

A inserção da flauta transversa no ensino, em Portugal de 1750 a 1850*

Alexandre Andrade

Instituto Piaget – Campus Universitário de Viseu (Portugal)
aandrade@gaia.ipiaget.org

Resumo. Este artigo pretende dar a conhecer o percurso historiográfico da flauta transversa, em Portugal, e sua inserção no ensino. Com base no contexto musicológico de Portugal, no início do reinado de D. João V, a fundação do Seminário Patriarcal, em 1713, viria a marcar profundamente o ensino da música ao longo do século XVIII e primeiras décadas de oitocentos. Esta instituição caracterizada por uma corrente pedagógica de cariz religioso, teve como função a formação dos músicos para o serviço litúrgico da Capela Real. Assim, até à década de 1830, as principais disciplinas ministradas no Seminário, foram o canto, contraponto e o órgão. Neste período, o ensino da flauta, bem como outros instrumentos de orquestra, só foi possível a título particular. Com o encerramento do Seminário, em 1833, e a abertura do Conservatório de Música de Lisboa, em 1835, em definitivo, o ensino da flauta alcançou o público em geral. Estavam lançadas as bases para a sua rápida projecção e divulgação no quadro da História da Música Portuguesa.

Palavras-chave: flauta transversa, música, Portugal

Abstract. This article aims to inform how was the historiographic course of the flute in Portugal and its insertion in the educational field. The *Seminário Patriarcal* Foundation in 1713, at the beginning of *D. João V* reign, was striking for the musical teaching throughout the 18th century and the first decades of the eight hundreds. This institution had a pedagogical perspective of religious type and formed the musicians for the liturgics' services at the *Capela Real*. Therefore, until 1830, the main subjects ruled at the *Seminário Patriarcal* were chant, counterpoint and organ. In this period the flute's teaching as well as the other instruments of the orchestra were only taught at a private level. In 1833, with the closing of the *Seminário Patriarcal*, the opening of the *Conservatório de Música* in Lisbon, in 1835, marked the flute's teaching to a public level. The basis for its development and divulgation, at the context of the History of Portuguese Music, was marked.

Keywords: flute, music, Portugal

Nota introdutória

A abordagem de uma temática desta natureza, bem como as conclusões provenientes da pesquisa e análises empreendidas para este artigo, deverão ser encaradas com prudência, uma vez que os estudos centrados exclusivamente no ensino da música em Portugal são escassos e descontínuos em face da dimensão ocupada no contexto histórico. No que diz respeito ao ensino da flauta, tudo quanto possa existir constitui-se como referências documentais de natureza historiográfica, social, cul-

tural e económica que, temporal e gradualmente, emergem dos arquivos históricos nacionais. O seu tratamento ainda carece de uma futura e constante dedicação por parte da comunidade científica, no sentido de complementar, passo a passo, o registo histórico do ensino e práticas musicais em Portugal.

O Seminário Patriarcal de Lisboa

O percurso do ensino da música em Portugal esteve, desde sempre, directamente relacionado com

* Chamamos a atenção do leitor que o português utilizado neste artigo segue a ortografia de Portugal (N. E.).

o contexto vivido ao nível político, social, económico e ideológico. É a convergência destes aspectos que contextualiza favoravelmente a criação de um estabelecimento de ensino dedicado à formação dos músicos no início do século XVIII. Desta forma, com a subida ao trono de D. João V, em 1707, a sociedade portuguesa viria a iniciar um novo ciclo de profundas alterações no tecido cultural, económico, social e político, como afirma Jorge Costa (2000, p. 177):

“O fim do isolamento de Portugal em relação à Europa, a afirmação do poder do Rei e o controlo do poder da igreja são as pedras base para a transformação ocorrida na sociedade portuguesa.”

No campo das artes, nomeadamente da música, o gosto estético do monarca assentava na música sacra. Assim sendo, dentro do quadro das reformas nesta área implementadas por D. João V, foi criado o Seminário Patriarcal de Lisboa, a 9 de Abril de 1713. Esta instituição, anexa à Capela Real, tinha como principal objectivo, como afirmam Rui Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro (1991, p. 89): “[...] garantir o ensino adequado aos jovens músicos portugueses [...]”.

Durante todo o século XVIII, a figura central do Seminário Patriarcal, detentora de uma visão pedagógica de pendor essencialmente religioso, é reflexo do movimento cultural, visível não só na história da música portuguesa, mas sentido em todos os campos artísticos da nossa sociedade. Do ponto de vista externo e interno, este cenário foi desde sempre questionável, uma vez que inevitavelmente todo o percurso sociocultural setecentista ficou em parte condicionado à intervenção cortesã.

Em 1816, as crónicas¹ da *Allgemeine Musikalische Zeitung* caracterizavam o panorama musical português pela sua falta de propensão para a “música séria”, o que era motivado, por um lado, pela natureza e hábitos sociais e, por outro lado, pela quase total ausência de uma verdadeira formação nesta arte (Brito; Cramer, 1990, p. 38).

Em 1822, Adrien Balbi (apud Nery; Castro, 1991, p. 135), no seu *Essai Statistique*, refere que

cinco mestres de música ensinam aí [Seminário Patriarcal] a um número indeterminado de alunos o canto, a música instrumental e a composição. Desde 1800 deram-se aí lições a cerca de quinze alunos por ano. [...] O método de ensino é bastante bom, embora demasiado arredado do gosto da música moderna.

Como se constata, até as primeiras décadas do século XIX, o único estabelecimento de ensino destinado à formação de músicos profissionais foi, de facto, o Seminário Patriarcal, o qual conservava ainda a sua função original, ou seja, a de preparar os músicos para o serviço litúrgico. No entanto, esta instituição, transversal ao tempo, foi assim responsável pela formação de grandes músicos como Sousa Carvalho, Leal Moreira ou Marcos de Portugal.

Ainda a respeito do ensino aí ministrado, Nery e Castro (1991, p. 89) comentam: “O sistema de ensino estava moldado de forma a fornecer aos alunos uma formação prática intensa no âmbito da Música sacra [...]”. Por sua vez, Lambertini (1913-1930, p. 2421) refere-se às disciplinas leccionadas no estabelecimento: “As principais matérias que nós ensinamos no Seminário são a teoria da música, o solfejo, o contraponto, o órgão e o acompanhamento, mas sobretudo o canto...”

Em relação ao ensino de outros instrumentos, para além do órgão, não existem indicações precisas quanto à sua leccionação. Tudo indica que só viriam a ser contemplados já no decorrer do século XIX. Com efeito, em relação às aulas de instrumentos de orquestra, estas só foram introduzidas pelas reformas dos seus *Estatutos*, em decreto de 3 de Novembro de 1824 (Vieira, 1900, v. 1, p. 200).

Perante este contexto, e de acordo com as informações disponíveis, o ensino da flauta transversa no decorrer do século XVIII e primeiras décadas do século XIX foi ministrado a título particular, o que reduz, como é evidente, os seus registos documentais. Como exemplo deste procedimento, surge António Rodil (c.1710-1787), na segunda metade de setecentos, flautista da Real Câmara de Lisboa, como o primeiro responsável pela formação teórica e prática de seu filho Joaquim Pedro Rodil (c.1774-1834), o qual viria a ser também um grande flautista e seu sucessor. Após seu pai falecer, e por vontade de seus padrinhos, Joaquim deu continuidade aos seus estudos musicais no Seminário Patriarcal, onde deu entrada a 12 de Janeiro de 1788 (Pereira; Rodrigues, 1912, p. 340).

O declínio do Seminário Patriarcal e o aparecimento do Conservatório de Música de Lisboa

Com efeito, durante os reinados de D. José I

¹ Os artigos expostos nestas crónicas tinham como principal objectivo informar os leitores sobre a actividade e produtividade operística, os concertos sob responsabilidade de músicos profissionais, bem como os saraus musicais promovidos por músicos amadores, divulgação da música religiosa e, por fim, a música popular e de salão.

e D. Maria I verificou-se que, apesar de terem surgido no meio musical português instrumentistas do mais alto nível europeu,² estes estavam na sua maioria ao serviço da Orquestra da Real Câmara, e que nem sempre foram aproveitados os seus serviços no ensino público. Isto quer dizer que as políticas e as reformas institucionais que sustentaram o Seminário Patriarcal não contemplaram a inserção destes instrumentistas nos seus quadros, como foi o caso de Rodil.

É de notar que com o acentuar da crise do regime absolutista e toda a sua política cultural, o próprio Seminário, assim como outras instituições musicais (Nery; Castro, 1991, p. 135), como o caso da Escola de Santa Catarina, entrariam neste período num certo declínio. Alguns factores estiveram na origem desta situação: a importância central que ocupava a ópera italiana, as ideologias políticas do Marquês de Pombal, que causavam um permanente conflito com as ordens religiosas, e o próprio terramoto de 1755, que levaria a deixar a recuperação institucional e estrutural do Seminário para segundo plano em face da prioridade das reformas pombalinas.

Perante este enquadramento, e com ordem legal de 2 de Maio de 1822, o Seminário Patriarcal recebeu ordens para encerrar as suas portas e viria a ser extinto em definitivo em 1833. Os professores deste estabelecimento foram transferidos para a nova estrutura de ensino musical, ou seja, a Aula de Música na Casa Pia, criada por decreto-lei de 28 de Dezembro de 1833. Como comenta António Vasconcelos (2002, p. 48), este núcleo constituiria o futuro Conservatório de Música de Lisboa, que viria a ser fundado por D. Maria, por decreto-lei de 5 de Maio de 1835.

José Ribeiro (1867, p. 386, grifo do autor) comenta este acontecimento da seguinte forma:

O governo, pretendendo promover a arte da música, e fazer aproveitar os talentos que para ella apparecem, *maiormente no grande numero de orphão que recebem educação na Casa Pia, decretou em 5 de Maio que o seminario da extinta Egreja Patriarchal fosse substituido por um conservatório de música, que houvesse de ser estabelecido na mesma Casa Pia.*

Ribeiro (1867, p. 386-387) refere-se ainda ao regulamento interno do Conservatório, o qual contemplava o seguinte: "Aulas; 1ª de preparatórios e rudimentos, 2ª de instrumentos de latão, 3ª de instrumentos de palheta, 4ª de instrumentos de arco, 5ª

de orchestra e 6ª de canto." Quanto ao futuro responsável pela Escola de Música a direcção científica do estabelecimento foi confiada ao célebre professor João Domingos Bomtempo (1775-1842).

O Conservatório de Música iria ficar incorporado numa estrutura maior, isto é, fazendo parte do Conservatório Geral da Arte Dramática, tendo como seu reitor Almeida Garrett. O modelo adoptado seria o do Conservatoire National de Musique et de Declamation de Paris, que abrangia três escolas: Escola de Música, Escola de Declamação e a Escola de Dança (Vasconcelos, 2002, p. 48-49).

De acordo com Maria José Fuente (1993, p. 17), o Conservatório não iniciou de imediato as suas actividades, existindo apenas matrículas de alunos a partir de Dezembro de 1837. De facto, segundo Joaquim Rosa (1999, p. 115), as primeiras candidaturas localizadas nos Livros de Matrículas dizem respeito ao ano lectivo de 1838/39. As disciplinas que estavam em funcionamento eram as seguintes: Canto, Piano, Rebeca, Violoncelo, Rebecão grande, Clarinete, Oboé, Flauta, Trompa/Corn., Trombone e Rudimentos.

Neste período, a cadeira de Flauta e Flautim esteve a cargo do professor Francisco Kuchenbuch (?-c.1845). Anteriormente ao ano lectivo de 1838/39, e, segundo Vieira (1900, v. 2, p. 8), Kuchenbuch leccionou a cadeira de flauta no Seminário Patriarcal, onde terá dado entrada em 1824. Para além da cadeira de flauta, também estava sob sua responsabilidade a leccionação de outros instrumentos de sopro, como indica Joaquim Rosa (1999, p. 135): "entrou [...] para o Seminário Patriarcal como Professor de Instrumentos de latão, uma designação que designava todos os instrumentos de bocal, nomeadamente Trompa, Clarim e Trombone". Contudo, as fontes documentais disponíveis não permitem saber com rigor se na realidade existiam alunos inscritos em flauta no período de 1824 a 1838.

Relativamente ao ano lectivo de 1838/39, de acordo com o levantamento efectuado por Rosa (1999, p. 135), "Kuchenbuch para além de ter alunos inscritos nas classes de Trompa/Corn e Trombone, tinha sete alunos inscritos em Flauta". É de salientar que a disciplina de flauta foi a mais concorrida, depois das tradicionais disciplinas de piano com onze alunos, sob a regência de Francisco Migone e a Rebeca com nove alunos, do professor Vicente Mazoni.

² Uma das razões que justificava este fluxo de instrumentistas estrangeiros a fixarem-se em Portugal reside no facto de o próprio Seminário Patriarcal não ter contemplado uma formação, ao nível dos instrumentos de orchestra, capaz de responder às necessidades da Orquestra da Real Câmara.

Kuckenbuch poderá não ter sido um especialista da flauta transversa; porém, o seu domínio, enquanto instrumentista de sopros, garantiu-lhe o assegurar da disciplina de flauta, até 1840. Depois desta data, a sua colaboração no Conservatório ficaria circunscrita apenas ao trompa/cornete e ao trombone. Vieira (1900, v. 2, p. 8) refere-se a Kuckenbuch da seguinte forma: “Bom tocador de trombone, corneta de chaves e outros instrumentos de vento. Era alemão, natural de Mogúncia. Deu entrada na Irmandade de S. Cecília, como tocador de clarinete em 9 de Maio de 1805.”

O Conservatório de Música de Lisboa nas décadas de 1840-50

Um dos aspectos de relevo, que caracterizou o ensino público da flauta em Portugal até 1840, foi a falta de um professor especialista para assumir a disciplina. Como se constatou, ficava à responsabilidade de um professor a leccionação de um leque de instrumentos de sopro. Todavia, esta realidade não foi diferente da de outros países europeus, como comenta Gianni Lazzari (2003, p. 1); no início do século XIX, era comum verificar-se que o ensino da flauta estava sob a direcção do professor de oboé, como era o caso em Itália.

Quanto à admissão dos docentes e de acordo com os estatutos do Conservatório, os novos professores deveriam ser escolhidos por concurso e provas públicas perante um júri, composto por seis jurados sorteados entre os professores e por seis membros efectivos da respectiva secção do Conservatório. Assim o primeiro concurso público que teve lugar para a cadeira de flauta e flautim no Conservatório surge em Outubro de 1840, o qual viria a realizar-se a 18 de Outubro (Rosa, 1999, p. 135).

Para a referida cadeira apresentaram-se dois candidatos, José Gazul Júnior (1801-1868) e Manuel Joaquim dos Santos (1800-?). O concurso viria a ficar marcado por alguma controvérsia. Santos ofereceu-se de imediato para leccionar gratuitamente até à decisão do júri sobre o seu vencimento. Por sua vez, Gazul oferece também o seu trabalho gratuitamente e pede a realização de um novo concurso. Perante estes episódios, João Domingos Bomtempo, na qualidade de Director da Escola de Música, não ficou satisfeito com os acontecimentos, considerando que a admissão de professores não remunerados não era decorosa para a instituição. Mas mais tarde aceita a ideia, referindo-se ao caso como o dos servidores do Estado sem vencimento.

Entretanto, surge uma peripécia ainda relacionada com este concurso. Apesar de José Gazul

não concordar com o procedimento, propõe-se apresentar ao júri um aluno seu e entrega um documento do Reitor de Música do extinto Real Seminário Patriarcal, Fr. José Marques, que o classifica como “professor consumado tocando a solo e magnífico em união de orquestra” (Fuente, 1993, p. 33).

Manuel Joaquim dos Santos entrega vinte e quatro documentos abonatórios da sua capacidade como professor, propõe a apresentação de discípulos e a execução de peças de sua autoria. O Conselho de Direcção exclui do concurso os alunos, pois o júri não saberia se seriam efectivamente discípulos do candidato; por outro lado, qualquer português ou estrangeiro que não tivesse alunos ficaria prejudicado, mesmo que mais talentoso. Em face desta situação, Fuente (1993, p. 33) cita o ponto de vista de Bomtempo: “Seria de grande desdouro para esta Escola, se efectivamente se admitirem tais provas, pois que, nem em Portugal nem em parte alguma da Europa, tal se costuma praticar em semelhantes concursos.”

Por fim, José Gazul Júnior foi eleito por unanimidade pelo júri, mas ficou a leccionar gratuitamente entre 1840 e 1842. Com 39 anos de idade, Gazul foi oficialmente o primeiro professor de flauta e flautim do Real Conservatório de Música, tendo tido discípulos notáveis, entre os quais seu filho Pedro José Gazul (c.1820-1872). O seu ordenado era de 200\$, recebidos apenas a partir de 8 de Junho de 1842, ano em que seria nomeado professor vitalício da cadeira de flauta e flautim.

Gazul, que tivera como seu mestre Joaquim Pedro Rodil, dedicou-se em especial ao ensino da flauta, tornando-se um dos mais célebres flautistas do seu tempo. Com base nos registos documentais recolhidos, tudo indica, uma vez mais, que o ensino da flauta transmitido por Joaquim Rodil a Gazul foi a título particular, uma vez que Rodil não esteve ligado oficialmente a nenhum estabelecimento de ensino.

Com efeito, os grandes mestres da flauta que marcaram a vida musical portuguesa nos finais do século XVIII e nas primeiras décadas do século XIX tiveram, para além de um brilhante percurso enquanto instrumentistas, uma responsabilidade pedagógica que seria determinante para a forte implementação do instrumento durante todo o século XIX. Em todo caso, como se verificou até 1840, este ensino, em Lisboa, esteve subordinado a título particular a António Rodil, Joaquim Rodil e José Gazul Júnior, e na cidade do Porto, a João Parado e José Maria Ribas.

Antes de iniciar as suas funções de professor do Conservatório, Gazul exerceu uma importante actividade artística. Assim, em 1824, era segunda

flauta da Orquestra do Teatro de S. Carlos, onde o seu mestre ocupava o lugar de primeira flauta. Em 1825, por cansaço do seu professor, veio a ocupar o seu lugar na orquestra. Para além das suas funções como flautista na Orquestra do Teatro de S. Carlos, também estava nas Orquestras da Real Câmara e da Sé. Como descreveu Vieira (1900, v. 1, p. 457-458):

Gazul foi um dos primeiros flautistas a distinguir-se por um som intenso vibrante e de grande beleza, por um estilo largo e correcto, por uma execução animada e expressiva. Em compreensão, mostrava-se no ensino mestre paciente, dedicado e affectuoso; por isso teve numerosos discipulos, a maior parte dos quaes se tornaram outros tantos amigos.

Em relação aos seus discípulos, para além do filho, outros flautistas tiveram a oportunidade de trabalhar com Gazul, como por exemplo Garcia Alagarim (séc. XIX), Manuel António Borges da Silva (1827-1898) e Manuel Martins Soromenho (?-1900), o qual viria a assumir o cargo, depois da morte do seu mestre.

Com a entrada de Gazul para o Conservatório assistiu-se a um aumento do número de alunos inscritos na disciplina de flauta. Já no ano lectivo de 1841/42, tinha 10 alunos em flauta, sendo apenas superado pelas classes de Canto e Piano com 20 e 14 alunos, respectivamente.

A 26 de Dezembro de 1848, num documento manuscrito localizado por Rosa (1999, p. 197), Gazul dirige-se ao Director da Escola de Música, fazendo um historial desde a sua entrada ao serviço do Conservatório até à situação vivida à data:

Sendo esta Aula então nascente, de tudo carecia, e eu fui requestando o que para ella era indispensavel, com tal infelicidade porem, que, mau grado a activa co- operação que V^a Ex^a, se dignou a conceder-me, apoiando e conseguindo do Vice Presidente d'aquella epoca a approvação das minhas requisições, jamais se pode obter foseem levadas a effeito. Eis o motivo de ainda hoje só têr para o ensino dos meus discipulos um estropiado livro, falta de folhas, e que custa já a reconhecer como exemplar do Methodo do Conservatório de Pariz.³

Partindo da análise deste documento, é possível retirar uma ideia clara da situação vivida por Gazul que, enquanto primeiro professor e responsável pela cadeira, tinha pela frente um grande desafio, em face da ausência de uma literatura específica para o instrumento. Por outro lado, confirma-se toda uma linha de ensino ministrado no Conservatório, para além dos próprios fundamentos ideológicos basea-

dos no modelo francês, que geraram a sua criação.

De acordo com o regulamento interno da Escola de Música, e como afirma Vasconcelos (2002, p. 49, grifo do autor):

[...] os professores tinham um conjunto alargado de obrigações para além das decorrentes da actividade lectiva no seu sentido estrito, nomeadamente *formar métodos, compêndios e obras elementares para as suas aulas*. [...] Enquanto não existissem estas obras, o que serviria de base para os estudos e ensino das diferentes disciplinas eram os métodos adoptados no Conservatório de Paris, e as obras dos autores clássicos.

Consciente desta realidade, na sua carta de 26 de Dezembro de 1848, Gazul refere-se ao repertório utilizado nas suas aulas da seguinte forma: "...teem levado a ministrar-lhes musicas minhas, e a condescendencia d'elles em procurar as que lhes aconselho ..." (Rosa, 1999, p. 197). Com efeito, o ensino da flauta em Portugal terá adquirido uma estrutura sólida e sustentada apenas a partir de meados do século XIX. No decorrer da primeira metade de oitocentos, a falta de um programa nacional, a ausência de métodos, de estudos e o reduzido repertório específico para o instrumento traçaram o panorama interno do ponto de vista do ensino da música no país e, em particular, da flauta.

Assim sendo, de forma a acompanhar o crescente interesse pelo estudo da flauta, manifestado principalmente desde o início do século no seio da vida musical portuguesa, foi necessário constituir oficialmente um programa que visasse corresponder à formação dos novos alunos. Nesta perspectiva, e de acordo com a pesquisa de Rosa (1999, p. 197-198), no ano lectivo de 1844/45, o programa elaborado por Gazul estava dividido em três anos: "O curso completo da minha Aula de trez annos, 1^o Anno todo o Methodo do Conservatório de Pariz,. 2^o Anno Perlúdios de Hoffmeister e Exercícios de minha composição [...], 3^o Estudos de José Maria Ribas, de João Parado e de Furstenau".

Com a admissão de José Gazul Júnior aos quadros do Conservatório, para a cadeira de flauta e flautim, estavam assim lançadas as bases ao nível do ensino para o instrumento poder alcançar gradualmente um público cada vez mais vasto. Por conseguinte, deste estabelecimento saíam muitos flautistas para as orquestras, outras escolas ligadas ao ensino, bandas filarmónicas e militares ou simplesmente curiosos e amadores do culto pela flauta.

³ Este documento manuscrito encontra-se no Arquivo do Conservatório Nacional.

Os estudos para flauta de Parado e Arroio e o método de C. Neves.

Ainda relativamente ao ensino da flauta em Portugal, e para melhor compreensão desta temática, merecem ser abordados os estudos *Three Studies for the Flute* de João Parado (?-c.1842), mencionados por Gazul, assim como *Doze Estudos para Flauta* de José Francisco Arroio (1818-1868) e o *Methodo Elementar de Flauta* coordenado por Cezar das Neves.

João Parado era natural da cidade do Porto, onde terá nascido nos finais do século XVIII. Pouco se conhece da sua vida e obra; no entanto, compôs uns estudos para flauta dedicado ao seu colega e amigo José Maria Ribas. Estes estudos foram publicados em Londres com o título: *Three studies for the flute, composed and dedicated to his friend J. M. Ribas, principal flute at Her Majesty's Theatre, and the Philharmonic. By João Parado. London, J. Alfred Novello, Ewer & Co.*

Para Vieira (1900, v. 2, p. 152), estes estudos

[...] são de execução muito difícil, mas não primorosos sob o ponto de vista da composição musical; falta-lhes unidade pois cada estudo é formado de três ou mais trechos que mal se ligam entre si, modulando com muita frequência mas pouco naturalidade.

De facto, a sua escrita é determinada por uma linguagem muito diversificada, do ponto de vista rítmico e melódico, e de forma a cativar o músico para a sua execução. O grau de dificuldade destes estudos não é progressivo, o que significa um elevado grau de exigência ao nível da sua *performance* em todos os estudos.

Parado foi um grande flautista e professor, sabendo por certo o que seria necessário desenvolver e aplicar na sua escrita para tornar estes estudos num bom exercício para os seus alunos. Todos os registos do instrumento são devidamente explorados, as dinâmicas são cuidadosamente escolhidas de forma a proporcionar grandes contrastes que vão desde *pp* ao *ff*, grandes intervalos, uso frequente de arpejos e sobretudo uma procura constante de contraste nas diferentes formas de articulação.

Todos os estudos são compostos por três andamentos. Com base nesta estrutura, Parado procura conciliar a sua expressividade, partindo de uma *linguagem romântica* nos andamentos mais lentos, como por exemplo *Com Sentimento* logo no início do segundo andamento do *Estudo nº 1* e com os momentos de puro exercício técnico, nos andamentos mais rápidos.

Apesar de a sua escrita ser também fortemente apoiada numa ornamentação cuidada, é natural

perder-se a fluidez do discurso musical, em face dos objectivos técnicos propostos pelo autor. A qualidade e a importância desta obra não foram esquecidas na época, a sua aplicação nos programas oficiais do Conservatório e o reconhecimento por parte do mestre Gazul são indicadores e reflexo da sua inserção no plano musical vigente durante a época em estudo. Numa perspectiva mais integradora das práticas instrumentais, este património artístico poderia e deveria suscitar um olhar mais atento no quadro actual do ensino e da historiografia do repertório para flauta.

Numa mesma linha estética, e apesar de não fazerem parte dos programas oficiais do Conservatório, foram localizados os *Doze Estudos para Flauta* de José Francisco Arroio. Na primeira página pode ler-se: *DOZE ESTUDOS / PARA / FLAUTA / Compostos / E / DEDICADOS / como pequeno testemunho d'amizade / consideração, e respeito, ao Ell.mo Senhor / I. PARADO, / Ensigne Professor e Tocador / D'ESTE INSTRUMENTO; / POR / J. F. ARROIO / Todos os exemplares que não tiverem rubrica do seu Autor, / eram havidos como furtados / A. S. de Castro Lith – Lx^a Lith de J. S. Lence.*

José Arroio nasceu em Espanha a 14 de Janeiro de 1818 e veio para Portugal muito novo, mais propriamente para o Porto. Seguindo os passos de seu pai, começou por aprender a tocar clarinete num dos regimentos militares da cidade, ganhando fama de bom instrumentista, o que lhe permitiu, mais tarde, ocupar o lugar de primeiro clarinete na Orquestra do Teatro Lírico de S. João do Porto. Segundo João Sagner (1940, p. 28) também estudou flauta com José Maria Ribas na cidade do Porto; não obstante, a sua carreira é reconhecida enquanto compositor. É de realçar uma relação saudável, ao nível profissional, entre os grandes flautistas da cidade do Porto, assim como se verificou entre João Parado, José Maria Ribas e José Arroio, mesmo não tendo este último seguido um percurso de flautista.

Quanto à data em que foram escritos estes estudos não existe nenhum dado em concreto; no entanto, um pormenor de importante relevo surge na primeira página. Arroio dedicou esta obra ao flautista João Parado, mestre de outros grandes flautistas, tais como José Maria Ribas (1796-1861) e Hypolito Medina Ribas (1825-1883). Através dos documentos disponíveis sabemos que Parado faleceu em 1842, e assim, é bem possível que Arroio, por ocasião da morte do seu amigo, tenha dedicado esta obra à sua memória, como está mencionado na primeira página.

O conjunto dos doze estudos são, na sua generalidade, um bom desafio para o flautista; o grau

de dificuldade não é gradual ao longo das peças, mas sim constante. Resumidamente, estes estudos apresentam todo um leque de características semelhantes em relação às linhas gerais que dominam a escrita de Parado nos seus três estudos. É natural que a obra de Parado tenha influenciado fortemente a escrita flautista de Arroio.

Para além de todos os aspectos já referenciados ao nível da escrita na obra de Parado, existe apenas uma diferença entre estas duas colecções. Enquanto que Parado engloba num só estudo todo um conjunto de objectivos técnicos a atingir pelo flautista, os doze estudos de Arroio, pelo facto de serem em maior número, normalmente procuram explorar e focalizar individualmente determinado aspecto técnico e interpretativo.

Nesta perspectiva destaca-se, por exemplo, o *Estudo nº 4*, que desde o primeiro ao último compasso, partindo da tercina, trabalha a articulação usando a primeira nota articulada e as duas seguintes ligadas. Nesta mesma linha, o *Estudo nº 5* exercita os mesmos princípios técnicos, recorrendo no entanto, ao grupo de quatro semicolcheias em que a primeira é articulada e as restantes notas são ligadas. Ainda com base nos mesmos objectivos técnicos interpretativos, Arroio explora diferentes articulações e combinações no *Estudo nº 6*, em que surgem grupos de seis semicolcheias ligadas 2+2+2 do primeiro ao último compasso. Apenas como último exemplo, o *Estudo nº 10* é nitidamente um trabalho ao nível das oitavas ascendentes, no qual, desde o primeiro ao último compasso, é pedido ao flautista um exercício de flexibilidade técnica que permita executar oitavas ligadas, tendo sempre como ponto de partida a nota grave.

Arroio comprova conhecer bem as capacidades e características da flauta. O facto de ter estudado o instrumento com grandes mestres da flauta e, posteriormente, o contacto privilegiado com seu irmão e flautista João Emílio Arroio (1831-1896)⁴ contribuíram para uma sensibilidade estética e técnica, que fazem hoje destes estudos uma obra capaz de proporcionar e conciliar objectivos pedagógicos, de acordo com as exigências estipuladas ao nível dos programas de flauta no ensino artístico.

No âmbito do ensino da flauta em Portugal, no período compreendido entre 1750 e 1850, o pri-

meiro método para o instrumento editado em português merece um espaço de reflexão no âmbito do presente artigo, apesar de todos os dados documentais disponibilizados apontarem para o seu aparecimento no meio musical nacional apenas na segunda metade do século XIX.

O Methodo Elementar de Flauta Contendo os Principios Rudimentares de Musica e Observações Indispensaveis aos Jovens Flautistas, com Gravuras Intercaladas, Demonstrando as Flautas Commum e Moderna e as Escalas Respectivas Coordenado por Cezar A. P. Das Neves,⁵ como se indica na primeira página é uma segunda edição da casa *Custodio Cardoso Pereira – Fornecedor de Instrumentos Musicos para o Exercito, Fabrica a Vapor e Deposito de Instrumentos para Banda e Orquestra*. Como é conhecido, este estabelecimento foi fundado no Porto no ano de 1861, facto pelo que só poderia ter ocorrido a partir da década de 1860 a sua primeira edição.

No que diz respeito ao seu teor, numa primeira parte incide nos *Principios Elementares da Musica*, referindo-se apenas à flauta quanto à sua extensão; dó¹ ao sí³. Neste sentido, o autor faz a seguinte chamada de atenção: “*As Flautas que tem menos de oito chaves não dão a primeira nota Dó, principiam em Ré.*” (Neves, [s. d.], p. 2, grifo do autor). O que significa que mesmo na segunda metade de oitocentos, apesar das flautas maioritariamente comercializadas incluírem as chaves de dó e dó# na secção do pé, a procura e venda de flautas com apenas uma chave no pé (ré#) é ainda significativa. Razões de ordem económica e os objectivos do comprador (que muitas vezes seria amador) fizeram, provavelmente, com que a procura e comercialização deste tipo de instrumento fosse visível durante todo o século XIX e mesmo ainda no século XX.

Cezar Augusto Pereira das Neves (1841-1920) passa a focalizar exclusivamente aspectos relacionados com a flauta a partir do ponto *Observações*, o qual se encontra organizado por diferentes itens. Primeiro descreve as diferentes secções que constituem o instrumento, assim como alguns dos seus mecanismos:

Da Flauta em Geral e do seu Mechanismo – A Flauta compõem-se de quatro peças que se armam e desarmam quando é necessário. A primeira peça, ou cabeça é a que tem o buraco da embocadura, esta peça é dividida geralmente em duas, sendo a segunda

⁴ Em 1868, fica como 2º Flauta da Orquestra do Teatro Nacional de S. Carlos, onde mais tarde substitui António José Croner (1826-1888), quando este fica doente. Em 1892, ganha o concurso público para professor de flauta do Conservatório Nacional. De acordo com Ernesto Vieira, João Emílio Arroio terá sido o primeiro flautista a usar uma flauta de sistema-Bohem em Portugal.

⁵ Para além desta obra, Neves também coordenou um *Methodo Elementar de Violão* e um *Methodo Elementar para Guitarra*.

mais pequena, chamada bomba e que serve para graduar a afinação provisoriamente. A segunda peça ou collo superior contém os tres buracos que pertencem à mão esquerda e pode ter as chaves de Sol#, Dó e Sib e ainda mais duas chaves de trilos. A terceira peça ou collo inferior contém os tres buracos que pertence à mão direita e pode ter uma ou duas chaves para o Fá e ainda uma chave para o Fá#. A quarta peça patilha ou corunha contém uma chave e pode ter mais duas para Dó e Dó# graves. Estas quatro peças são guarnecidas de marfim ou de metal. Dá-se o nome de chapeu a uma pequena peça que tapa a parte superior da Flauta. A parte superior da primeira peça da flauta é tapada interiormente por uma rolha que deve de ser de madeira guarnecida de cortiça, esta rolha está preza por um parafuso de graduação ao chapeu que se anda ou desanda para por a Flauta n'uma afinação invariável. (Neves, [s. d.], p. 5).

Ainda neste primeiro ponto, Neves ([s. d.], p. 5) refere-se às flautas da seguinte forma: "O numero de chaves que as flautas comuns teem não são menos de uma nem mais de dez." De facto, uma flauta de múltiplas chaves poderia conter mais de dez chaves, neste período; no entanto, o ponto de vista do autor parece querer classificar esse tipo de instrumentos como pouco comuns e menos significativo no mercado interno.

No item seguinte, Neves ([s. d.], p. 5) aborda a questão do "Aperfeiçoamento da Flauta – Actualmente tem-se procurado aperfeiçoar as Flautas resultando d'essas tentativas apparecerem a Flauta Cylindrica e a Flauta Bohem." Um dos aspectos importantes que se pode retirar deste método é o cuidado em disponibilizar todo um conjunto de informações, tanto para os flautistas que utilizavam flautas traversas como para aqueles que já tivessem tido oportunidade para adquirir as novas flautas de sistema-Boehm. Porém, após uma breve abordagem genérica da flauta Boehm, Neves centra as suas indicações e exercícios técnicos das páginas seguintes em exclusivo para as flautas traversas com 1 até 8 chaves.

É de realçar que a aceitação da flauta-Boehm na Europa provocou reacções diferentes por parte dos flautistas e dos construtores. Enquanto que em França a casa Godfroy & Lot assegurava os seus direitos de produção e comercialização,⁶ em Portugal, não só os construtores nacionais não acompanharam este movimento, como os flautistas criaram inicialmente alguma resistência. Por conseguinte, não surpreende o facto de Neves articular o seu discurso inicial entre os dois tipos de flautas e de se-

guida focalizar os seus exercícios apenas nas flautas pré-Boehm. Em relação à flauta, o seu ponto de vista reflecte um potencial mercado interno que, apesar de contactar gradualmente com um número maior de flautas sistema-Boehm, é ainda dominado, na entrada da segunda metade do século XIX, pela venda e comercialização das flautas pré-Boehm.

Depois de uma primeira parte baseada nos aspectos mais teóricos, Neves passa a apresentar uma série de *Exercícios para a Graduação do Soprano*. Por último, conciliando uma linguagem musical de pendor romântica com a sua reivindicação nacionalista, Neves propõe trabalhar todo um conjunto de aspectos, como por exemplo a articulação, a ornamentação, a frase e suas dinâmicas, partindo de pequenas melodias populares⁷ (*O S. João, Canção do Marujo e o Himno Nacional D. Pedro IV*) e de excertos das óperas de Rossini, Donizetti e Verdi.

O crescente interesse pela historiografia musical portuguesa de oitocentos tem progressivamente despertado o interesse por parte dos musicólogos, em face dos processos já desenvolvidos em grande escala no século anterior. Na medida em que se reúnem cada vez mais conteúdos científicos em torno da vida cultural portuguesa do século XIX, torna-se cada vez mais evidente que a produtividade musical desempenhou um papel determinante no seio da sociedade, servindo de meio de difusão de ideias e de debate político, em face das dificuldades de um país marcado geograficamente pelo seu relativo isolamento europeu.

Como comenta Lopes-Graça (1989, p. 65):

Apesar de tão sistematicamente denegrido pelo faccionismo político de um sector da mentalidade portuguesa hodierna, o nosso século XIX musical é, contudo, um dos mais activos e importantes, se não o mais activo e o mais importante, dos períodos da história da música portuguesa. Se a sua actividade não é a mais intensa, é, sem dúvida alguma, a mais fecunda, a de mais fortes e proveitosas consequências.

Para concluir, verifica-se que o gosto pela música de câmara e pelo concerto, nos meios esclarecidos dos verdadeiros "conhecedores e amadores" destes géneros, viria a marcar todo o desenvolvimento da música portuguesa de oitocentos. Os historiadores são unânimes em destacar o pianoforte

⁶ Cf. Powell (2002, p. 183).

⁷ "César das Neves foi um grande impulsionador da divulgação e recolha da música popular portuguesa, tendo resultado deste trabalho o Cancioneiro de Músicas Populares em 3 volumes" (Borba; Lopes-Graça, 1996, p. 292-293).

e a guitarra como elementos representativos desta corrente. No entanto, conciliando as fontes disponíveis com todas as especificidades e objectivos traçados no presente artigo, verifica-se que, com o decorrer do século XIX, a flauta traversa também viria a

revelar-se neste contexto com a mesma importância como os referidos instrumentos, fruto da projecção alcançada essencialmente no plano da indústria instrumental, no meio sociocultural, na actividade artístico-musical e no ensino.

Referências

- BORBA, Tomás; LOPES-GRAÇA, Fernando. *Dicionário de Música*. 2. ed. v. 2. Porto: Mário Figueirinha, 1996.
- BRITO, Manuel Carlos de; CRANMER, David. *Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1990.
- COSTA, Jorge Alexandre. *A reforma do ensino da música no contexto das reformas liberais*. Braga: Universidade do Minho, 2000. Texto policopiado.
- FUENTE, Maria José de La. *J. Domingos Bomtempo e o Conservatório de Lisboa*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1993.
- LAMBERTINI, Michel'angelo. Portugal. In: LAVIGNAC, Albert; LAURENCIE, Lionel de la. *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. Paris: Delagrave, 1920. v. 4, p. 2420-2421.
- LAZZARI, Gianni. The Flute in Early Nineteenth-century Italy. *Traverso*, v. 15, n. 1, p. 1-3, January 2003.
- LOPES-GRAÇA, Fernando. *A Música Portuguesa e os seus Problemas I*. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.
- NERY, Rui Vieira; CASTRO, Paulo Ferreira de. *História da Música*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.
- NEVES, Cezar Augusto Pereira das. *Methodo elementar de flauta*. 2. ed. Lisboa: Custódio Cardoso Pereira, [s. d.].
- PEREIRA, Esteves; RODRIGUES, Guilherme. *Portugal, Dicionário Histórico, Chorographico, Biographico, Bibliographico, Heraldico, Numismático e Artístico*. Lisboa: João Romano Torres & C^a, 1912. v. 6.
- POWELL, Ardal. *The Flute*. New York: Yale University Press, 2002. (Yale Musical Instruments Series).
- RIBEIRO, José Silvestre. *História dos Estabelecimentos Scientificos Litterarios e Artisticos de Portugal*. Lisboa: Academia Real das Sciencias, 1867. t. 6.
- ROSA, Joaquim Oliveira Carmelo. *Essa pobre filha bastarda das Artes*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa FCSH, 1999. Texto policopiado.
- SAGUER, João. *História da Flauta e os Flautistas Célebres*. Lisboa: Editora Gráfica Portuguesa, 1940.
- VASCONCELOS, António. *O Conservatório de Música – Professores, Organização e Políticas*. Lisboa: Instituto de Inovação Educacional: Ministério da Educação, 2002.
- VIEIRA, Ernesto. *Dicionário Biographico de Músicos Portugueses*. Lisboa: Tipografia Matos, Moreira e Pinheiro, 1900. 2 v.

Recebido em 26/06/2007

Aprovado em 15/07/2007