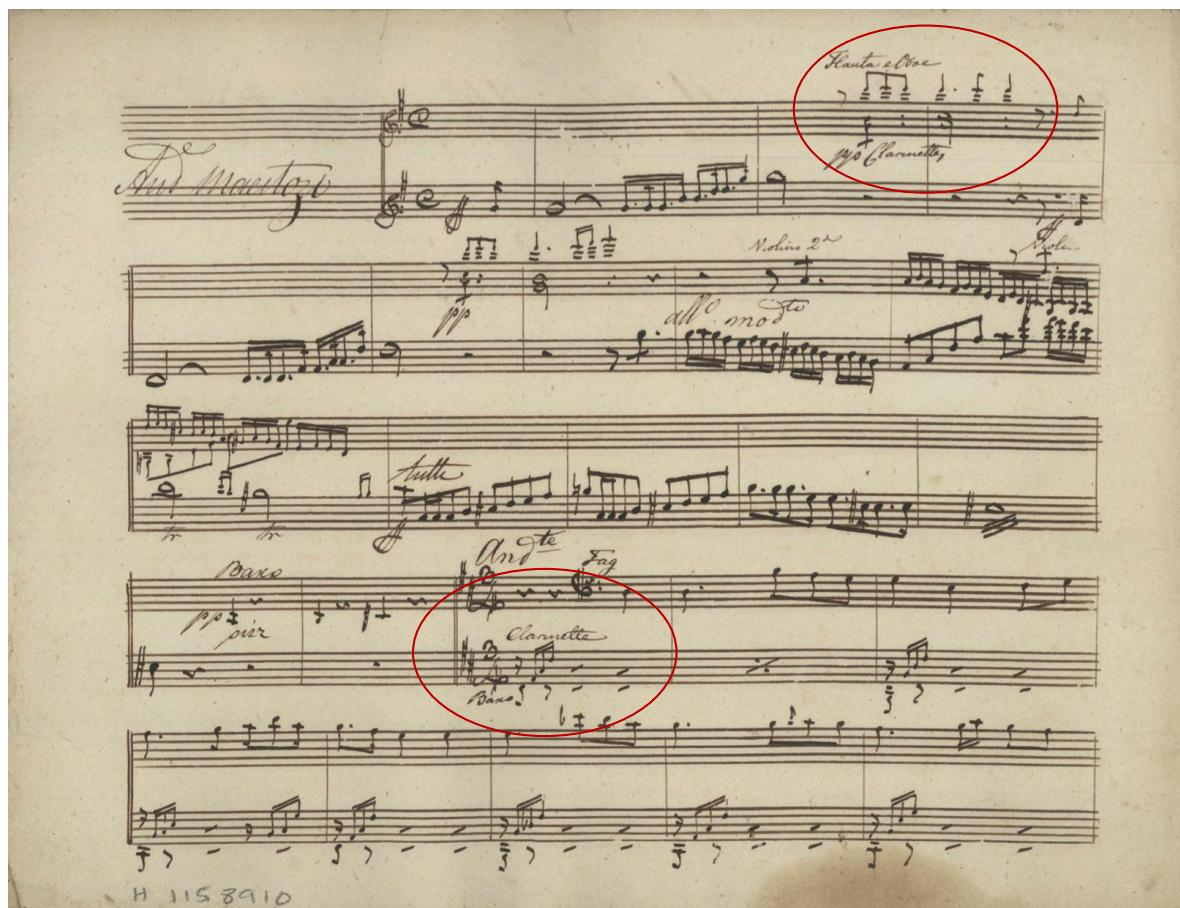


Figura 97: Manuscrito da *Fantaisie pour basson* “*À Madame Adèle*”, versão fagote e orquestra, partitura de violino principal, compassos 1 a 23

No que concerne à parte solo a obra é exatamente igual nas duas fontes. O que é distinto é o facto de o acompanhamento ser num caso por orquestra e noutro pelo piano.

Utilizando material musical de sua autoria, Neuparth mantém um estilo composicional que remete para o estilo associado ao *belcanto*. A estrutura utilizada, de forma composicional livre, é a mais comum sendo bastante simples: uma secção inicial de carácter lírico, à qual se segue uma secção de *tema e variações* com a *coda* final. É curioso verificar que nesta obra todas as intervenções do fagote *solo* são com acompanhamento, não existindo nenhum momento de execução livre, cadência (Quadro 47).

Quadro 47: Estrutura, com indicação parte principal, tonalidade, mudança de andamento e carácter das várias secções da *Fantaisie “À Madame Adèle”* de A. Neuparth

Secção da obra	Compassos	Parte principal	Tonalidade	Compasso	Andamento/Carácter
Introdução	1 a 12	Piano	Sol M	C	<i>Andante Maestoso</i>
Solo <i>Cantabile</i>	13 a 49	Fagote	Ré M		<i>Andante</i>
<i>Tema</i>	50 a 66	Fagote	Sol M		<i>Moderato</i>
Tutti 1 de ligação	67 a 74	Piano	Sol M		<i>Moderato</i>
“Variação 1 ^a ”	75 a 90	Fagote	Sol M		<i>Moderato</i>
Tutti 1 de ligação	91 a 98	Piano	Sol M		<i>Moderato</i>
“Variação 2 ^a ”	99 a 114	Fagote	Sol M		<i>Moderato</i>
Tutti 1 de ligação	115 a 121	Piano	Sol M		<i>Moderato</i>
<i>Codetta</i>	122 a 131	Fagote	Sol M		<i>Moderato/</i> virtuosismo técnico
Variação da parte A do Tema	132 a 138	Fagote	Sol M		<i>Moderato</i>
<i>Coda</i>	139 a 162	Fagote	Sol M		<i>Moderato</i>

A estrutura e o estilo composicional adotado por Neuparth nesta obra é mais simples, mas bastante similar à *Fantaisie* de 1857 e às obras de Santos Pinto. Na 1^a variação é em tercinas. Verificamos aliás esta semelhança também na utilização das tercinas das 1^{as} variações. A 2^a variação dá ênfase a grandes saltos de registos o que se prefigura como um estilo de variação característico de Neuparth.

Parâmetros de virtuosismo instrumental da *Fantaisie pour basson “À Madame Adèle”* de A. Neuparth

Registo agudo

A utilização do registo agudo extremo nesta obra é bastante importante. Conforme demonstrado no quadro (Quadro 48) sobre a utilização dos vários âmbitos de registo agudo, segundo os parâmetros previamente estabelecidos, temos 164 unidades no registo B e 6 unidades no registo D.

Quadro 48: Utilização das várias regiões do registo agudo e tonalidades na Fantasia “À Madame Adèle” de A. Neuparth

	Zona A (Lá3, Sib3, Si3)	Zona B (Dó4, Réb4, Ré4))	Zona C (Mib4)	Zona D (M4i, Fá4)	Número de compassos total	Compassos da parte solo	Percentual de compassos da parte solo	Tonalidades
<i>Fantaisie pour basson “À Madame Adèle”</i>	160s	164s		6s	189	175	92,6%	SolM, RéM

Não só o total de unidades que se verificam nos registos extremos é um importante fator de dificuldade, mas também o modo contínuo como esta utilização se verifica. Na secção *Cantabile* o registo utilizado está entre o Lá2 e o Ré4. Nesta secção de 37 compassos o fagote toca ininterruptamente e termina com a execução de um Ré4 com a duração de dois compassos e meio. Apesar de ser esta uma das secções iniciais da obra, a utilização exclusiva da terceira oitava do fagote coloca um fator de cansaço acrescido para o instrumentista agravada ainda pela emissão eficaz da nota Ré4 (Figura 98).



Figura 98: *Fantaisie pour basson “À Madame Adèle*, versão Fagote e Piano compassos 46 a 50

No compasso inicial da parte B do tema, compasso 59, verifica-se um salto ascendente de duas oitavas: Dó2 a Dó4. Este amplo salto de registo é colocado em execução rápida, sem preparação de notas próximas da nota aguda, sendo de difícil execução (Figura 97). Também o salto de um intervalo de três oitavas, Dó1 a Dó4, no compasso 107 é mais uma situação de difícil execução (Figura 98).



Figura 99: *Fantasia "À Madame Adèle"* versão fagote e piano compassos 55 a 60



Figura 100: *Fantaisie pour basson "À Madame Adèle"*, versão fagote e piano compassos 107 a 110

A secção de *tutti*, com material musical repetido, entre os compassos 115 e 121, antecede uma secção de virtuosismo técnico. Esta secção de escalas e arpejos funciona como uma falsa *coda* que vai culminar num arpejo de Ré7D, com o âmbito de Ré1 até Ré4 (Figura 99). A tensão musical preparada pela falsa *coda* (*codetta*), interrompida pela cadência, prepara um momento muito particular que é a variação da primeira parte do *Tema* na oitava mais aguda do instrumento. Este momento prefigura uma pequena variação, ou variação incompleta, pois utiliza apenas a parte A do *Tema* transposta para a oitava superior (Figura 100). Embora de realização composicional simples, a sua realização instrumental é bastante transcendente.



Figura 101: *Fantasie pour basson "À Madame Adèle"*, versão fagote e piano compassos 127 a 129

Figura 102: *Fantasie pour basson "À Madame Adèle"*, versão fagote e piano compassos 130 a 139

Como atrás exposto, a rara utilização da nota Mi4 do registo agudo do fagote, é por si só, suficiente para justificar a transcendência da execução instrumental desta passagem. Acresce em dificuldade o facto de o Mi4 ser tocado com um salto de oitava sem a utilização de notas próximas da nota aguda que poderiam ajudar na preparação da emissão do agudo extremo.

Existe neste ponto particular uma diferença de bastante relevo entre a versão com piano e a versão com orquestra. Na versão com piano, a parte de acompanhamento desta passagem é uma cópia do acompanhamento simples realizado na apresentação do *Tema* dos compassos 50 a 58 (Figura 102). Na versão com orquestra, este momento de particular transcendência em termos de execução instrumental, resulta mais enfatizado pelo efeito de tensão criado pelo trémulo do *tutti* orquestral (Figura 103).



Figura 103: *Fantaisie pour basson* “À Madame Adèle”, versão fagote e orquestra compassos 130 a 139.

Formação instrumental

A versão com piano desta obra não parece apresentar qualquer particularidade que possa dificultar o equilíbrio sonoro entre o instrumento solo e o acompanhamento. A escrita da parte de piano foi realizada de modo pouco elaborado e transparente para privilegiar a audição da parte solo. Na versão com orquestra através das indicações da partitura de violino principal, podemos verificar que a orquestração inclui para além do naipe das cordas, uma flauta, um oboé e clarinetes (muito provavelmente um par de clarinetes)³⁴⁶. Atendendo também ao modo cuidado como o acompanhamento foi estruturado, num grupo orquestral com o número de cordas habitual para a época, não parece que esta formação tenha sido um fator de dificuldade para o instrumentista solista.

346 M.M 301-5. Esta versão de fagote solo com acompanhamento de orquestra, foi reconstruída pelo maestro João Paulo Santos, mas apenas para uma orquestra de cordas. Dado as indicações da música destinada aos sopros serem muito poucas, resumindo-se apenas às partes em que estes têm alguma intervenção solo, a reconstituição moderna desta obra foi apenas realizada para uma orquestra de cordas, sem ter, no entanto, o intuito de declarar sem interesse uma futura versão com todos os instrumentos originalmente destinados. A estreia moderna desta obra foi feita pelo autor numa série de três concertos em julho de 2014, com a Orquestra ESART, sob a direção do Maestro João Paulo Santos.

Carácter

Nas variações de carácter mais brilhante é escolhida predominantemente a articulação em *staccato*, (como já referido anteriormente) que se constitui como um fator de cansaço acrescido para o instrumentista. Estas variações de natureza técnica não se limitam a utilizar uma parte do registo do instrumento, mas sim toda a extensão do mesmo, obrigando o instrumentista a ter de lidar com a maior pressão de emissão do registo agudo e do consequente cansaço acrescido pela realização do *staccato* no referido registo. O carácter de brilhantismo técnico que é requerido neste tipo de variações não pode ser adulterado pela falta da eficácia na realização das indicações de articulação. Era necessário que o instrumentista possuísse uma boa resistência física e um bom domínio instrumental para estar à altura de uma boa execução.

Podemos verificar que nesta obra, Neuparth segue o modelo também utilizado por Santos Pinto para a realização da primeira de cada conjunto de variações do tema. A figuração rítmica utilizada para a variação é a tercina, um padrão muito comum no repertório coevo do género. É particular, aliás, a coincidência com a estrutura das obras de Santos Pinto. O *staccato* nas obras de Neuparth, nas grandes sequências de escalas, é algo invulgar. O *Potpourri sobre a ópera Zampa* de C. Jacobi parece ter sido uma influência para os grandes intervalos de registos. Também a obra de Neukirchner parece ter sido inspiração para as variações em sextinas de semicolcheias onde se utiliza alternância entre *staccato* e *legato*.

Tonalidades

As tonalidades mais utilizadas nesta obra por Neuparth são: Sol Maior e Ré Maior. Estas são tonalidades pouco escolhida pelos compositores deste reportório virtuosístico. A esmagadora maioria das obras deste tipo é mais frequentemente escrita em tonalidades com bemóis de modo a beneficiar o brilhantismo e sonoridade do instrumento. Como verificado anteriormente na tratadística coeva, as tonalidades com sustenidos eram menos recomendadas dado a sua execução ser mais difícil e a combinação de digitações mais complicadas tornando a sonoridade no fagote mais agreste.

Verifica-se, tanto neste caso como na *Fantaisie sur Robert le Diable*, a preferência da escolha do compositor por tonalidades com sustenidos. Esta preferência poderá ter ficado a dever-se não só a uma questão de gosto, mas também a uma razão prática de execução da obra. Esta razão pode residir no fator facilitador para os instrumentos dos naipes das cordas. Como as tonalidades de Sol M e Ré M são bastante adequadas a uma

execução mais facilitada nos instrumentos de cordas, permitiu com certeza que a obra pudesse ser ensaiada em pouco tempo. O compositor optou por aumentar a dificuldade de execução para a parte solista, em favorecimento de uma tonalidade mais fácil para a maioria dos naipes da orquestra, cordas em particular, talvez com o intuito de tornar a obra mais fácil de ensaiar para concerto. Demonstra, portanto, um “à vontade” com esta tonalidade mais difícil, sublinhe-se, para o fagote.

Quadro 49: Quantificação em unidades de semicolcheia as zonas A, B e C do quarto registo do fagote com indicação da nota mais aguda utilizadas nas obras canônicas do repertório romântico e repertório português para fagote solo

Autor/ Obra	Zona A (Lá3, Sib3, Si3)	Zona B (Dó4, Réb4, Ré4))	Zona C (Mib4)	Zona D (M4i, Fá4)	Nota mais aguda
Santos Pinto / Fantasia sobre o Robert Devereux para fagote e banda	35s				Sib3
Santos Pinto / Rêverie para fagote e piano	16s	17s			Ré4
A. Neuparth / Fantaisie sur le Robert le Diable para fagote e piano	192s	163s	18s	8s	Mi4
A. Neuparth / Fantaisie pour bassoon “À Madame Adele”	160s	164s		6s	Mi4
C. M. Weber / Concerto em Fá M para fagote e orquestra	133s	20			Ré4
F. David / Concertino Op.12 para fagote e orquestra	166s	8			Réb4
E. Du Puy/Quinteto com cordas	121s	86s	10s		Mib4
B. Crusell /Concertino para fagote e orquestra	141s	76s	4s		Mib4
F. Berwald / Konzertstück Op.2 para fagote e orquestra	250s	81s	16s		Mib4
G. Tamplini / Fantasia sobre motivos do D. Pasquale para fagote e piano	65s	29s			Dó4
A. Torriani / Divertimento sobre temas da Lucia de Lammermoor	59s	50s			Ré4
C. Jacobi / Potpourri sobre a ópera Zampa para fagote e piano	141s	8s			Ré4
W. Neukirchner / Variações sobre o Carnaval de Veneza para fagote e piano	65s	23s			Réb4
Willent –Bordogni / Solo Op3b para fagote e piano	91s	6s			Dó4
Jancourt/ Solo 7 op.99 para fagote e piano	136s	10s			Ré4
E. Jancourt /Variações sobre a ópera Carafa para fagote e piano	75s	32s			Dó4
F. Berr /Fantasia para fagote e quarteto de cordas	100s	20s			Ré4

Quadro 50: Número total de compassos e distribuição da parte solo em compassos total e percentual com indicação das tonalidades principais utilizado nas obras canónicas do repertório romântico e repertório português para fagote solo

Autor/ Obra	Número de compassos total	Compassos da parte solo	Percentual de compassos da parte solo	Tonalidades
Santos Pinto/ <i>Fantasia sobre Robert Devreux para fagote e banda</i>	295	166	56,3 %	FáM
Santos Pinto/ <i>Reverie para fagote e piano</i>	199	170	85,5%	SolM
A. Neuparth/ <i>Fantaise sur le Robert le Diable para fagote e piano</i>	310	227	73,23%	SolM, Solm
A. Neuparth/ <i>Fantaisie pour basson "À Madame Adèle"</i>	189	175	92,6%	SolM, RéM
C. M. Weber / <i>Concerto em Fá M para fagote e orquestra</i>	596	418	70,13%	FáM, SibM
F. David / <i>Concertino Op.12</i>	387	270	70%	SibM
E. Du Puy/ <i>Quinteto para fagote e cordas</i>	623	389	62,43%	Lám, LáM, Fám, FáM
B. Crusel/ <i>Concertino</i>	456	288	63%	Solm, SibM, FáM
F. Berwald/ <i>Konzertstück Op.2</i>	286	202	71%	FáM, SibM
G. Tamplini/ <i>Fantasia sobre a ópera D. Pasquale</i>	305	128	42%	FáM, RébM
A. Torriani / <i>Fantasia sobre a ópera Lucia Lamermoor</i>	278	176	63,3%	DóM, MibM
C. Jacobi/ <i>Potpourri sobre a ópera Zampa para fagote e piano</i>	384	302	78,7%	Sibm, SibM FáM
W. Neukirchner/ <i>Variações sobre Carnaval de Veneza para fagote e piano</i>	146	138	94,5%	Sibm, SibM
Willent –Bordogni/ <i>Solo Op.3b para fagote e orquestra</i>	133	100	75,2%	RéM
E. Jancourt/ <i>Solo 7 Op.99 para fagote e piano</i>	209	165-	79%	RéM, RéM, SibM,
E. Jancourt / <i>Variações sobre a ópera Carafa para fagote e piano</i>	135	99	73,33%	DóM
F. Berr/ <i>Fantasia para fagote e quarteto de cordas</i>	278	199	71,6%	SibM

No que foi possível observar, no repertório romântico canónico para fagote solo, escolhido para este estudo, a utilização do registo agudo extremo é maioritariamente coadjuvada com a preparação a partir de notas de intervalos próximos sendo que, a

duração da nota aguda nunca é com valores longos. O esforço que o instrumentista tem de despendar para a emissão destas notas é bastante considerável, aumentando por isso na proporção direta da duração das mesmas.

Uma conclusão imediata que se retira da análise dos desafios instrumentais das obras de Neuparth, é a invulgaridade da utilização do extremo do registo do fagote. Nas obras do mesmo género coevas, com exceção das obras de Almenröder, a maioria das que utilizam o extremo do registo agudo têm como nota limite o Ré⁴. São as obras de Neuparth a que utilizam a nota mais aguda: o Mi⁴. As obras que mais se aproximam desta utilização extrema são as obras dedicadas ao virtuoso Preumayr com a utilização do Mi^{b4}.

Dado as execuções de Preumayr e Neuparth distarem quase três décadas e com base na argumentação apresentada relativamente ao instrumento do músico português, podemos com segurança afirmar que os instrumentos utilizados pelos dois instrumentistas eram diferentes. Podemos também concluir que o instrumento de Neuparth seria um instrumento mais avançado do que o utilizado por Preumayr. Apesar deste instrumento ser um fagote com características que permitem maiores possibilidades técnicas que os seus antecessores, nos métodos que lhe são destinados, como é o caso do método de Willent-Bordogni de 1844, a nota Mi⁴ não aparece mencionada na tabela de digitações (Figura 102). No entanto na edição em fac-simile deste método da editora Fuzeau existe uma anotação manuscrita na tabela de digitações que indica como deve ser feita a execução do Mi⁴ (Figura 103). De uma forma sensata, o editor deste fac-simile manteve esta indicação, de modo a disponibilizar a maior informação possível. Após testes realizados pelo autor deste estudo no sentido de testar a eficácia desta digitação no Savary Jeune de 1843, é possível confirmar que esta digitação está correta para o Mi⁴. No entanto, apesar de ser possível tocar esta nota no instrumento em questão, o desafio é considerável.

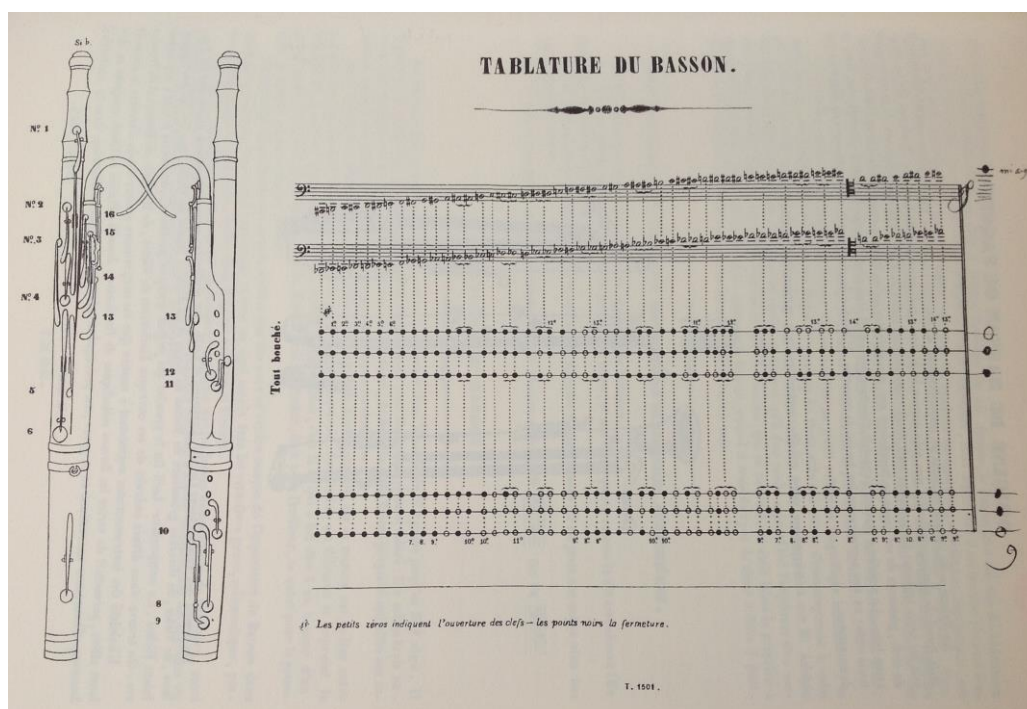


Figura 104: Tabela de digitações do método de fagote de Willent-Bordogni de 1844

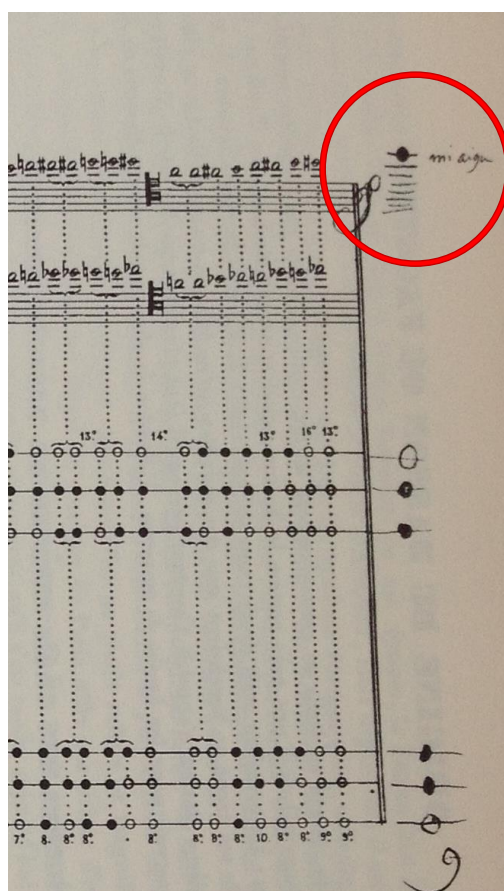


Figura 105: Pormenor da digitação manuscrita do Mi4, designado por "mi aigu", da tabela de digitações do método de Willent-Bordogni de 1844

Também a dimensão da *Fantaisie sur Robert le Diable* de Neuparth, das obras para fagote com acompanhamento de piano, é a que apresenta uma maior dimensão, quer da totalidade da obra, quer da intervenção da parte solista, como podemos observar no Quadro 50. Verifica-se que, na maioria das obras que utilizam um efetivo orquestral para acompanhamento, a dimensão é maior. Também a *Fantasia sobre Robert Devreux para fagote e banda* tem uma dimensão considerável, representando um desafio particular em comparação com as outras obras com acompanhamento orquestral. Como esta Fantasia não está estruturada em andamentos, a sua execução é contínua, logo o esforço requerido do fagotista é maior, por oposição às obras que estão estruturadas em vários andamentos, com interrupções que permitem algum descanso do instrumentista.

CONCLUSÕES

Como tentamos demonstrar neste estudo é possível concluir que Augusto Neuparth foi um fagotista virtuoso e um músico inovador, tendo-se revelado uma das personalidades notáveis da vida musical da capital portuguesa, em consonância com os relatos de autores coevos que se encontram referenciados na História da Música em Portugal, comprovados, aliás, pela análise de documentação aqui apresentada.

Todo o empreendedorismo que desenvolveu como instrumentista profissional e pedagogo, deu-lhe a relevância necessária para que tivesse sido um músico nacional de particular relevância com reconhecimento internacional em vida, e a quem se ficaram a dever algumas decisões particularmente influentes para os destinos da classe musical em Lisboa.

Apesar de se ter afirmado precocemente como instrumentista de exceção e de ter ascendido a lugares cimeiros na sua profissão, não se deixou acomodar demonstrando um espírito empreendedor e dinâmico. Influenciado pela sua ascendência, empreendeu uma viagem pela Europa no sentido de se confrontar com outras *praxis* do fagote e com vivências musicais diversas. O documento inédito que nos deixou na forma de diário da sua viagem, permite-nos conhecer, para além do decurso factual dessa viagem, as opiniões e os valores da personalidade de A. Neuparth. É um testemunho das vivências experienciadas pelo músico e das influências a que esteve exposto e que viriam a modelar o seu percurso artístico. Este discurso na primeira pessoa permitiu também a caracterização de um músico notável que sendo português se confronta com novas realidades e que, usando os seus valores, estabelece paralelismos com a vida musical no seu meio de origem. Esta importante comparação permite definir e caracterizar algumas práticas musicais em Lisboa. A verdade é que como resultado desta viagem, saiu reforçado enquanto instrumentista de fagote, incorporando influências que se viriam a manifestar *a posteriori*, na sua atividade profissional. O contacto que teve com outras realidades, permitiu-lhe abrir os horizontes profissionais, que se viriam, aliás, a manifestar de forma evidente nos seus traços de compositor e enquanto elemento dinamizador da atividade musical em Lisboa. Um trabalho futuro, mais profundo que analise a totalidade deste documento, que não apenas os aspetos estritamente musicais, poderá permitir uma leitura mais completa do perfil de um artista português de meados do séc. XIX, que realiza uma viagem por importantes capitais europeias.

Não tendo ficado provada a afirmação de Ernesto Vieira sobre a atribuição a Neuparth da autoria da introdução do saxofone em Portugal, ficou claro o papel que este músico assumiu na inovação, divulgação e criação de repertórios nacionais para este instrumento. À semelhança do que fez com o fagote, através da associação a compositores nacionais, permitiu o meio para a criação e divulgação de repertório para este instrumento, que era então uma novidade em Portugal. Espera-se, portanto, que este estudo possa fornecer alguns dados para o estudo específico deste instrumento em Portugal.

O seu papel enquanto membro notável das corporações da classe musical, particularmente na AM24J, levou a que estivesse na génese de iniciativas inovadoras para a divulgação em Lisboa de repertório solístico de instrumentos de sopro e de repertório para orquestra sinfónica. O seu envolvimento na organização das iniciativas dos Concerto Populares e dos Concertos Clássicos, atestam bem o papel importante que desempenhou enquanto elemento organizativo e enquanto intérprete que ocupou um lugar de grande relevo artístico, não só como fagotista, mas também na importante dimensão de multi-instrumentista. Como elemento ativo das associações de classe, desempenhou também cargos relevantes e esteve envolvido em iniciativas que contribuíram para que os destinos da profissão se fossem deslocando para as mãos dos músicos.

Não tendo ficado provado sem qualquer sombra de dúvida que Augusto Neuparth utilizava um fagote, ou fagotes, mais avançados para a época, conseguimos demonstrar, através da análise dos desafios instrumentais contidos no repertório que o músico executou, que o seu domínio instrumental era virtuosístico. As suas obras originais para fagote solístico tipificam uma escrita que se insere nos cânones da *praxis* virtuosa do fagote romântico, sobretudo na utilização dos parâmetros mais exigentes no que refere ao domínio da execução instrumental, tais como o registo agudo extremo, o carácter, as tonalidades e a duração da parte solo. Partindo do princípio de que, de acordo com os indicadores encontrados, o fagote utilizado, durante toda a carreira do músico, foi um *Savary Jeune*, construído em França na primeira metade do oitocentos, a dimensão virtuosística torna-se ainda mais evidente, dado o facto de não ter utilizado um instrumento que incorporava as últimas alterações organológicas e que seriam um fator facilitador. A sua capacidade de músico virtuoso, foi fator impulsionador para a inovação e criação de um *corpus* de repertório romântico nacional para fagote. No *corpus* deste repertório nacional para além das suas composições, as obras de Santos Pinto revelaram-

se uma valiosa adição para o repertório de qualquer fagotista atual, dado o interesse interpretativo e a qualidade musical intrínseca. Este facto, foi bem patente nos recitais e registos gravados, onde se incluem estreias modernas, deste repertório feitas pelo autor deste estudo. O legado que nos deixou através das suas composições, e do repertório que executou, permite-nos caraterizar uma *praxis* fagotística lisboeta que esteve de acordo com o gosto musical da época. Esta *praxis*, corporizada em Augusto Neuparth, elevou o papel do fagotista à condição de solista de primeira linha, contrariando os preconceitos e juízos pouco favoráveis às possibilidades deste instrumento, que eram muito veiculadas na época.

No entanto, se ficou claro o papel dinamizador dos instrumentos de palheta, que Neuparth desempenhou ao preencher uma importante lacuna de professor destes no CRL, a verdade é que no que concerne ao fagote após a morte prematura do músico parece ter-se instalado uma falta de referenciais relativamente à boa prática deste instrumento. Isto, não obstante o facto de se ter comprovado que o cargo de professor de fagote exercido por Neuparth, foi desempenhado de acordo com os cânones estabelecidos pelas instituições de ensino europeias de referência, nomeadamente o Conservatório de Paris.

Espera-se com este estudo ter contribuído para uma renovação do interesse pela figura de Augusto Neuparth, para a redescoberta do repertório romântico nacional para fagote e para a consciência histórica e musical sobre uma tradição de *praxis* de fagote de excelência que teve um papel relevante em Portugal.

BIBLIOGRAFIA

- Aguiar, A. (2015), *O contrabaixo como instrumento solista na segunda metade do séc. XIX em Lisboa: Perspectiva histórica e analítica, edição crítica*, Tese Doutoramento, Universidade de Évora
- Albuquerque, M., (2014), *La edición musical en Portugal (1834-1900): Un estudio documental*, Tese de Doutoramento, Universidad Complutense de Madrid.
- Almenräder, C. (1843), *Die Kunst des Fagottblasens, oder, Vollständige theoretisch praktische Fagottschule*, B. Schott's Söhne.
- Alvarenga, J. (1993), *João Domingos Bomtempo, 1775-1842*, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro,
- Andrade, A. (2005), *A Presença da Flauta Traversa em Portugal de 1750 a 1850*, Tese de Doutoramento, Universidade de Aveiro.
- Artiaga, M. J. (2007). *Continuity and change in three decades of Portuguese musical life 1870-1900*, Tese de Doutoramento, Universidade de Londres.
- Badea, E. (1988), *The life and works of Eugène Jancourt (1815-1901): Including a translation and commentary of his Grande method théorique et pratique, Op. 15*, Tese de Doutoramento, Universidade de Boston.
- Baines, A. (1991), *Woodwind instruments and their history*, Dover.
- Benevides, F. (1883), *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa*, Castro Irmão e Ricardo de Sousa e Sales.
- Benevides, F. (1902), *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa: memórias 1883-1902*, Castro Irmão e Ricardo de Sousa e Sales.
- Bergström, M. (1938-1960), *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*, Editorial Enciclopédia.
- Berlioz, H. (1844), *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (Op. 10), Schonenberg, Paris.

- Berlioz, H. (1855), *Grand traite d'Instrumentation et orchestration moderne : Nouvelle édition revue, corrigée, augmentée de plusieurs chapitres sur les instruments récemment inventées, et suivre de l'art du chef d'orchestre*, H. Lemoine, Paris.
- Bernardes, R. (2015), *Estudo das características estilístico-musicais das missas de António Leal Moreira (1758-1819): A missa para a aclamação de D. Maria I (1777)*. Tese de Doutoramento, FCSH, Lisboa.
- Berr, F. (1836), *Méthode complète de bassoon*, Messonnier, Fuzeau (Fac-símile, 2005).
- Blumer. (1840), *Nouvelle méthode facile et progressive de bassoon*, Schonenberger, Paris, Fuzeau (Fac-símile, 2005).
- Borba, T., & Lopes-Graça, F., (1956/1958), *Dicionário de música*, Edições Cosmos.
- Brito, C. (1989), *Estudos de História da Música em Portugal*, Editorial Estampa.
- Brito, M. C., & Cranmer, (1989). *Crónicas da vida musical em Portugal*, Imprensa Nacional-Casa da Moda.
- Brito, M., & Cymbron, L. (2008), *Opera orchestras in Portugal: Lisbon and Oporto*, In Piperno, F., Jensen, J., & Niesl, M., *The opera orchestras in 18th and 19th century Europe*, Vol. I: The Orchestra in Society, Berliner Wissenschafts-Verlag.
- Bulling, B. (1989), *Fagot bibliographie*, Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag.
- Burns, M. (2001), *Music written for bassoonists: An overview*, *The Double Reed*, 24(2), Colorado.
- Carse, A. (1939), *Musical Wind Instruments*, Macmillan.
- Carse, A. (1949), *The orchestra from Beethoven to Berlioz*, Dover.
- Carse, A. (1964), *The History of Orchestration*, Dover.
- Carvalho, L. (2006), *José Avelino Canongia (1784-1842): virtuoso e compositor*, Tese Doutoramento, Universidade de Aveiro.
- Castil-Blaze, F. H. J. (1825), *Dictionnaire de la musique moderne*, Fuzeau, (Fac-símile, 2005).
- Choron, A., & Lafage, J. (1836), *Manuel complet de musique vocale et instrumentale*, Librairie encyclopédique de Roret, Fuzeau (Fac-símile, 2005).

- Choron, A. E., & Lafage, J. A. L. [s.d.], *Nouveau manuel de musique*, Fuzeau (Fac-símile, 2005).
- Choron, A. E. (1836), *Manuel complet de musique*, Fuzeau (Fac-símile, 2005).
- Constant, P. (1895), *Musique à l'usage des fêtes nationales et du conservatoire*, Librairie Fischbacher.
- Constant, P. (1900), *Le conservatoire national de musique et de déclamation : Documents historiques et administratifs*, Imprimerie Nationale.
- Cornette, V. (c. 1854), *Méthode de basson*, Fuzeau (Fac-símile, 2005).
- Cymbron, L. (2012), *Olhares sobre a música em Portugal no séc. XIX: Ópera, virtuosismo e música doméstica*, Lisboa, Edições Colibri.
- Cymbron, L. et all (2015), *A História da música em Portugal*, Verso da História, Lisboa
- Cymbron, L. (2019), *Francisco de Sá Noronha (1820-1881) Um músico português no espaço atlântico*, Humus.
- Day, C. R. (1890), *A catalogue of musical instruments: A descriptive catalogue of musical instruments recently exhibited at the Royal Military Exhibition*, Eyre & Spottiswoode.
- Doderer, G. (2003), *A constituição da Banda Real na Corte Joanina (1721-24)*, Revista Portuguesa de Musicologia nº13.
- Duparc, C. (1859), *Méthode polyphonique*, Fuzeau (Fac-símile, 2005).
- Edge, D. (2001), *Mozart's Viennese copyists*, Tese de Doutorado, Universidade da Califórnia do Sul.
- Einstein, A. (1947), *Music in the romantic era*, Norton & Company.
- Esposito, F. (2008). *La vita concertística lisboeta dell'Ottocento: 1822-1853*, Tese de Doutorado, FCSH Universidade Nova de Lisboa.
- Esposito, F. (2016), *Um Movimento Musical Como Nunca Houve em Portugal. Associativismo Musical e Vida Concertística na Lisboa Liberal*, Colibri/CESEM.
- Farbach, J. (1840), *Neueste Wiener Fagottschule, Op.17*, Diabelli, Viena.

Fernandes, C. (2010), *O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no Final do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807*, Tese Doutoramento, Universidade de Évora.

Fernandes, C. (2014), *Da cultura de corte aos desafios da esfera pública: instrumentistas e repertórios instrumentais em trânsito entre a Real Câmara e os Concertos Públicos (1755-1807)*, in: Vanda de Sá e Cristina Fernandes, *Música instrumental no final do antigo regime. Contextos, circulação e repertórios*, Ed. Colibri

Fernandes, C. (2022), *A Banda Real e outros agrupamentos de instrumentos de sopro e percussão ao serviço da monarquia (1707-1834): perfis profissionais, cerimonial de corte e práticas festivas*, in *Orquestrar utopias música, associativismo e transformação social*, Ed. Colibri.

Fétis, F. J. (1828), *Revue musicale de Paris*, Paris, Fuzeau (Fac-simile, 2005).

Fétis, F. J. (1837), *Manuel des compositeurs*, Fuzeau (Fac-simile, 2005).

Fétis, F. J. (1837), *Bibliographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Meline, Cans et Compagnie, Bruxelas.

Fétis, F. J. (1866), *Bibliographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Firmin Didot Frères.

Gevaert, F. (1863), *Traité général d'instrumentation : exposé méthodique des principes de cet art dans leur application à l'orchestre, à la musique d'harmonie et de fanfares, etc.*, Gevaert et Fils, Editeurs de Musique, Paris.

Giboureau, M. (2005), *Methodes et Traités, Basson, France 1800-1860*, 4 Vol., Fuzeau (Fac-simile 2005).

Gomes, C. (2002), *Discursos sobre a «especificidade» do ensino artístico: a sua representação histórica nos séculos XIX e XX*, Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa.

Gooley, D. (2005), *Music and Culture-La Commedia del Violino: Paganini's Comic Strains*, in *The Musical Quarterly*, vol 88, Issue 3. Oxford.

Gooley, D. (2009), *The Virtuoso Liszt*, Cambridge University Press.

- Gooley, D. (2010), *Stormy weather: Liszt and the noisiness of pianistic mediation*, Musiktheorie 25.
- Griswold, H. E. (1979), *Etienne Ozi (1754-1813): Bassoonist, teacher and composer*, Tese Doutorado, Universidade Johns Hopkins.
- Haynes, B. (2001), *The eloquent oboe: A history of the hautboy from 1640 to 1760*, Oxford University Press.
- Haynes, B. (2007), *The end of early music*, Oxford University Press.
- Heckel, J. A. (1881), *Tabelle der Fagotte von Hofinstrumentenmacher J. A. Heckel nach C. Almenraders Angabe: Modell 1879*, Biebrich am Rhein.
- AHMF (1886), *Relatório e contas de Direcção em 1886, aprovado em sessão de assembléia geral de 4 de fevereiro de 1887*, Oficina Typográfica da Empresa Literária de Lisboa.
- Hodges, H. (1980), *A biographical dictionary of bassoonists born before 1825*, Tese de Doutorado, Universidade do Iowa.
- Jancourt, E. (1847), *Méthode théorique et pratique*, Fuzeau (Fac-símile, 2005).
- Joppig, G. (1981), *Hautbois et bassoon*. Paris, Editions Payot.
- Joppig, G. (1988), *The oboe and the bassoon*, B.T. Batsford LTD.
- Kalischer, A. C. (1972), *Beethoven's letters*, Dover.
- Kastner, J. G. (1836), *Traité général d'instrumentation*, Fuzeau (Fac-símile).
- Kastner, J. G. (c. 1837), *Cours d'instrumentation*, Fuzeau (Fac-símile, 2005).
- Kastner, J. G. (1844), *Supplément au cours d'instrumentation*, Fuzeau (Fac-símile, 2005).
- Koenigsbeck, B. (1994), *Fagott bibliographie*, Musica Rara.
- Koop, J. (2012), *The Bassoon*, Yale University Press.
- Kopp, J. (2012), *The English taste for Savary bassoons*, The Double Reed, 3(35)
- Kopp, J. (2012), *Le Basson Savary*, Bericht des Symposiums "Exakte Kopie", Berna,
- Kritzer, M. (n.d.), *Discovering the "Hungarian" in Andante and Rondo: A historical approach to a standard bassoon solo*, Tese de Doutorado, Universidade do Michigan.

- Kuffner, J., (1828), *Principes élémentaires de la Musique et Gamme de Basson, suivis de 24 Duos instructifs d'une Difficulté progressive pour 2 bassons*, Paris, Fuzeau (Fac-símile, 2005).
- Lambertini, Michelangel, (1910), Coleção de programas de concertos de BNP, 2 Vol.
- Lambertini, M. (1914), *Indústria instrumental portuguesa (Apontamentos)*, Typ. do Anuário Comercial. Lisboa.
- Langwill, L. G. (1959), *The 'Boehm' bassoon: A retrospect*, The Galpin Society Journal, 12, 63–67.
- Lawson, C. (1995), *The Cambridge companion to the clarinet*, Cambridge University Press.
- Lawson, C. (1999), *The historical performance of music*, Cambridge University Press.
- Lousada, M. A. (1998), *Sociabilidades mundanas em Lisboa: Partidas e assembleias, c. 1760-1834*, Penélope, 19-20, 129-160.
- Loveland, A. (2010), *The spectacle of nineteenth-century virtuosit*, Nota Bene, Canadian Undergraduate Journal of Musicology, 3(1), Universidade do Ontario.
- Machado, R. C. (1842), *Diccionario musical, contendo todos os vocabulos, phrases, termos technicos, abreviaturas da composição musical, e finalmente a etymologia dos termos menos vulgares*, Brito e Braga, Rio de Janeiro.
- Marques, P. (2014), *Sonatas para piano de João Domingos Bomtempo*, Dissertação de Mestrado em Música, ESML
- Martin, W. (1981), *Concertino Op. 7 Carl Jacobi, MR 2070*, Musica Rara.
- Moreau, M. (1999), *O Teatro S. Carlos*, Vol I. Hugin Editores.
- Moreno, A. (2013), *Bassoon Playing in Perspective, Character and Performance Practice from 1800 to 1850*, Tese Doutoramento, Universidade de Helsinkia.
- Mouro, C., & Pena, H. (2010), *Para a história do Club Setubalense (1855-2010)*, Club Setubalense, Setúbal.
- Nery, R., Ferreira, P. (1991), *História Da Música Portuguesa*, INCM.
- Newman, E. (1966), *Memoirs of Hector Berlioz from 1803 to 1865*, Dover Publications.

- Olivares, P. R. (2012-2013), *El conservatorio de Madrid y el método de clarinete de Antonio Romero*, Música, Revista do Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 20.
- Ozi, E. (1787), *Méthode Nouvelle et Raisonnée por le bassoon bassoon*, Paris, Fuzeau (Fac-simile, 2005).
- Ozi, E. (1803), *Nouvelle méthode de bassoon*, Paris, Fuzeau (Fac-simile, 2005).
- Pais, A. (1963), *O Barreiro antigo e moderno: as outras terras do concelho*, Câmara Municipal do Barreiro.
- Paz, A. (2015), *Ensino da música em Portugal (1868-1930): uma história da pedagogia e do imaginário musical*, Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa.
- Peebles, W. L. (1994), *The evolution of bassoon fingerings systems: An historical and practical survey*, Tese de Doutoramento, Universidade do Michigan.
- Pereira & Rodrigues (1911), *Diccionario Historico, Chorographico Biographico, Bibliographico, Heraldico, Numismatico e Artistico*, João Romano Torres e Cia, Lisboa.
- Petersen, J. & Nobles, D. (1977), *The Virtuoso Clarinet: Arrangements from Nineteenth-Century Italian Opera*, A Lecture Recital, Universidade do Texas do Norte.
- Pinto, R. (2010), *Virtuosismo para instrumentário de sopro em Lisboa (1821-1870)*, Dissertação de Mestrado, NOVA FCSH.
- Pinto, R. (2023), *Emergência de uma Cultura Sinfônica em Lisboa (1846-1911)*, Tese Doutoramento, NOVA FCSH.
- Pereira, J., & Rodrigues, G. (1911), *Diccionario Historico, Chorographico, Biographico, Bibliographico, Heraldico, Numismatico e Artistico* (Vol. 1). João Romano Torres e Cia.
- Ramos, R., Vasconcelos e Sousa, B., & Monteiro, N. (2009). *História de Portugal*, Lisboa, A Esfera dos Livros.
- Real Academia dos Amadores de Música (1902), *Comemoração do centésimo concerto, 1884-1902*, Typ. Casa Portuguesa.
- Reicha, A. (1816), *Cours de composition musicale*, Paris, Fuzeau (Fac-simile, 2005)
- Ribeiro, M. (1939), *Quadros históricos da vida musical portuguesa*, Sassetti.

Samson & All (2004), *The Cambridge History of Nineteenth Century Music*, Cambridge University Press.

Romero, A. (1873), *Método de Fagot*, Madrid, Romero Y Andia.

R. Silva, H. V. (2022), *As práticas musicais dos fagotistas no Rio de Janeiro no séc. XIX*, Tese de Doutoramento, FCSH.

Santos, J. (1917), *Subsídios para a história da Irmandade de Santa Cecília e do Monte-Pio Philharmónico*, Tipografia Universal.

Scherpereel, J. (1985), *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música.

Schillinger, C. (2015), *Bassoon reed making: A pedagogic history*, Indiana University Press.

Silva, J. L. M. S. L. (2011), *Music theatre and the nation: The entertainment market in Lisbon (1865-1908)*, Tese de Doutoramento, Universidade de Newcastle.

Silva, V. (2008), *Circuitos de Produção e Circulação da Música Instrumental em Portugal entre 1750-1820*, Tese de Doutoramento. Universidade de Évora.

Silva, V. (2014), *Música instrumental no final do antigo regime. Contextos, circulação e repertórios*, Colibri.

Sousa, P. (2008), *História da Música Militar Portuguesa*, Tribuna.

Sousa, P. (2014), *As Bandas de Música no distrito de Lisboa entre a Regeneração e a República (1850-1910): História, organologia, repertórios e práticas interpretativas*, Tese Doutoramento, Universidade Nova FCSH.

Tiffou, A. (2010), *Le basson en France au XIX siècle*. Paris, L'Harmattan.

Tojal, A (2000), “A produção e o comércio de instrumentos e edições musicais em Lisboa (1850-1900)”, *Cadernos do Arquivo Municipal de Lisboa*, nº4, 88-111.

Toschi, A. (1998), *Antonio Torriani and the XIX Century Milanese Bassoon School: A first survey*, *The Journal of the International Double Reed Society* Vol. 26.

Tudela, A. P. (2014), *Irmandade da Gloriosa Virgem e Mártir Santa Cecília dos Professores da Arte da Música da Corte de Lisboa (1603-1834)*. Comunicação

apresentada na Residência Cisterciense, no Convento de São Bento de Cástris, em Évora. Revista em 25/07/2022 para retificação do catálogo (designação da Série 23).

Viterbo, S. (1932), *Subsídios para a História da Música em Portugal*, Imprensa da Universidade, Coimbra

Vallon, M. (2015), *Bassoon recording reviews*, *The Double Reed*, 38(3).

Vasques, E. (2012), *A Escola de Teatro do Conservatório (1839-1901). Contributo para uma História do Conservatório de Lisboa*, Gradiva.

Vester, F. (1999), *The interpretation of music for winds*, De Reed BVP.

Vieira, E. (1900), *Diccionario Biographico de Musicos Portugueses*, Vol I e II. Tipografia Matos Moreira e Pinheiro, Lisboa.

Vieira, E. (1899), *Diccionario musical contendo todos os termos technicos ornado com gravuras e exemplos de música*, Lambertini, imp.

Vinagre, D. (2021), *O Violoncelo na Música Sacra em Portugal entre 1750 e 1834*, Tese de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa,

Viterbo, S. (1932), *Subsídios para a História da Música em Portugal*, Imprensa Universidade de Coimbra.

Waterhouse, W. (1983). *The new Langwill index*, Tony Bingham.

Waterhouse, W. (2003), *The Bassoon*, Kahn & Averill.

Waterhouse, W. (2007), *New light on the Weissenborn family*, *The Double Reed*, 3(2)

Waterhouse, W. (2014), Notas sobre o repertório, In *Romantic Bassoon Rarities*, Compact Disc -audio, Decca, B00JMDYRN2.

Weber, W. (2004), *The Musician as an Entrepreneur 1700-1914*, Indiana University Press.

Weber, W. (2008), *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge University Press.

Weber, W. (2012), *Music and the Middle Class: The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*, Routledge.

Werr, S. (2009), *Who actually played the Almenröder bassoon? Remarks on the spread of the "evolutionary bassoons" in German-speaking countries during the middle of the nineteenth century*, International Double Reed Society.

Werr, S. (2011), *Geschichte des Fagotts*, Wissner-Verlag.

Werr, S., & Lyndon, W. (2012). *Bericht des Symposiums Le Basson Savary: Exakte Kopie*, Argus ed. Berna.

Weston, P. (1971), *Clarinet virtuosi of the past*, Londres, Robert Hale.

Weston, P. (1977), *More clarinet virtuosi of the past*, Bucks, Halstan & Co.

Weston, P. (1995), *The Cambridge companion to the clarinet*, Cambridge, Cambridge University Press.

Willent, B. J. (1844), *Méthode complète pour le basson*, Paris, Fuzeau (Fac-símile 2005).

Woodward, P. J. (2003), *Jean-Georges Kastner's Traité Général d'Instrumentation: A Translation and Commentary*, Dissertação de Mestrado, Universidade do Norte do Texas.

Manuscritos da família Neuparth

Neuparth, A. (1852), *Lembranças*, diário manuscrito.

Neuparth, E. (1860). *Vida d'Eduardo Neuparth escrito por sua mão até a idade de 85 anos*, autobiografia manuscrita.

Periódicos

A Pacotilha do Maranhão

Revista O Occidente

Diário do Governo

O Diário Ilustrado

O Espectador

A Revolução de Setembro

Amphion

Partituras impressas

- Berwald, F. (1796-1868), *Concertstück em Fá Maior para fagote e orquestra Op. 2* (1828), redução para fagote e piano, 1984, Bärenreiter Verlag, Kassel
- Berr, F. (1794-1838), *Fantasia para fagote e quarteto de cordas* (1836), 1979, Egge Musikverlag, Coblenz,
- Crusell, B. (1775-1838), *Concertino para fagote e orquestra*, redução para fagote piano, 1984, Mussikki Fazer Musik, Helsinquia
- David, F. (1810-1973), *Concertino para fagote e orquestra Op.12* (1840), redução para fagote e piano, 1995, F. Hofmeister Musikverlag,
- Dupuy, E. (1770-1822) / Braun, K (1788-1835), *Quinteto para fagote e quarteto de cordas* (1820), 2015, TrevCo Music Publishing
- Jacobi, C. (1791-1852), *Potpourri sobre a Zampa de Herold para fagote e orquestra/piano* (1835), Op. 16, 1989, Bote & Bock, Berlim
- Jancourt, E. (1815-1901), *Solo nº7 em Ré Maior para fagote e piano* (ca.1885) Op.99, 1885, Richault, Paris
- Jancourt, E., *Variações sobre a ópera Carafa para fagote e piano* (1847), 1847, Richault Paris
- Neuparth, A. (1830-1887), *Fantaisie sur Robert le Diable de G. Meyerbeer para Fagote e Piano*, 1857, G. Brandus Dufour et Cie, Paris, BNP M.P. 1775//A
- Neukirchner, W. (1805-1889), *Variações sobre Carnaval de Veneza para fagote e piano* (ca. 1842), 2004, Accolade Musikverlag
- Pinto, F.N. S. (1815-1860), *Fantasia sobre motivos do Roberto Devereaux para fagote e banda* (1847), 2007, Ava Musical Editions, Lisboa
- Tamplini, G. (1808-1888), *Fantasia sobre motivos do D. Pasquale para fagote e piano* [s.d.], 2002, F. Hofmeister Musikverlag, Leipzig
- Torriani, A. (1829-1911) *Divertimento sobre temas da Lucia de Lammermoor para fagote e piano* [s.d.], 2005, Gerard Billaudot, Paris
- Weber, C. M. (1786-1826), *Concerto em Fá M para fagote e orquestra* (1822), Breitkopf und Härtel, Leipzig, n.d. Plate O.B. 4867
- Willent-Bordogni, J. B. (1809-1852), *Solo para fagote e piano em Ré Maior* [s.d.] Op.3b, versão com orquestra, [s.d.], Edit. Charles-David Lehrer.

Partituras manuscritas

Neuparth, A. (1830-1887), *Fantaisie sur Robert le Diable de G. Meyerbeer para Fagote e Piano*, 1857, parte de fagote solo, BNP M.P. 1775//A

Neuparth, A. (1830-1887), *Fantaisie “À Madame Adele” pour Basson avec accomp. de piano*, BNP M.M. 301//5

Neuparth, A. (1830-1887), *Fantaisie “À Madame Adele” pour Basson avec accomp. de piano*, BNA 44-XV-67 (81-82)

Neuparth, A. (1830-1887), *arranjo para fagote e orquestra de Potpourri sobre a Zampa de Herold para fagote e piano Op. 16 de Carl Jacobi*, BNP Lisboa M.M. 1683

Pinto, F.N. S. (1815-1860), *Fantesia sobre motivos do Roberto Devereaux para fagote e banda* (1847), manuscrito autógrafo, BNP M.M. 235//11

Pinto, F.N. S. (1815-1860), *Rêverie pour le Basson sur la Canzonetta "Il Rimprovero" de J. Rozinni, Dedieè a son ami A. Neuparth* (1856), manuscrito autógrafo, BNP M. M. 1859//2.

Pinto, F.N. S. (1815-1860), *Rêverie pour le Basson sur la Canzonetta "Il Rimprovero" de J. Rozinni, Dedieè a son ami A. Neuparth* (1856), manuscrito copista, BNP M.M. 2200//11.

Registos Fonográficos em Compact Disc

Agrell, D. (2015). *A Bassoon in Stockholm*, BIS Records, BIS2141, Sweden,

Bertrand, Raoulx, (2006). *O Salão Neuparth*, EN2008.001

Biedermeir Quintet. (1993). *19th century music for wind instruments*. GLO 5114, Globe Records, Utrecht.

Carreira, C. (2018). *Belcanto e virtuosismo instrumental do romantismo português: Francisco António Norberto dos Santos Pinto*. IRFC.16.236, SPA.

Tanaka, M. (1998). *François Devienne : Six sonates pour le basson avec accompagnement de basse*. ADW 7416, Pavane Records, Bruxelas.

Watts, L. (2013). *The stradivari of the bassoon*. PAN Classics. PC 10306, Berna.

Webgrafia

Fantasia. (2015, October 28). *Grove Music Online*. Retrieved from http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40048?q=fantasia&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

Rhodes, S. L. (2022). *Harmoniemusik and the Classical Wind Band*. Disponível em https://windbandhistory.neocities.org/rhodeswindband_04_classical (consultado em 12 de dezembro de 2022).