

As Bandas de Música no distrito de Lisboa
entre a Regeneração e a República (1850-1910):
História, organologia, repertórios e práticas interpretativas.

Pedro Alexandre Marcelino Marquês de Sousa

Tese de Doutoramento em Ciências Musicais
na especialidade de Ciências Musicais Históricas

DECLARAÇÕES

Declaro que esta Tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

Lisboa, 4 de Outubro de 2013

O candidato

Pedro Alexandre Marcelino Marquês de Sousa

Declaro que esta Tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

Lisboa, 4 de Outubro de 2013

A professora orientadora

Professora Doutora Luísa Mariana Rodrigues Oliveira Cymbron

AGRADECIMENTOS

Durante o trabalho de investigação sobre a história da música militar que iniciei em 2004 no âmbito do curso de Mestrado, ampliado posteriormente para o domínio das bandas de música civis no âmbito do curso de Doutoramento que iniciei em 2008 na FCSH na Universidade Nova de Lisboa, devo agradecer ao Exército português e à Academia Militar o apoio e o incentivo para desenvolver os estudos sobre estas temáticas intimamente ligadas à nossa história militar. Ao nível pessoal agradeço a atenção e a compreensão da minha família, e também manifesto a minha gratidão às instituições em que realizei investigação mais relevante, como sejam os arquivos das bandas de música da Marinha e da Guarda Nacional Republicana, da Sociedade Filarmónica Providência, na Hemeroteca Municipal de Lisboa, na Biblioteca Nacional de Lisboa e no Arquivo Histórico Militar.

No âmbito académico, agradeço a todos os professores do curso de Doutoramento os ensinamentos que me transmitiram nos domínios da musicologia histórica e da metodologia científica, manifestando o meu maior agradecimento à professora Doutora Luísa Cymbron pela orientação académica e disponibilidade para me apoiar neste estudo.

RESUMO

A presente dissertação pretende caracterizar a prática musical das bandas de música no distrito de Lisboa durante a segunda metade do século XIX e no alvorecer do século XX, considerando como limites temporais o período entre a Regeneração e a Implantação da República (1850-1910) e o espaço territorial que na época constituía o distrito de Lisboa, que permite focar o estudo nas bandas militares sediadas em Lisboa e em Setúbal e nas bandas civis do espaço urbano e rural.

O estudo aborda a origem e o desenvolvimento do modelo organológico do agrupamento musical designado por banda, criado no meio militar no século XVIII e que no século XIX adquiriu uma identidade própria, em termos orgânicos e de repertório, dando origem na sociedade civil ao desenvolvimento do designado “movimento filarmónico”, com a criação de dezenas de bandas civis (filarmónicas), evoluindo do meio urbano para a periferia. Ao nível da organologia o estudo pretende identificar os instrumentos e os modelos de organização instrumental das bandas neste período, as funções dos instrumentos nas modalidades de instrumentação usadas nas bandas, a evolução do diapasão que servia de referencial para as bandas e a posição dos naipes na formação da banda em concerto e em desfile. O estudo visa também caracterizar a tipologia e a evolução do repertório das bandas de música, militares e civis, e a sua relação com a prática interpretativa das bandas nos diversos contextos em que atuavam, em concerto ou em desfile (arruadas, procissões, funerais, peditórios etc.) no meio militar e civil, no meio urbano e no espaço rural.

PALAVRAS-CHAVE: banda militar, movimento filarmónico, banda filarmónica, instrumentos de sopro, repertório, meio urbano, meio rural.

ABSTRACT

This dissertation aims to characterize the musical practice of wind bands in the district of Lisbon during the second half of the nineteenth century and at the dawn of the twentieth century considering as time limits the period between the Regeneration and the Establishment of the Republic (1850-1910) and the territorial space which at the time was the district of Lisbon, which enables to focus the study on military music formations based in Lisbon and Setubal and in civilian wind bands of urban and rural space.

The study deals with the origin and the organologic development of the model of music formations designated wind bands within its military means in the eighteenth century and which, in the nineteenth century, has acquired an identity of their own, in accordance with its organic terms and repertoire, giving rise in civil society to the development of the so-called "wind band movement", with the creation of dozens of civilians bands (philharmonic), developing itself from urban areas to the periphery. In organologic terms, the study aims to identify the instruments and models of instrumental organization of bands in this period, the functions of the instruments in terms of instrumentation used in the bands, the evolution of a tuning fork that served as a reference for the bands and the position of the instrumental sections of the military bands in concert and parade. The study also aims to characterize the typology and the evolution of the repertoire of the bands of music, military and civilian, and the relationship to practice and interpretation of various bands within the various contexts in which they acted, in concert or parade (street marching, processions, funerals, public appearances etc.) in the military and civilian surroundings, in urban and rural areas.

KEYWORDS: military band, wind band movement, wind instruments, repertoire, urban environment, rural environment.

ÍNDICE

Declarações	ii
Agradecimentos	iii
Resumo.....	iv
Abstract	v
Índice.....	vi
 Introdução	 1
Problemática e objetivos do trabalho	2
Metodologia	12
Questão central e questões derivadas.....	15
 Capítulo I	 21
A Regeneração e o movimento filarmónico em Portugal	21
I.1 A Regeneração e a popularidade das bandas de música	21
I.2 O desenvolvimento do movimento filarmónico no distrito de Lisboa	30
I.3 O caso do distrito de Lisboa no panorama nacional.....	44
 Capítulo II	 53
Os instrumentos e a execução instrumental nas bandas de música em Portugal na segunda metade do século XIX.....	53
II.1 As grandes transformações dos aerofones das bandas no século XIX.....	55
II.2 A criação do modelo moderno de banda de música	62
II.2.1 A organização das bandas portuguesas na segunda metade do século XIX...	74
II.3 As alterações do diapasão: Do diapasão brilhante ao normal	90
II.4. As formações da banda em marcha e em concerto	106
 Capítulo III	 117
Os repertórios das bandas de música	117
III.1. As marchas: da música militar às filarmónicas	121
III.1.1 O passo ordinário e o passo dobrado	130
III.1.2 Marchas de procissão e fúnebres.....	135
III.1.3 Hinos	138
III.2 Os géneros de dança interpretados pelas bandas de música.....	140
III.2.1 Contradanças.....	142
III.2.3 Polcas	152
III.2.4 Mazurcas	155
III.2.5 Outros géneros de dança interpretados pelas bandas.....	157
III.3. As peças de concerto	166
III.3.1 As obras derivadas da ópera, de operetas e zarzuelas	166
III.3.2. Rapsódias	197
III.3.3. Fantasia.....	204
III.3.5 Suites	215
III.4 A presença relativa dos diversos géneros no repertório das bandas	218
III.5. Os compositores portugueses do repertório das bandas de música	224

III.6. A prática das transcrições para banda	228
Capítulo IV	239
As bandas de música no espaço urbano entre 1850 e 1910.....	239
IV.1 Os espaços e as ocasiões das atuações das bandas de música	242
IV. 1. 1 Os jardins públicos de Lisboa	242
IV.1.2 Os bailes campestres	249
IV.1.3 As comemorações patrióticas, as exposições e os certames de banda	252
IV.1.4 Festas religiosas e procissões	263
IV.1.5 Nos teatros e coliseus de Lisboa	269
IV.1.6 As associações recreativas e as instituições sociais	271
IV.1.7 As feiras e as touradas	272
IV.2. As bandas de música nas comunidades industriais do distrito de Lisboa.....	274
IV.3 A nova cidade de Setúbal	287
Capítulo V	295
As bandas de música e o meio rural.....	295
V.1 A filarmónica da aldeia.....	300
V.2 As bandas nas festas do meio rural	305
V.3. O movimento filarmónico no meio rural do distrito de Lisboa.....	318
V.3.1. Na região a norte do rio Tejo	318
V.3.2. Na região a sul do rio Tejo	328
Conclusões	334
Fontes e Bibliografia.....	346
Índice de Figuras.....	376
Índice de Tabelas	380
Índice de Anexos (Volume de anexos)	382

Introdução

O objetivo deste trabalho no domínio das ciências musicais históricas, sobre as bandas de música no distrito de Lisboa na segunda metade do século XIX e no alvorecer do século XX, é traçar o percurso histórico, caracterizar o modelo organológico e a prática musical das bandas de música (repertório e formas de atuação), no período em que este tipo de agrupamento musical consolidou o seu modelo de organização, adotando uma tipologia de repertório que lhe conferiu identidade e grande popularidade, pela sua versatilidade para atuar de diversas formas em espaços ao ar livre e em sala, em desfile e em concerto, em espaços urbanos e rurais, nos mais variados ambientes populares e formais, desde o meio militar aos eventos sociais da burguesia e da aristocracia. A inexistência de estudos aprofundados sobre este assunto justifica a pertinência deste tema que em Portugal ainda não foi estudado com uma metodologia científica e com aprofundamento suficiente, tal como refere Rui Vieira Nery a propósito da ausência de estudos sobre as bandas civis em Portugal “a bibliografia sobre este tema assenta num pequeno número de trabalhos, na sua maioria redigidos por investigadores amadores, oriundos quase todos do próprio movimento filarmónico, o que, se por um lado garante um conhecimento aprofundado do terreno da maior importância, conduz muitas vezes, por outro lado, a uma visão historiográfica e musicológica compreensivelmente limitada.”¹. Também Salwa Castelo-Branco, na introdução ao seu trabalho, a *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, reconhece que “é notória a escassez de estudos científicos em torno da música no país em qualquer época” e a parca literatura existente centra-se sobretudo na música erudita, no fado e na música de matriz rural.² Nesta mesma obra, em relação às bandas de música, Paulo Lameiro começa por reconhecer a falta de estudos sistemáticos sobre as origens das bandas filarmónicas em Portugal;³ e mesmo no estrangeiro só recentemente se registou o interesse por esta temática no meio académico, como reconhece William H. Rehrig: “For variety of reasons, band history has not emphasized in American institutions of higher learning. [...] At the time this encyclopedia was published, there was no thorough history of American bands and band personalities in print”.⁴

¹ Rui Vieira Nery e José Mariz, *Inventário do Arquivo Histórico Musical da Sociedade Filarmónica Harmonia Reguenguense*, Reguengos de Monsaraz, Município de Reguengos de Monsaraz, s. d., p. 11.

² *Enciclopédia da Música Portuguesa do Século XX*, vol. I, Salwa El-Shawan Castelo-Branco (coord.), Círculo de Leitores/Temas e Debates, 2010, p. III.

³ *Idem*, p. 108.

⁴ William H. Rehrig, *The Heritage encyclopedia of Band Music: Composers and Their Music*, vol. II, Integrity Press, 1991, p. 877.

Também o recente trabalho sobre a história das bandas militares na Inglaterra refere: “military music is largely absent from all general overviews of british music history in the long nineteenth century. It is a peculiar omission, given the sheer scale of the military music project in that period and the impact it had on the music profession.”⁵

Problemática e objetivos do trabalho

O desenvolvimento do modelo orgânico do agrupamento musical designado por banda⁶ e a sua prática musical na segunda metade do século XIX na região de Lisboa constituem o objeto deste estudo. A banda de música é o agrupamento musical resultante do grupo militar criado no final do século XVIII, que adquiriu uma identidade própria na sociedade civil no período em estudo, como nos apresenta Keith Polk no *The New Grove Dictionary of Music and Musician*: “The term [military band] dates from the late 18th century and denoted at that time a regimental band consisting of woodwind, brass and percussion instruments. During the following century it came to be applied as well to civilian bands of similar constitution.”⁷ O termo “banda” tem origem italiana⁸, cujo significado indica um grupo de músicos executantes de instrumentos de sopro e de percussão⁹, designação que passou também a ser utilizada em Portugal e em Espanha. Em francês o vocábulo é “bande” ou “harmonie”, em alemão, “kapelle”, “blaskapelle”, “blasorchester” ou “musikkorps”, no caso de se tratar de uma banda militar, e na língua inglesa usa-se o termo “band” ou “wind band”. Uma banda distingue-se de outro qualquer agrupamento de sopros por dispor de mais do que um executante em cada tipo de instrumento, tendo a constituição de naipes e não apenas um músico em cada tipo de instrumento. O modelo orgânico de “banda militar” que surge no século XVIII no meio militar, como o agrupamento musical dos regimentos, constituído por instrumentos de madeira, de metal e de percussão, resulta da integração da percussão nos

⁵ Trevor Herbert and Helen Barlow, *Music & the British Military in the long Nineteenth Century*, New York, Oxford University Press, 2013, p.1.

⁶ Como refere o dicionário *The New Grove Dictionary of Music and Musician* o vocábulo “banda” é usado com diversos significados, sendo que de maneira geral se refere a um agrupamento instrumental que combina instrumentos de sopro e de percussão, considerando ainda uma classificação em “brass band” se for constituída apenas por instrumentos de metal e de percussão, e “wind band” se for constituída por instrumentos de madeira, de metal e de percussão. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 2, 2.^a edição, Londres, Macmillan, 2001, pp. 622-651.

⁷ *Idem*, p. 628.

⁸ O termo derivado do latim medieval “bandum” surge também em língua germânica como “bandwa” e em francês medieval como “bande” designação dos grupos musicais de sopro que na Idade Média anunciavam a chegada de um séquito de entidades civis e ou forças militares e que tocavam durante o desfile (cf. *The New Encyclopaedia Britannica*, vol. 1, Chicago, Encyclopaedia Britannica Inc, 15/1990, p. 858).

⁹ Salwa El-Shawan Castelo-Branco (coord.), *Enciclopédia da Música Portuguesa do Século XX*, vol. A-C, Círculo de Leitores/Temas e Debates, 2010, p.108.

agrupamentos de sopro que já existiam, através da influência da música militar turca durante a primeira metade do século XVIII.¹⁰

Em Portugal durante o século XIX era também usado o termo “música” para designar este tipo de agrupamento musical, quer no meio militar quer no civil, sendo mesmo usada nos regulamentos militares a expressão “músicas regimentais” para designar as bandas dos regimentos, assim como no meio civil, como testemunha a seguinte descrição de uma procissão em Vila Franca em 1855: “[...] a música de arraial da terra, mui aperfeiçoada, como as melhores bandas regimentais de Lisboa de bom grado a acompanhavam, tocando excelentes peças de música, o que muito realçava o acto religioso da procissão”¹¹. Em meados do século XIX era também comum no meio civil a designação de “filarmónica marcial”, como testemunha a redação da ata da fundação da Sociedade Filarmónica Palmelense, em 1852, que refere a finalidade de criar “uma Sociedade Filarmónica Marcial”¹².

O dicionário musical de Ernesto Vieira de 1899 apresenta-nos a seguinte definição de “banda” muito ligada à instituição militar: “corporação de músicos militares em cada regimento ou batalhão” distinguindo dois tipos destes agrupamentos, a banda particularmente assim designada e a fanfarra.¹³ Na sua definição de “philarmónica” destaca fundamentalmente a vertente de “sociedade de amadores de musica” e de “philarmonico” aquele “que estima a música; amador de música”.¹⁴ A terminologia de Ernesto Vieira permite-nos compreender como a expressão “banda filarmónica” passou a ser usada em Portugal significando claramente o agrupamento musical do tipo banda militar, mas constituído por músicos amadores. Segundo o *Grande Dicionário Contemporâneo Francês-Português* contemporâneo da época em estudo, “philarmonique” significa “sociedades de amadores de música” referindo que esta designação é muito semelhante em diversas línguas,

¹⁰ Leonard Ratner usa a expressão *janissary music* para caracterizar o estilo militar *turkish music* do século XVIII, baseado na utilização de diversos instrumentos de percussão. (cf. *Classic Music, Expression, Form and Style*, New York, Schirmer Books, 1980, p. 21). Os agrupamentos musicais das tropas de elite “janissards” do sultão da Turquia impressionaram os exércitos europeus durante os conflitos do século XVIII. Na Rússia em 1739, na Áustria em 1741 (durante a guerra da sucessão austríaca) na França e o exército da Prússia começou a usar os instrumentos janissary chegando mesmo a contratar músicos turcos para tocarem no exército da Prússia.

¹¹ João José Miguel Ferreira da Silva, *Ofertas Históricas Relativas à Povoação de Vila Franca de Xira para ilustração dos vindouros* (Coleção Património Local, n.º 4, vol. 2), Vila Franca de Xira, Museu Municipal de Vila Franca de Xira, 1997, p.73. Reedição da obra originalmente publicada em 1856.

¹² Ata da instalação da Sociedade Filarmónica Palmelense (25-10-1852) publicada na obra de Manuel Joaquim da Costa, *História das Músicas em Palmela (1852-1917)*, Palmela, Grupo dos Amigos do Concelho de Palmela, 2002, p. 12.

¹³ Ernesto Vieira, *Diccionario Musical*, 2.ª edição, Lisboa, Lambertini, 1899, p. 82.

¹⁴ *Idem*, p. 414.

como em inglês temos “philharmonic” que se usa, como substantivo, filarmónica, como adjetivo, filarmónico; em alemão, “philharmonie”, filarmónica e “philharmonisch”, filarmónico.¹⁵ No termo filarmonia, temos a reunião de dois vocábulos: “philos”, que quer dizer, “amigo” e “harmonikos”, harmonia; relativamente a “harmónico”, temos a raiz harmonia e o sufixo “ico”, proveniente do latim “icu” e do grego “ikós” que significa pertença, relação, logo filarmónico será o que tem relação com a filarmonia ou que a ela pertence.

Segundo o *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* de José Pedro Machado¹⁶, filarmonia vem do francês “philharmonie”; filarmónica, no mesmo idioma, “philharmonique”; quanto a filarmónico, do italiano “filarmónico”, criado em 1622, por Francesco Pona e no mesmo dicionário pode ler-se: “filo”, do grego “Philos”, amigo. O *Dicionário de Música* de Tomás Borba e de Fernando Lopes Graça também nos apresenta o termo “filarmonia” como resultante da junção de “philos” com “harmonia” (amor à música) e “filarmónica” como sociedade musical de amadores de música, referindo que as “bandas civis mais conhecidas por filarmónicas têm organização semelhante às bandas militares.”¹⁷

O estudo centrado na região que na época constituía o distrito de Lisboa (incluindo o território do atual distrito de Setúbal, que só foi criado em 1926) permite a consideração de diversas realidades desta atividade, como as bandas militares (profissionais) sediadas em Lisboa e em Setúbal, as bandas civis do espaço urbano da capital, nas comunidades industriais que surgem na periferia como é o caso de Setúbal no final do século XIX e também no meio rural, na designada região “saloia” a noroeste de Lisboa e na zona a sul do rio Tejo. Este trabalho pretende trazer contributos originais sobre o percurso da organização e do instrumental das bandas de música, o repertório que apresentavam e as formas como atuavam no contexto do espaço urbano e no meio rural, caracterizando a constituição dos naipes, as funções dos diversos instrumentos nas modalidades de instrumentação usadas nas obras para banda, a evolução do diapasão que servia de referencial para as bandas de modo distinto das orquestras, a classificação e características do repertório interpretado pelas bandas nos diversos contextos, desde os concertos nos jardins públicos da capital até às romarias das aldeias.

¹⁵ Domingos de Azevedo, *Grande Dicionário Contemporâneo Francês-Português*, de 1887-1889.

¹⁶ José Pedro Machado, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, vol. III, 8.ª edição, Lisboa, Livros Horizonte, 2003.

¹⁷ Tomás Borba e Fernando de Lopes Graça, *Dicionário de Música*, 2 vols., Ed. Cosmos, Lisboa, 1962, p. 140.

Em Portugal o movimento filarmónico¹⁸ foi um fenómeno relevante e distinto do lento desenvolvimento cultural da sociedade, como testemunha a curiosa realidade de muitos músicos amadores das bandas filarmónicas serem analfabetos, sabendo contudo ler as partituras, o que refletia uma dimensão importante do ensino da música, que se destacava no seio dos elevados níveis de analfabetismo da sociedade portuguesa de oitocentos. Este movimento coletivo ocorrido durante o segundo liberalismo foi designado por Rui Cascão como uma espécie de “micróbio filarmónico”¹⁹. Em 1852, referindo-se às sociedades recreativas e de concertos, muitas vezes designadas como sociedades filarmónicas, Lopes de Mendonça definia o perfil dos músicos amadores que nelas participavam (filarmónico), como um verdadeiro “tipo nacional” presente em todas as classes sociais e em todas as profissões²⁰. Tal como escreveu Luiz Palmeirim, em 1883, na qualidade de diretor do Conservatório Real de Lisboa, a atividade das filarmónicas era muito importante na época, não apenas na divulgação do ensino musical mas também em termos sociais: “[...] essas philarmónicas populares, que as sociedades de temperança deviam premiar, e entre nós substituem o canto choral, que em outros países, e com especialidade na Allemanha, são nos grandes centros fabris o estímulo do trabalho e da moralidade. [...] os resultados moraes d’estas sociedades, esses é que são grandes, e bastariam elles para as tornar sympathicas.”²¹

O citado trabalho de Rui Cascão refere que no distrito de Lisboa em 1880 foram recenseadas cerca de 160 bandas de música, o que representava uma filarmónica por cada 3100 habitantes²². Através do nosso trabalho podemos apresentar um inventário mais detalhado, mostrando que o espaço e o período em estudo são bem representativos pelo facto de no total das bandas civis criadas em Portugal entre 1850 e 1910, cerca de 30% se situaram na região em estudo (distrito de Lisboa).

¹⁸ A expressão “movimento filarmónico” começou a ser usada já no século XX para caracterizar o fenómeno coletivo (movimento) de longa duração e de carácter estrutural, de criação das bandas de música, iniciado no século XIX, identificando em particular as bandas civis segundo a terminologia usada por Ernesto Vieira (ob. cit., de 1899) para designar “banda filarmónica”, a qual era constituída por músicos amadores (filarmónicos). Também a literatura anglo-saxónica usa a expressão “Brass Band Movement in the Nineteenth Century” para designar o fenómeno coletivo de criação das bandas civis em Inglaterra e nos Estados Unidos da América como aparece na obra de F. Cipolla & D. Hunsberger, *The Wind Ensemble and its repertoire*, New York, University of Rochester, 1994, p. 77.

¹⁹ Rui Cascão “Vida quotidiana e sociabilidade” in *Historia de Portugal*, José Mattoso (dir.), vol. V, Lisboa, Ed. Estampa, 1994, p. 524.

²⁰ *A Semana*, vol. II, n.º 45, junho de 1852.

²¹ Discurso proferido na sessão solene comemorativa do aniversário do Conservatório Real de Lisboa, sobre o estado do ensino musical na época e editado na *Memória Histórica-Estatística Acerca das Artes Cénicas e com Especialidade da Música*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1882, pp. 26-27.

²² Rui Cascão, ob.cit., p. 526.

Este movimento de democratização da prática musical era também sentido em toda a Europa e nos Estados Unidos da América, como refere o trabalho de Jean Heffer e William Serman: “Na França, os corais ou orfeões passam de 800 para 2000 entre 1860 e 1908, enquanto, ao mesmo tempo, as fanfarras e as filarmónicas se multiplicam por 20, passando de 400 a 8000.”²³ Em Portugal o liberalismo só se encontrou definitivamente instalado na segunda metade do século XIX, quando as condições políticas e económicas o permitiram, e também ao nível cultural foi neste período, com a formação de uma nova sociedade civil, que a música passou a ser uma atividade maioritariamente laica, quer ao nível do consumo quer das estruturas em que se desenvolveu.²⁴ Consideramos que o caso da prática musical das bandas de música é exemplar neste contexto, sendo precisamente neste período que as bandas adquiriram a sua identidade ligada a um novo tipo de público musical que surgiu com a formação da nova sociedade no período liberal e que no caso das bandas passou a incluir também as classes ditas populares (trabalhador rural e operariado urbano) não apenas como público mas também como protagonistas (músicos militares e filarmónicos) desta prática musical. No período do segundo Romantismo, após 1850, tivemos fundamentalmente a música “da burguesia e para a burguesia”, mas no caso das bandas de música julgamos que se deve reconhecer a singularidade da sua expressão também junto das classes média e popular²⁵. O nosso objeto de estudo, estando enquadrado no panorama musical da segunda metade do século XIX, reflete a tendência geral que Jim Samson descreve:

”In examining context in nineteenth-century music we are struck at least by parallels in periodization, suggesting that the threads linking musical life and musical language extended also to wider movements in political, social and intellectual history. It would clearly be naïve to identify the political turning-point of 1848 as a precise divider of nineteenth-century music history.”²⁶

A reduzida bibliografia existente em Portugal sobre o tema justifica a sua pertinência e a necessidade de produzir mais conhecimento sobre o assunto, além das quatro obras pioneiras

²³ Jean Heffer e William Serman, *O Século XIX, 1815-1914 - Das Revoluções aos Imperialismos*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1999, p. 154.

²⁴ Joel Serrão e A.H. de Oliveira Marques, *Portugal e a Regeneração (1851-1900)*, Lisboa, Editorial Presença, 2004, p. 392.

²⁵ Segundo Fernando Taveira da Fonseca, a classe média era um grupo social numeroso mas heterogéneo, constituído pelas profissões do setor terciário/serviços, que se situava entre os proprietários (burguesia) e os executores do trabalho manual (operariado urbano e trabalhador rural) que constituíam a classe popular. “Estruturas e Conjunturas Sociais”, in *Liberalismo (1807-1890)*, *História de Portugal* (dir. José Mattoso), vol. V, Lisboa, Círculo de Leitores, 1993, pp. 459-497.

²⁶ Jim Samson, “Music and Society” in *The Late Romantic Era: From the mid-19th century to World War I*, London, Man & Music, 1991, p. 1.

editadas em Portugal entre 1937 e 1946 que abordam algumas das questões que nos interessam desenvolver, como seja a obra do maestro Manuel Joaquim, chefe de banda militar, editada em 1937²⁷ com o título *A Música Militar através dos Tempos* que faz uma abordagem genérica sobre a história da música militar desde a Antiguidade apresentando alguma informação sobre a organização das bandas militares portuguesas. A obra de Manuel Ribeiro com o título *Quadros Históricos da Vida Musical Portuguesa* editada em 1939²⁸, refere-se no capítulo II ao ensino da música em Portugal, destacando que as bandas filarmónicas tinham uma grande importância no ensino da música, e no capítulo VII, dedicado à música militar, expõe as principais reorganizações das bandas e charangas militares no século XIX e XX. A obra de Albino Lapa com o título *Subsídios para a História das Bandas Militares Portuguesas* editada em 1941²⁹ apresenta um breve historial de algumas das bandas militares, mas tal como as obras anteriores, não desenvolve uma análise sobre a organização, repertório e instrumental nem sobre as formas de atuação das bandas. A obra de Pedro de Freitas editada em 1946³⁰ com o título *História da Música Popular em Portugal* apresenta o historial, embora muito resumido, de diversas bandas filarmónicas, numa perspetiva isolada sem identificar as influências sentidas em Portugal e as tendências verificadas ao nível do repertório e da constituição instrumental.

Ainda sobre as bandas militares e em particular sobre a história da banda da Marinha, destacamos o trabalho de Artur Fão de 1956³¹ que aborda a história da organização musical (banda e fanfarra) da Marinha desde 1851 até 1951, embora apresente apenas informação relativa a aspetos da organização militar, como os uniformes e a carreira dos músicos. Relativamente a obras de autores estrangeiros destacamos os trabalhos pioneiros editados no século XIX, de Georges Kastner, de J. F. Fétis e de Jacob Kappey.³²

²⁷ Manuel Joaquim, *A Música Militar através dos Tempos*, Lisboa, Arte Musical, 1937.

²⁸ Manuel Ribeiro, *Quadros Históricos da Vida Musical Portuguesa*, Lisboa, Ed Sassetti, 1939.

²⁹ Albino Lapa, *Subsídios para a História das Bandas Militares Portuguesas*, Lisboa, *Revista Alma Nacional*, 1941.

³⁰ Pedro de Freitas, *História da Música Popular em Portugal*, Lisboa, edição do autor, 1946.

³¹ Artur Fernandes Fão, “A Banda de Música e a Fanfarra de Clarins da Armada” in *O Corpo de Marinheiros da Armada no seu 1.º Centenário (1851-1951)*, Lisboa, União Gráfica, 1956.

³² Georges Kastner, *Manuel General de Musique Militaire à L’usage des Armées Françaises*, Paris, Typ Didot Frères, 1848. F. J. Fétis, *Manual dos compositores, Directores de Música, Chefes de Orquestra e de Banda Militar* (trad.) Lisboa, 1853. Jacob Adam Kappey, *Military Music – A History of Wind Instrumental Bands*, London, Boosey & Co, 1894.

De outros autores estrangeiros do século XX, relevam-se os trabalhos de Henry George Farmer, Richard Franko Goldman, Frederick Fennell,³³ David Whitwell³⁴ e de Raoul Camus³⁵ que nos dão informações essenciais sobre a origem e o desenvolvimento dos agrupamentos musicais de sopro e sobre a evolução da música militar na Europa e nos EUA. No dicionário enciclopédico *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* os artigos de Keith Polk³⁶ e de Jeremy Montagu³⁷, respetivamente sobre o conceito de “banda” e sobre “música militar” são igualmente referências novas, tal como a recente obra portuguesa de referência, a *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, com os artigos de Paulo Lameiro, André Granjo, Pedro Bento, Mónica Martins e Lina Santos, que apesar de abordarem principalmente o século XX, apresentam informação sobre a história das principais bandas militares e, em termos mais genéricos, também sobre as bandas filarmónicas, abordando a evolução da sua constituição instrumental, repertório e os contextos de performance.³⁸ Neste aspeto da performance, particularmente no domínio das bandas filarmónicas no meio rural, refira-se também o capítulo IV “Filarmónicas en fête” do trabalho de Salwa Castelo-Branco “Voix du Portugal”³⁹ no qual se apresenta detalhadamente a forma de participação de uma banda filarmónica numa festa religiosa tradicional portuguesa, referindo o caso particular de uma localidade rural na região de Leiria, adjacente ao limite norte do distrito de Lisboa.

Luísa Cymbron, na sua obra *Olhares sobre a Música em Portugal no Século XIX, ópera, virtuosismo e doméstica*, menciona a existência de uma “banda marcial”, também designada como “banda sul palcoscenico” existente no teatro S. Carlos, constituída por diversos músicos das bandas militares, cuja presença era expressiva nos naipes de

³³ Henry George Farmer, *The Rise and Development of Military Music*, London, William Reeves, 1912 e *Military Music*, London, Parrish, 1950. Richard Franko Goldman, *The Bands Music*, London, Issac Pitman & Sons, 1939 e *The Concert Band*, New York, Rinehart and Co, 1946. Frederick Fennell, *Time and the Winds*, Kenosha, Leblanc Publications, 1954.

³⁴ Dos trabalhos de David Whitwell destacamos as seguintes três obras: *The History and Literature of the Wind Band and Wind ensemble*, Winds Publications, 1983; *A New History of Wind Music*, Illinois, The Instrumentalist Co, 1972 e *A Concise History of the Wind Band*, Northridge, California, Winds Publications, 1985.

³⁵ Raoul Camus, *Military Music of The American Revolution*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1975.

³⁶ Keith Polk, “Band” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 2, 2.ª edição, Londres, Macmillan, 2001, pp. 622-649.

³⁷ Jeremy Montagu, “Military Music” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 16, 2.ª edição, Londres, Macmillan, 2001, pp. 683-690.

³⁸ Salwa El-Shawan Castelo-Branco (coord.), *Enciclopédia da Música Portuguesa do Século XX*, Círculo de Leitores/Temas e Debates, 2010, pp. 108-116.

³⁹ Salwa El-Shawan Castelo-Branco, *Voix du Portugal*, Paris, Cité de la Musique/Actes Sud, 1997, pp. 63-74.

instrumentos de sopro e de percussão da orquestra.⁴⁰ A explicação que nos faz sobre a transformação do modelo organológico da orquestra do teatro de S. Carlos e como foi influenciado pelo modelo das orquestras dos teatros franceses, permite estabelecer a ligação ao desenvolvimento do modelo organológico das bandas em relação também aos modelos franceses e como os músicos da orquestra que pertenciam às bandas militares acompanhavam a evolução dos instrumentos de sopro. Relativamente ao repertório, o trabalho de Luísa Cymbron ajuda-nos igualmente a compreender como as bandas de música acompanharam a tendência da difusão da música instrumental para uma conceção mais sinfónica e como os princípios “idealistas” tiveram também influência na transformação do modelo orgânico e no repertório das bandas no século XX, o que nos ajuda a definir o limite temporal do nosso estudo e compreender como se iniciou, ainda no período em estudo, o processo que conduziu posteriormente a um novo paradigma na atividade das bandas de música no século XX (as bandas sinfónicas).

Em relação ao estudo do repertório das bandas, a obra de referência de William H. Rehrig, *The Heritage Encyclopedia of Band Music: Composers and their Music*, oferece-nos um vasto inventário de obras de autores europeus e americanos, através do qual podemos compreender de que modo as transformações ocorridas no modelo organológico das bandas influenciaram os seus repertórios, apesar de não fazer qualquer referência ao caso Português, o trabalho apresenta-nos os principais modelos organológicos adotados na Inglaterra, na Itália, na Espanha, na Alemanha e na França.⁴¹ Esta obra é igualmente útil por fornecer orientação sobre a forma de pesquisar este tema, que, segundo o autor, não estava também suficientemente desenvolvido nos Estados Unidos da América.⁴² Em relação aos trabalhos académicos que caracterizam a atividade das bandas de música, militares e civis, destacamos a dissertação de doutoramento de Oswaldo da Veiga Jardim Neto⁴³ sobre as bandas de música de Macau entre 1820 e 1935, a dissertação de doutoramento de Carlos de Azevedo e

⁴⁰ Luísa Cymbron, *Olhares sobre a Música em Portugal no Século XIX, ópera, virtuosismo e doméstica*, Lisboa, Edições Colibri, 2012, p. 112.

⁴¹ William H. Rehrig, *The Heritage Encyclopedia of Band Music: Composers, and Their Music*, vol. II, Integrity Press, 1991, pp. 869-871.

⁴² *Ibidem*, p. 877.

⁴³ Oswaldo da Veiga Jardim Neto, *The role of the military and municipal bands in shaping the musical life of Macau, ca. 1820 to 1935*. Tese de Doutoramento, University of Hong Kong, 2002.

Souza⁴⁴ a respeito do panorama musical brasileiro entre 1808 e 1889 e a dissertação de doutoramento de Katherine Brucher⁴⁵.

Embora tratem de espaços geográficos distintos do nosso, abrangem a mesma época do nosso estudo, respetivamente nas colónias de Macau e Brasil e na zona norte de Portugal (banda de Covões), abordando sobretudo as ocasiões, os locais e o contexto (civil, religioso e militar) em que as bandas atuavam, sendo que no caso do trabalho de Katherine Brucher é também destacado o papel da banda filarmónica do meio rural, como instituição relevante na formação da identidade da comunidade local, tal como nos apresenta a autora: “filarmónicas play a crucial role as musical representatives of their terra (hometown) in the creation and affirmation of local identity”⁴⁶

O trabalho de Luís Miguel dos Santos ajudou-nos a situar as bandas de música perante o discurso de um “idealismo musical” do final do século XIX, que considerava o género sinfónico como a verdadeira música, pura e séria, distinta da música ao gosto vulgar, da ópera aos géneros de dança⁴⁷ onde se incluía também os repertórios das bandas. Na época em que se verificou a expansão da prática musical amadora e a grande popularidade de melodias operáticas e dos géneros de dança (que caracterizavam a prática e o repertório das bandas) os princípios do “idealismo musical” do início do século XIX foram esquecidos, até que no final do século se regista a recuperação deste discurso, através da aproximação ao idealismo alemão bem patente nos periódicos musicais *Amphion* na década de 1890, e *A Arte Musical* (1899-1915) que, no alvorecer do século XX, teve influência no seio das bandas militares da Guarda e da Marinha que procuraram adotar a designada formação sinfónica, com maior quantidade de músicos e com a introdução de instrumentos de palhetas duplas (oboés e fagotes), de cordas (violoncelos e contrabaixos) e trompas de harmonia.

⁴⁴ Carlos de Azevedo Souza, *Dimensões da Vida Musical no Rio de Janeiro: de José Mauricio a Gottschalk a além, 1808-1889*. Tese de Doutoramento, Universidade Federal Fluminense, Brasil, 2003.

⁴⁵ Katherine Brucher, *A Banda da Terra: Bandas Filarmónicas and the Performance of Place in Portugal*. Tese de Doutoramento, University of Michigan, 2005. Estudo no campo da etnomusicologia sobre as bandas filarmónicas portuguesas do espaço rural, na época do estudo (final do século XX e início século XXI) como geradoras de identidades locais.

⁴⁶ Katherine Brucher, ob.cit. p. VI.

⁴⁷ Luís Miguel dos Santos, *A Ideologia do Progresso no Discurso de Ernesto Vieira e Júlio Neuparth (1880-1919)*. Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, FCSH da Universidade Nova de Lisboa, 2010, p. 30.

Esta transformação do modelo organológico aconteceu já depois de 1910, após o período do nosso estudo, mas é interessante registar que a adoção da “formação sinfónica”⁴⁸ ocorreu inicialmente na banda da Guarda Nacional Republicana (criada em 1911), o que de algum modo parece estar relacionado com o “idealismo musical de progresso” muito presente entre os republicanos desde o final do século XIX.

A tese de Francesco Esposito⁴⁹ apresenta-nos uma caracterização do movimento de criação das sociedades musicais lisboetas na primeira metade do século XIX e da sua atividade musical, o que nos permite compreender como a prática concertística e os bailes das sociedades da burguesia da capital influenciaram o repertório das bandas de música das sociedades musicais criadas posteriormente pelas classes trabalhadoras que, em parte, reproduziam as práticas das primeiras sociedades musicais das elites. De acordo com Maria Alexandra Lousada, este tipo de sociedades musicais teve origem na segunda metade do século XVIII nas duas assembleias estrangeiras (francesa e inglesa) que no final do século das luzes já realizavam concertos, seguidos de baile⁵⁰, revelando em Lisboa as tendências europeias ao nível da grande popularidade das danças que deixaram o meio restrito da corte e da aristocracia e se generalizaram para a restante sociedade liberal. Francesco Esposito revela ainda a forma como estas sociedades musicais divulgaram a música instrumental em particular de temas operáticos⁵¹, o que nos permite compreender como se processou a incorporação das melodias operáticas e os temas de dança no repertório das bandas.

As dissertações de mestrado de Fernando Binder⁵² sobre as bandas militares do Brasil durante o período monárquico (1808-1889), de Luís Correia⁵³ a respeito das bandas militares em Portugal e a de Rui Magno Pinto⁵⁴ referente à prática musical de instrumentos de sopro em Lisboa, entre 1821 e 1870, foram igualmente úteis ao nosso trabalho pela caracterização

⁴⁸ O modelo organológico designado “banda sinfónica” surgiu em meados do século XX em que incluía novos modelos de instrumentos, como trompas de harmonia, oboés, fagotes, violoncelos, contrabaixos de cordas, verificando-se um aumento da quantidade de músicos em todos os naipes da banda, visando assim a possibilidade de interpretação de repertório sinfónico, com as transcrições de obras de orquestra sinfónica para banda.

⁴⁹ Francesco Esposito, *La vita concertistica lisboeta dell'ottocento:1822-1853*. Tese de Doutoramento em Ciências Musicais, FCSH da Universidade Nova de Lisboa, 2008.

⁵⁰ Maria Alexandra Lousada, “Sociabilidades Mundanas em Lisboa, Partidas e Assembleias (1760-1834)”, *Penépole* 19-20, 1998, p. 17.

⁵¹ Francesco Esposito, *La vita concertistica lisboeta dell'Ottocento:1822-1853*, Apêndice A, pp. 351-362.

⁵² Fernando Pereira Binder, *Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808 e 1889*. Tese de Mestrado, UNESP, São Paulo, 2006.

⁵³ Luís Correia, *Bandas e Músicas Militares em Portugal*. Tese de Mestrado, FCSH, Universidade Nova de Lisboa, 2006.

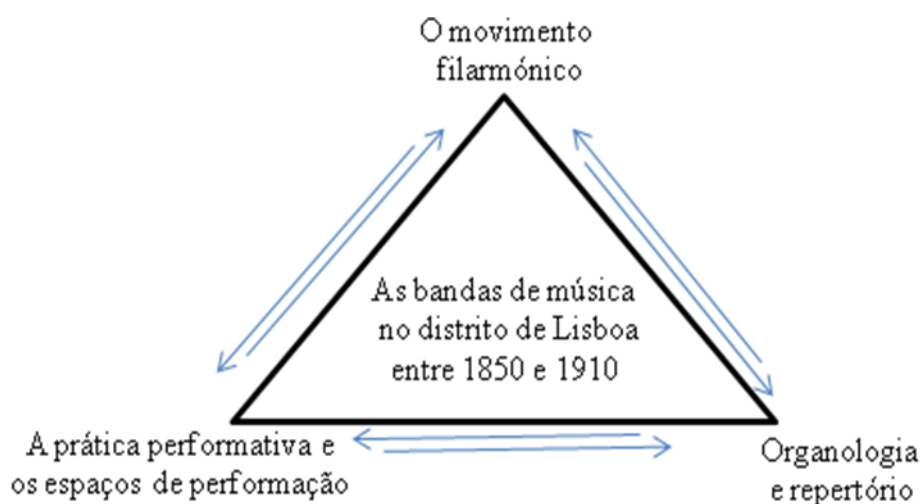
⁵⁴ Rui Magno Pinto, *Virtuosismo para instrumentário de sopro em Lisboa (1821-1870)*. Tese de Mestrado, FCSH, Universidade Nova de Lisboa, 2010.

da presença dos músicos de instrumentos de sopro (grande parte ligados às bandas) nos diversos ambientes musicais (especialmente nas orquestras de teatro e sinfónicas) e na sua influência ao nível da prática, no ensino e na criação dos repertórios nas bandas.

Metodologia

A metodologia seguida tem como referência o método de investigação histórica baseado numa abordagem diacrónica, analisando a evolução da organização e da atividade das bandas de música militares e civis, em diversos contextos e espaços dentro da região e dos limites temporais definidos, conjugada com a investigação numa lógica sincrónica, identificando as variáveis atuantes em cada contexto definido, através da análise de conteúdo de fontes primárias manuscritas e impressas e outras fontes textuais e iconográficas; complementada com uma investigação comparativa, considerando a necessidade de enquadrar esta prática musical no âmbito do panorama musical português da época, numa atitude epistemológica assente na construção de hipóteses, numa aproximação analítica que permita elaborar uma explicação narrativa capaz de reconstruir a realidade da prática musical das bandas de música durante o período em estudo. Neste sentido, propõe-se um modelo teórico de análise assente nas relações conceptuais entre os seguintes parâmetros, considerados necessários para análise do objeto e para compreender a realidade da prática musical das bandas de música no período e no espaço em estudo:

- Percurso histórico do movimento filarmónico;
- Organologia e repertório das bandas de música;
- A prática performativa e os espaços de performance, no meio militar e no civil, no espaço urbano e rural.



Este modelo teórico de análise é baseado nas relações conceptuais entre os seguintes referenciais: movimento filarmónico, organologia, repertório e prática performativa, cujas relações biunívocas em torno do mesmo objeto permitem criar um modelo teórico de análise, que possibilite a elaboração de um modelo explicativo conceptual, sobre a prática musical das bandas de música. Temos a preocupação de respeitar as noções de espaço e de tempo que servem de enquadramento para delimitar o objeto do estudo, possibilitando a reconstrução da realidade histórica, não apenas através de uma abordagem descritiva, mas também explicativa⁵⁵, considerando a necessidade de se compreender não apenas o “como” mas também o “porquê” das práticas que caracterizam a atividade musical das bandas de música. Tendo em consideração a noção de tempo, são analisadas diversas questões como a ordem de ocorrência, a sequência e os ritmos de mudança, sem no entanto se apresentar apenas uma interpretação em termos de causas-consequências, mas também identificar os condicionalismos, as relações e as correlações entre os factos, pelo que, relativamente à questão do tempo, serão considerados os conceitos de conjuntura e estrutura, reconhecendo, por exemplo, como certos eventos interligados que ocorrem num determinado período de tempo (conjuntura) nos permitem considerar que a conjuntura militar, social e económica registada em determinados períodos, como a fase de progresso entre 1870 e 1880 e o período de crise após a bancarrota de 1892, influenciaram a atividade das bandas de música. Assim e em sentido mais alargado, as relações fixas e coerentes (estruturais) que se mantiveram no tempo demonstram a ocorrência de um fenómeno de longa duração como foi o processo que designamos de “movimento filarmónico” cuja análise estrutural, reconhecendo a sua abrangência e interdisciplinaridade (sociedade, política, música), implica uma abordagem sistémica mais alargada, para além da abordagem analítica factual.

Assim, sem deixar de reconhecer a dimensão global do designado movimento filarmónico na segunda metade do século XIX, procuramos fazer uma análise concentrada em certas áreas, no domínio da musicologia histórica ao nível da organologia e repertório, como a tipologia dos instrumentos e os diapasões usados como referência, os modelos de organização adotados, as formações utilizadas em desfile e em concerto, os repertórios interpretados, a instrumentação das obras para banda e as modalidades de transcrição de obras de orquestra para banda que nos podem trazer novo conhecimento, evitando aquilo que François Caron criticava: “Nada tem travado mais os progressos do conhecimento científico

⁵⁵ Seguindo as recentes correntes da historiografia, a explicação em história adquire grande importância, tal como refere R. F. Atkinson, *Knowledge and Explanation in History. An Introduction to the Philosophy of History*, London, Macmillan, 1986, p. 97.

do que a falsa doutrina do geral” e “O pensamento generalizante é por essência anticientífico.”⁵⁶ Reconhecendo que a história como ciência necessita de um certo grau de generalização, que traduza a regularidade entre alguns tipos de acontecimentos ou facetas da realidade histórica, recorreremos ao método comparativo para explicar a prática interpretativa em múltiplos contextos, em meios sociais e geográficos distintos, evidenciado no nosso estudo, o meio urbano e o meio rural, o meio militar e civil, onde a atitude comparativa possibilita construir universos de análise da atividade musical das bandas de música, que permitem explicar fenómenos de permanência, influências e filiação entre factos/realidades, tendo como corolário o estudo de semelhanças e diferenças.

O objeto do nosso estudo visa a atividade das bandas de música (militares e civis) na região que, na época em que vamos analisar (1850-1910), pertencia ao distrito de Lisboa, analisando esta prática musical e a sua relação com a sociedade no meio urbano e rural, no período em que as bandas consolidaram o modelo orgânico (instrumental e constituição dos naipes); momento esse que George Kastner designou como “La régénération de la musique militaire”, levando em linha de conta que a “regeneração da música militar” foi o resultado da proposta apresentada por Adolphe Sax no âmbito de uma comissão nomeada pelo governo francês, para reorganizar as bandas militares em França.⁵⁷ O musicólogo Henry George Farmer, que estudou este assunto na Inglaterra, também caracteriza a segunda metade do século XIX como o período da “Renascença” da música militar, considerando que o acontecimento iniciador desta fase na Inglaterra foi o primeiro grande concerto de bandas militares realizado em Chelsea (Londres) em junho de 1851. “The existence of the military band led to the formation of amateur bands and from the thirties-the starting point of the peoples brass bands”⁵⁸

⁵⁶ François Caron e a sua visão crítica sobre a história global, é citado na obra do historiador português José Mendes, *A História como Ciência, Fontes, Metodologia e Teorização*, Coimbra, Coimbra Editora, 1987, pp. 172-173.

⁵⁷ George Kastner, *Manuel General de Musique Militaire à L’usage des Armées Françaises*, Paris, Typ Didot Frères, 1848, p. 253.

⁵⁸ Henry George Farmer, *The rise and development of Military Music*, London, William Reeves, 1912, p. 122.

Questão central e questões derivadas

Tendo em conta o objetivo geral da investigação e a problemática identificada, consideramos a seguinte questão central: *Como era a prática musical das bandas de música (militares e civis), a sua organização instrumental, os repertórios e a sua atividade musical no meio urbano e rural no distrito de Lisboa, no período entre a Regeneração e a República (1850-1910)?*

Com base na questão central, colocamos as seguintes questões derivadas que nos permitem orientar o trabalho de investigação:

- 1. Quais foram as bandas de música (militares e civis) que existiram no distrito de Lisboa durante o período em estudo?*
- 2. Como decorreu o movimento de criação das bandas de música no período em estudo, no distrito de Lisboa?*
- 3. Quais foram os modelos de organização (constituição instrumental) e os tipos de instrumentos adotados pelas bandas de música em Portugal?*
- 4. Como eram as formações (posição dos músicos e dos naipes no seio do grupo) praticadas pelas bandas em desfile e em concerto?*
- 5. Que tipologia de obras musicais constituíam o repertório interpretado pelas bandas de música?*
- 6. Quais eram as modalidades de instrumentação nas obras musicais escritas originalmente para banda e nas obras transcritas e adaptadas para este tipo de agrupamento?*
- 7. Qual a origem do repertório interpretado pelas bandas de música em Portugal?*
- 8. Quais eram os contextos, os locais, os tipos de eventos e as formas de atuação das bandas de música militares e civis nas cidades de Lisboa e de Setúbal?*
- 9. Quais eram os contextos, os locais, os tipos de eventos e as formas de atuação das bandas de música nas zonas rurais do distrito de Lisboa?*

As descrições nos periódicos da época, em algumas passagens de obras literárias, nos programas de festas e noutros indicadores permitem reconstruir os ambientes em que as bandas atuavam, os eventos em que participavam e a atitude do público relativamente às bandas. Não se pretende apenas descrever mas também explicar como a prática musical das

bandas se enquadrava no contexto social e político da época em estudo. Depois da especificação do problema (problematização) e da delimitação (temática, cronológica e geográfica) o nosso objetivo foi elaborar um modelo explicativo conceptual, capaz de mostrar a realidade da prática musical das bandas de música no período e no espaço em análise, de modo a que possa ser adaptado e aplicado para o estudo de outras realidades temáticas similares, sendo pertinente considerar que, em certa medida, o modelo explicativo da realidade verificada no distrito de Lisboa possa contribuir de alguma forma para interpretar a realidade ao nível nacional. Tal como referiu Ludwig von Bertalanffy, a construção de modelos conceptuais na história distingue-se da mera enumeração de dados e da crónica, afirmando que os modelos teóricos formam o caminho de acesso direto à estrutura e evolução da realidade histórica⁵⁹; assim, para a elaboração de um modelo é necessária a identificação de variáveis qualitativas e quantitativas, em cuja relação se podem identificar indicadores de dependência e de interdependência, sendo importante conhecer como essas variáveis se relacionam e se as suas relações são qualitativas ou quantitativas. No nosso caso são consideradas as relações verificadas entre as variáveis ao nível das bandas militares e civis e no âmbito do espaço urbano e rural, que permitam avaliar os repertórios praticados, os modelos de organização e de constituição das bandas de música nos universos considerados, cujo resultado possa mostrar a realidade desta prática musical.

Começamos por fazer um inventário das bandas de música, bem como a sua relação com o espaço territorial da região de Lisboa, a fim de se compreender como decorreu o movimento ao nível cronológico e territorial, sendo consideradas as bandas militares e civis que existiam na cidade e as bandas civis (filarmónicas) das zonas rurais da região a norte e a sul do Tejo, onde, graças à revolução dos transportes (caminhos de ferro e navios) e à industrialização, surgiram novas comunidades de operários, oriundos de diversas regiões do país, num novo contexto social, cultural, económico e político, em que as colectividades de cultura e recreio (sociedades filarmónicas) se tornaram polos de criatividade e de desenvolvimento cultural. O período em estudo, entre a Regeneração (1851) e a implantação da República (1910), compreende a época em que Portugal adquiriu estabilidade política e desenvolvimento económico e social, após as guerras e a conflitualidade interna vivida na primeira metade do século XIX, caracterizando o desenvolvimento dos ideais republicanos no final do século e a sua relação com o movimento associativo ligado às bandas de música civis (filarmónicas).

⁵⁹ Citado na obra de João Amado Mendes, *A História como Ciência, Fontes, Metodologia e Teorização*, Coimbra, Editora Coimbra, 1987, p. 193.

Para reconstruir a realidade histórica dos modelos de organização (constituição instrumental) e os instrumentos adotados, procuramos caracterizar a evolução dos modelos organológicos das bandas europeias, bem como identificar as fases verificadas na evolução da constituição orgânica das bandas portuguesas, abordando com detalhe as formas de instrumentação, o padrão de afinação (diapasão brilhante) que era usado, a origem dos instrumentos (os principais fabricantes nacionais e estrangeiros) e as formações adotadas em concerto ou em desfile pelas bandas de música. Foi realizado um trabalho de investigação baseado nas seguintes fontes e indicadores:

- Pesquisa de fontes primárias sobre a constituição e organização dos agrupamentos musicais, instrumentos, partituras e partes cavas de orquestrações para banda. Esta recolha foi realizada na secção de música da Biblioteca Nacional, na Biblioteca da Ajuda, nos arquivos musicais de duas bandas militares e de bandas civis da região em estudo. Nos arquivos nacionais temos pesquisado no Arquivo Histórico Militar, no Arquivo e Biblioteca Central da Marinha, no Arquivo da Guarda Nacional Republicana, nos Arquivos Distritais de Setúbal e de Lisboa (na Torre do Tombo) e na Hemeroteca de Lisboa. Além destes foram também explorados os núcleos museológicos das bandas e os fundos de arquivo particulares de antigos músicos militares e civis e de dirigentes de sociedades recreativas.

- Pesquisa bibliográfica e consulta de trabalhos publicados sobre o assunto, desenvolvida na Biblioteca Nacional de Lisboa, nas bibliotecas municipais de Lisboa e Setúbal, nas bibliotecas do exército português, em Londres, na British Library e na biblioteca do Royal College of Music e em Paris, na Biblioteque National F. Miterrand.

- Pesquisa de fotos e outras fontes iconográficas para complementar o estudo e ilustrar a orgânica, o instrumental, a disposição e as atuações das bandas de música. Neste campo foram considerados os arquivos militares, o arquivo fotográfico municipal de Lisboa, colecionadores particulares e lojas de antiquários.

Para conhecer a tipologia do repertório, foram essenciais os inventários e os estudos que realizamos nos arquivos das bandas militares da Armada e da Guarda Nacional Republicana (consideramos cerca de 1200 obras) e na banda da Sociedade Filarmónica Providência de Vila Fresca de Azeitão (do qual consideramos 366 obras) onde podemos encontrar obras do período em estudo que testemunham a tipologia de composições que eram interpretadas pelas bandas de música. Além destes arquivos estudados com mais detalhe, foram ainda consideradas algumas obras para banda existentes na Biblioteca Nacional, na Biblioteca da

Ajuda e noutras fontes como os catálogos de obras para banda (portugueses e estrangeiros), editados pelas casas vendedoras de instrumentos e repertório para banda, dos quais se destacam os catálogos da casa Neuparth & C.^a (no qual consideramos 110 obras para banda), *O Philarmónico Portuguez* (no qual consideramos 173 obras para banda), *Sasseti*, *Custódio Cardoso Pereira*, *Costa Mesquita* (Porto) *Andrieu Frères* (Paris), *Couesnon* (Paris), *J. Buyst* de Bruxelas, *Duran et Fills Editeurs*, *Ricordi* (Milão), *Francesco Lucca* (Milão), *Breitkopf & Hartel* (Leipzig), *Boosey & Co*, o *Catálogo da Sociedade Harmonia Reguenguense* e diversos programas de concertos (cerca de 400 obras para banda, apresentadas em 50 programas de concertos de bandas) que recolhemos nos periódicos da época (jornais e revistas da especialidade) como a *Amphion*, *A Arte Musical*, *O Espectador*, *jornal dos teatros e das philarmónicas*, a *Revista dos espectáculos*, etc. Além da caracterização do repertório que era praticado pelas bandas militares e civis, fizemos um estudo sobre a expressão relativa da representatividade dos autores portugueses e estrangeiros em cada um dos géneros musicais que consideramos na classificação do repertório das bandas, servindo-nos também de outros indicadores como programas de concertos, festas religiosas e populares, comemorações e outros eventos culturais, sociais e políticos, bem como os registos das atuações.

Como se pretende caracterizar a atividade das bandas de música e a sua relação com a sociedade no meio urbano e rural, procuramos explicar quais eram os tipos de atuação, os espaços e as ocasiões em que as bandas atuavam nas cidades de Lisboa e de Setúbal, nos jardins públicos, nos bailes campestres, nas festividades cívicas, nos frequentes e populares certames (concursos) de bandas, nas festas religiosas, procissões e arraiais, nos teatros, nas sedes das associações recreativas e nas feiras e touradas. Em relação à realidade do meio rural são estudados os casos das regiões rurais a sul do rio Tejo (Azeitão e Palmela) e a região noroeste de Lisboa (Mafra e Torres Vedras). Neste campo foi realizada uma ampla pesquisa em jornais e revistas nacionais e regionais, sobre a participação das bandas de música nos principais eventos oficiais, procissões e festas populares. Foram recolhidas informações nos diversos jornais e revistas editadas na capital como sejam o jornal *Diário Ilustrado* (de 1872 a 1911) o jornal *O Occidente* de 1878 (de 1878 a 1915) e o *Arquivo Pitoresco* (de 1857 a 1868) e em diversas obras que retratam as festas da capital como sejam: *Lisboa Velha* de Sousa Bastos, *Arquivo Alfacinha*, *Coisas e Loisas de Lisboa antiga* de Francisco Câncio, *Lisboa de Outrora* de Pinto de Carvalho, *Lisboa de Ontem*, *Lisboa Ilustrada*, *Lisboa no Tempo do Passeio Publico*, *Coretos em Lisboa 1790-1990* de Eunice Relvas e Pedro Braga onde se relata a participação de bandas de música nas diversas

festividades na capital. Em relação à prática musical, encontramos informação pertinente nas revistas *A Arte Musical* e *Amphion* onde a atividade das bandas militares e dos seus músicos e maestros era um assunto constantemente abordado. Além deste tipo de fontes consideramos relatos orais sobre as tradições de algumas comunidades sobre as práticas musicais das bandas, no contexto das festas populares e religiosas.

O trabalho está organizado em cinco capítulos, sendo que no primeiro capítulo intitulado “A Regeneração e o movimento filarmónico em Portugal” procuramos destacar a importância do ambiente vivido em Portugal durante a Regeneração, como condição favorável ao desenvolvimento do designado “movimento filarmónico”, caracterizando neste capítulo o seu desenvolvimento no distrito de Lisboa. Ainda no mesmo capítulo faremos uma breve caracterização dos modelos de organização das bandas em diversos países europeus a fim de enquadrar a situação portuguesa que será tratada tendo em consideração os casos particulares das bandas militares e das bandas civis na região no período em estudo e também no âmbito do panorama nacional, considerando que ao nível das bandas militares, das 43 bandas que existiam ao nível nacional, nove (9) estavam no distrito de Lisboa (20% do total das bandas militares) e ao nível das bandas civis, das cerca de 531 bandas organizadas em Portugal durante o período em estudo, cerca de 170 bandas (32% do total das bandas filarmónicas) foram organizadas no distrito de Lisboa.

No segundo capítulo intitulado “Os instrumentos e a execução instrumental nas bandas de música”, faremos um enquadramento sobre a origem do modelo orgânico do agrupamento musical militar, que na transição do século XVIII para a idade contemporânea deu origem à banda de música, retratando as grandes transformações dos instrumentos de sopro no século XIX, e como as principais escolas europeias serviram de referência em Portugal para a afirmação do modelo de organização das bandas portuguesas na segunda metade do século XIX⁶⁰. Neste âmbito, após uma breve caracterização da evolução dos modelos dos instrumentos e da constituição dos naipes, nas bandas europeias, serão apresentados resultados inéditos sobre os instrumentos e as principais fases verificadas na criação orgânica das bandas portuguesas e a sua prática musical em Portugal, abordando diversos assuntos em particular, como as formas de instrumentação, o padrão de afinação (diapasão brilhante) que era usado e a origem dos instrumentos (os principais fabricantes nacionais e estrangeiros).

⁶⁰ As duas principais referências, inspiradoras dos modernos modelos de organização das bandas de música na Europa, tiveram origem na década de 1840-1850. No exército prussiano foi com base no modelo proposto por Wilhelm Wieprecht (1802-1872) e no exército francês o modelo implementado pelo belga Adolphe Sax (1814-1894).

No terceiro capítulo intitulado “Os repertórios das bandas de música”, será tratado um dos assuntos menos estudados e pouco divulgados neste âmbito, referente à tipologia dos repertórios das bandas de música, durante o período em estudo. O capítulo está organizado em diversos subcapítulos de modo a apresentar os diversos géneros inventariados, como as marchas (ordinários, passo-dobrados, marchas graves de procissão e fúnebres), os géneros de dança interpretados pelas bandas de música (contradanças, valsas, polcas, mazurcas, schottisch, galopes, gavottes, seguidilhas) e as peças de concerto, originalmente escritas para banda, e as transcrições e adaptações de obras de orquestra para banda (temas de ópera, rapsódias, fantasias, sinfonias, suites, etc.) abordando as formas de instrumentação usadas pelas bandas e a prática das transcrições das obras de orquestra, para banda.

Nos últimos dois capítulos procuramos reconstruir a realidade desta prática musical nos dois tipos de espaços: o urbano e o rural, bem característicos do Portugal oitocentista tal como era considerado oficialmente pela organização política e administrativa do país, concretamente nos códigos administrativos de 1895 e de 1896 que consideravam dois tipos de concelhos: os urbanos e os rurais. No capítulo quarto, com o título “As bandas de música no espaço urbano entre 1850 e 1910” será caracterizada a actividade das bandas no meio urbano, incluindo neste caso as bandas militares (profissionais) e as filarmónicas (amadores) de empresas, associações recreativas e escolas, apresentando os tipos de atuação, os espaços e as ocasiões em que atuavam as bandas de música: nos jardins públicos de Lisboa, nos bailes campestres, nas festividades cívicas, nos concursos de bandas, nas festas religiosas, nos teatros, nas sedes das filarmónicas dos bairros de Lisboa, nas feiras e nas touradas. Nesta abordagem serão tratados principalmente o caso da capital e o caso da cidade de Setúbal, como exemplo de uma comunidade industrial emergente, no final do século XIX.

No quinto e último capítulo, com o título “As bandas de música e o meio rural”, será caracterizada a actividade das bandas filarmónicas das localidades mais pequenas, apresentando a sua prática musical no contexto da sociedade rural, referindo-se as formas de atuação mais frequentes, nas festas populares, etc. caracterizando com detalhe alguns aspetos apresentados nos capítulos I e III, neste caso sobre a evolução do movimento filarmónico e do repertório no meio rural do distrito de Lisboa, em particular na designada região “saloia” a noroeste do rio Tejo e também na região a sul do rio Tejo.

Capítulo I

A Regeneração e o movimento filarmónico em Portugal

I.1 A Regeneração e a popularidade das bandas de música

Após o golpe de estado liderado pelo marechal duque de Saldanha em 1851, Portugal viveu um período de estabilidade política com condições para o desenvolvimento de um modelo económico liberal, que influenciou a sociedade e a cultura na segunda metade do século XIX, o chamado período da “Regeneração” ou “Fontismo”, que constituiu uma fase de grande transformação da sociedade portuguesa.⁶¹ A crise diplomática com a Inglaterra em 1890 abriu uma crise política e económica marcada pela primeira revolução republicana no Porto a 31 de janeiro de 1891 e pela bancarrota no ano seguinte, levando Portugal para uma nova fase de instabilidade política, a qual veio a favorecer o crescimento do partido republicano, principalmente nos meios urbanos, o que acabaria por vir a derrubar a monarquia e instaurar a república no dia 5 de outubro de 1910.

No cenário político internacional, a revolução de 1848 em Paris proclamou a segunda república francesa e deu origem a um novo período revolucionário na Europa designado por “primavera dos povos.”⁶² Em Portugal, foi durante a segunda metade do século XIX que as reformas liberais na educação e na cultura se começaram a fazer sentir, contribuindo para aquilo que designamos no título deste subcapítulo de “regeneração”, através do refinamento dos hábitos sociais e culturais da sociedade, mesmo ao nível das classes menos favorecidas⁶³. Na segunda metade do século XIX, registaram-se profundas e rápidas mudanças na vida quotidiana e nas práticas sociais, com o aparecimento dos desportos, e, no meio musical, destaca-se ainda a dança como importante dimensão social e musical da época, cujo repertório acabou por influenciar também o repertório das bandas, refletindo assim a grande

⁶¹ As grandes reformas económicas de cariz liberal registadas no período entre 1851 e 1890 justificam a caracterização da “Regeneração” como “o nome português de capitalismo” usada por diversos historiadores como Oliveira Martins. Fernando Catroga, *A Historiografia de Oliveira Martins*, Coimbra, Separata da Revista da Universidade de Coimbra, 1999, p. 440.

⁶² A vaga revolucionária que o historiador Eric Hobsbawm designou por “Revolução Mundial” e que se manifestou principalmente em Paris, Berlim, Budapeste, Viena e Nápoles, além da afirmação de ideais liberais e nacionalistas, marcou ainda o aparecimento de um novo grupo social (proletariado) característico da nova realidade social dos grandes centros urbanos, que consideramos relevante na história das bandas de música e na divulgação da música nas classes populares.

⁶³ Apesar de durante a Guerra Peninsular (1808-1814) e até à revolução liberal de 1820, Portugal ter estado muito dependente da Inglaterra ao nível político e militar, a França constituía a referência mais forte no campo cultural e acabou por influenciar a sociedade portuguesa após a vitória liberal, também numa lógica de reação contra a influência inglesa antes da revolução liberal de 1820.

alteração social: "O sorvete substituíra as broas; a polka ocupava o lugar da missa"⁶⁴. Contudo, apesar desta evolução, a sociedade portuguesa mantinha um caráter essencialmente rural e mesmo no distrito de Lisboa durante o período em estudo (1850-1910) coexistiam as duas realidades, rural e urbana, que serão tratadas neste trabalho.

Na segunda metade do século XIX em Portugal, sente-se fortemente o "francesismo", que mostrava bem a influência da cultura francesa nos diversos domínios da cultura, desde a literatura à música.⁶⁵ Ao "francesismo" junta-se a influência do "romantismo", que provinha da primeira metade do século, e que se definiu como uma corrente de pensamento e uma mentalidade que caracterizou a nova burguesia liberal, glorificando os valores da liberdade e a visão subjetiva das coisas. Os intelectuais do romantismo exaltavam a imaginação e o sentimento, a identidade do individualismo e do nacionalismo e enalteciam as tradições do povo e a sua história, defendendo uma profunda revolução cultural para a construção de uma nova sociedade, conjugando a dimensão "subjetiva", da descoberta e afirmação do eu e a "sociabilitária" como base do pensamento social romântico do coletivo, numa função educativa e formativa para reformar a "alma nacional" ou mesmo "refundar a nação", valorizando o passado e a cultura popular, numa tendência de "nacionalizar a cultura", como escreveu Fernando Catroga sobre o romantismo português do século XIX⁶⁶.

Neste ambiente, a música ganhou grande importância tornando-se numa das principais formas de sociabilidade, no meio das elites e posteriormente também entre as classes trabalhadoras⁶⁷, fase em que se enquadra a proliferação das bandas filarmónicas, traduzindo a atividade amadora das classes sociais menos favorecidas numa dimensão singular de desenvolvimento e de democratização cultural.⁶⁸ Maria Alexandra Lousada caracteriza a origem e a atividade musical das primeiras sociedades musicais em Lisboa ainda no século

⁶⁴ Rui Casção "Vida quotidiana e sociabilidade" in *Historia de Portugal* (dir. José Mattoso) vol. V, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, p. 524.

⁶⁵ A obra do escritor Eça de Queirós (1845-1900) caracteriza bem a sociedade oitocentista portuguesa e a influência da cultura francesa junto das elites nacionais, que A. Campos de Matos designa por "Francesismo". A. Campos de Matos, "Francesismo" in *Dicionário de Eça de Queirós*, Lisboa, Ed.Caminho, 1993, pp. 442-443.

⁶⁶ Fernando Catroga "O Romantismo", in *Liberalismo (1807-1890) Historia de Portugal* (Dir. José Mattoso), vol. V, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, p. 545.

⁶⁷ Derek B.Scott aborda o fenómeno da popularidade da música nos espaços públicos das grandes cidades no século XIX. Derek B.Scott, *Sounds of the Metropolis: The 19 century popular music revolution in London, New York, Paris and Viena*, New York, Oxford University Press, 2008, pp.41- 42.

⁶⁸ Como refere Joaquim de Carvalho, os homens públicos da regeneração eram adeptos da política de classe média, confiantes no progresso social, pela realização de melhoramentos materiais (facilidade de comunicação e transporte) que possibilitavam com uma rapidez até então impossível, a chegada a Portugal da literatura francesa e com ela a construção de um mundo novo. Joaquim de Carvalho, *Estudos sobre a Cultura Portuguesa do século XIX*, vol. I, Universidade de Coimbra, 1955, p. 52.

XVIII ⁶⁹ e Francesco Esposito caracteriza este fenómeno do associativismo e da prática concertística dileitante no início do liberalismo, destacando como a moda dos bailes ultrapassou a esfera privada e se instalou nestas sociedades da burguesia, onde também tinham lugar concertos públicos, constituindo uma nova atividade musical alternativa à ópera e ao teatro. Criadas inicialmente no seio da aristocracia e da burguesia, estas sociedades de concertos acabaram depois por influenciar as sociedades musicais amadoras⁷⁰ no meio social das classes populares menos instruídas, as quais preferiam instrumentos mais vibrantes e de maior sonorização, de melhor resultado ao ar livre no ambiente das festividades populares, protagonizando assim a crescente popularização da arte musical através das bandas filarmónicas, o que veio a refletir-se na dimensão amadora e na divulgação da música nas classes populares, que resultou também do incremento das práticas festivas populares, profanas e religiosas.

No século XIX e no início do século XX, as sociedades filarmónicas protagonizaram essa onda de democratização da cultura musical, através dos diversos tipos de eventos frequentados pela burguesia nos espaços públicos ao ar livre, onde se podiam encontrar grupos com diferentes origens sociais. As bandas de música proporcionaram, através do seu repertório, o conhecimento de obras de música erudita e contribuíram para a alteração do gosto por estes géneros de música. O grande desenvolvimento desta dimensão da atividade musical portuguesa, com atuações ao ar livre nos jardins públicos da capital foi em grande parte devido ao gosto e à iniciativa de D. Fernando II, grande mecenas das artes em geral e da música em particular, que chegou a Portugal em 1836 contribuindo intensamente na dinamização dos concertos nos espaços públicos lisboetas, segundo a moda da França, da Alemanha e da Áustria, países onde havia uma forte atividade das bandas de música⁷¹. Como veremos no capítulo IV, esta prática teve início em 1836 no Passeio Público em Lisboa e dali se expandiu para outros espaços da capital até às vilas, onde a presença de bandas nos coretos se tornou muito frequente.

⁶⁹ Maria Alexandra Lousada, *Sociabilidades Mundanas em Lisboa, Partidas e Assembleias (1760-1834)*, revista *Penelope* 19-20, 1998, pp. 13-17.

⁷⁰ Manuel Carlos de Brito e Luisa Cymbron, *Historia da Música Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992, p. 146.

⁷¹ Cf. José Augusto França, *O Romantismo em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1974. O “Rei artista” D. Fernando II (1816-1885) nasceu em Viena de Áustria num ambiente cultural onde as bandas de música militares e civis tinham um grande protagonismo, pelo que em Portugal contribuiu bastante para a divulgação das bandas, através dos concertos nos espaços públicos de Lisboa.

Sobre a caracterização deste fenómeno nos Estados Unidos da América, destacamos o trabalho de Frank L. Battisti: “[...] over 3.000 of which, containing more than 60.000 musicians, existed on the eve of the civil war.” “[...] Nineteenth century bands and orchestras shared musicians, who moved easily and regularly between the two”⁷² e o trabalho de J. A. Kappey de 1894, dá-nos a seguinte informação sobre a quantidade de bandas militares existentes no final do século XIX nos exércitos europeus: na Rússia 192 bandas, na Alemanha 162, na França 144, na Inglaterra 140, na Áustria 102, na Itália 80, em Espanha 61, na Suécia 40, na Bélgica 29, na Holanda 17 e na Bulgária 11, num total de 978 bandas militares⁷³. Com base no nosso trabalho de 2008 acrescentamos a informação sobre Portugal que nesta mesma época dispunha de 40 bandas militares (sem considerar as bandas nas colónias) destacando a expressão desta dimensão nacional, relativamente aos restantes países⁷⁴ sem considerar também outros tipos de agrupamentos como as charangas e as fanfarras.

O acontecimento que melhor representou o início do período da regeneração e da revolução industrial em Portugal, foi a inauguração do caminho de ferro e a primeira viagem de comboio realizada entre Lisboa e o Carregado no dia 28 de outubro de 1856, que contou com uma grande participação das bandas de música militares e civis representando também, simbolicamente, o início de um novo capítulo da história da música portuguesa com grande protagonismo das bandas de música. A inauguração contou com a presença do rei D. Pedro V, da família real, ministros, diplomatas, generais e altos funcionários do estado e logo na guarda de honra que esperava a chegada do rei em Santa Apolónia estava a banda militar de Caçadores n.º 2⁷⁵ e “logo no começo da viagem a banda marcial dos operários da fábrica do Sr João de Brito ao Beato, fazia ouvir as suas tão instrumentadas harmonias [...] Em Alhandra também a philarmónica desta Villa esperou o trem à noite, com fachos e balões muito vistosos”⁷⁶ e “todas as povoações do trânsito festejavam o comboy [sic] real com as

⁷² Frank L. Battisti, *The Winds of Change- The Evolution of the Contemporary American Wind band/Ensemble and its Conductor*, USA, Meredith Music Publications, 2002, p. 8.

⁷³ J. A. Kappey, *A History of Military Music*, London, Boosey and Co, 1894, p. 93.

⁷⁴ Pedro Marquês de Sousa, *História da Música Militar Portuguesa*, Lisboa, Tribuna da História, 2008, pp. 50-52. Além das bandas militares no continente e nos arquipélagos dos Açores e Madeira, existiam quatro bandas coloniais (Angola, Moçambique, Macau e Índia) conforme a organização militar do ultramar de 1869 (decreto de 2 de dezembro de 1869) e de 1895 (*Diário do Governo* de 27 de agosto de 1895).

⁷⁵ *Comércio do Porto* n.º 251 de 31 de outubro de 1856.

⁷⁶ *Comércio do Porto* n.º 252 de 1 de novembro de 1856.

suas philarmónicas, com as populações vestidas para a festa, saudando a era nova da civilização.”⁷⁷

Durante o período da Regeneração multiplicaram-se as comemorações históricas, congressos e exposições, tal como acontecia em todos os países europeus, refletindo um ambiente de progresso e de modernização com reflexos até no urbanismo das cidades, onde surgem os jardins e os passeios públicos ao gosto francês, com os coretos ocupando o lugar central, e onde as bandas passaram a tocar com frequência. Também a evocação das figuras históricas serviu para mobilizar os sentimentos patrióticos e neste contexto destacam-se as comemorações dos centenários de Camões, do infante D. Henrique, de Vasco da Gama e outras celebrações. Verificou-se um ambiente de mudança da sociedade urbana ao nível do traje e dos transportes, o surgimento do animatógrafo e um vasto conjunto de obras públicas foram feitas, como é exemplo a construção da linha férrea a partir de 1856, a praça da Figueira em 1885, o Coliseu dos Recreios em 1890, a Praça de Touros do Campo Pequeno em 1892, o Aquário Vasco da Gama em 1898 e os elétricos em carris em 1900. A forte expressão das bandas de música na atividade musical em Portugal sente-se nas novidades estéticas registadas no urbanismo das cidades, com a construção dos parques públicos, onde se verificou uma forte influência francesa e inglesa, através de estruturas como quiosques, coretos, esplanadas e fontes, nas novas zonas de lazer, de recreio e sociabilidade ao ar livre, abertos a todas as classes sociais, animadas pelas bandas de música⁷⁸.

O movimento associativo musical em Portugal, no âmbito do qual se deve compreender o desenvolvimento do movimento filarmónico, verificou-se paralelamente sob duas direções: das elites para as classes populares e das cidades para a periferia até ao campo, tal como podemos verificar através da atividade das academias e sociedades de concertos, fundadas em Lisboa e no Porto nas décadas de 1840-1850, seguindo-se posteriormente as sociedades musicais e recreativas de bairro, as bandas de empresas e as sociedades filarmónicas das localidades no meio rural. Em Lisboa durante as décadas de 40 e 50, surgiram diversas sociedades musicais, com pequenas orquestras e também com as primeiras bandas marciais civis, no meio das elites urbanas, como a Academia Philharmonica (1838), a Sociedade

⁷⁷ *Idem.*

⁷⁸ Através da análise do repertório das bandas de música da época em estudo que apresentamos no capítulo III, encontramos uma curiosa marcha dedicada ao filantropo inglês Richard Wallace (1818-1890) o criador das fontes em ferro fundido (fontes Wallace) que decoravam os jardins no terceiro quartel do século XIX em muitas cidades da Europa. O Passo Dobrado intitulado *Richard Wallace* interpretado pela Banda de Caçadores n.º 1 (27 de maio de 1888) tal como se apresenta no programa do concerto em Anexo 3 Q, espelha a importância destes espaços de atuação e como isso também era refletido no repertório das bandas.

Philharmonica Portuguesa (1840), a Academia Melponense (1846), a Academia Philharmonica Lusitana (1848) que teve uma banda marcial, a Sociedade Recreação Philharmonica (1842) também com uma banda, a Academia Apollinea Lisbonense (1846) e a Academia Philharmonica Lisbonense (1850) e no Porto a Sociedade Philharmonica Portuense (1840). A primeira sociedade musical lisboeta dedicada basicamente à prática musical de banda civil e que já tinha também a designação de “filarmónica”, foi a Sociedade Filarmónica Instrutiva de 1844 e posteriormente este fenómeno alargou-se aos bairros mais populares da capital, com a criação das primeiras bandas, como a “Alunos de Minerva” de 1858, “Euterpe de Benfica” de 1859, “Recreação Civilizadora do Beato” de 1853,” Academia Recreio Artístico do Socorro” de 1855. Nos arredores da capital o mesmo sucedeu através da criação das sociedades musicais e das bandas de algumas empresas como se apresenta neste capítulo, exprimindo a proliferação das bandas filarmónicas nas regiões rurais do distrito de Lisboa entre 1850 e 1910.⁷⁹ “Durante os anos de 60 e 70 foram constituídas diversas sociedades musicais em grande parte estimuladas por rivalidades de natureza política”⁸⁰, originando em muitas localidades a existência de duas bandas civis, normalmente rivais por razões de bairrismos locais ou políticas à escala local ou nacional. Nas localidades mais importantes onde existia banda militar, chegaram a existir três ou mais bandas. Como era o caso de Setúbal e noutras cidades capitais de distrito, onde existia uma banda regimental do exército.

Além das bandas militares, das associações de bombeiros, das sociedades filarmónicas e de muitas empresas, são organizadas também muitas bandas no âmbito de instituições de caridade, colégios e estabelecimentos prisionais, como a Casa Pia, a Casa de Correção das Mónicas, a Escola Agrícola de Sintra, o Colégio de Campolide, o Asilo dos Filhos dos Soldados⁸¹, o Instituto Académico (convento das Bernardas)⁸² a Escola Profissional da Paiã, o Asilo Maria Pia, o Colégio S. José e o Asilo Nuno Álvares. Todas estas instituições ajudavam a colmatar as carências culturais da sociedade, como reflete a ideia apresentada pelo maestro Manuel Ribeiro na década de 1940-1950: “Lisboa e Porto só há cerca de trinta anos começaram a conhecer as grandes obras sinfónicas; o resto do país salvo raras excepções, desconhece-as ainda de uma maneira geral; as nossas orquestras não chegam lá, e

⁷⁹ Ver a tabela 1-I neste capítulo e o anexo 1 A.

⁸⁰ Rui Cascão “Vida quotidiana e sociabilidade” in *Historia de Portugal* (dir. José Mattoso) vol. V, “O Liberalismo” (1807-1890) Lisboa, Editorial Estampa, 1994, p. 526.

⁸¹ O asilo dos filhos dos soldados, criado em 1863 pelo marquês de Sá da Bandeira (decreto de 24 fevereiro de 1863- OE n.º 12 de 23 de março de 1863) funcionava em Mafra e destinava-se a formar jovens para certos ofícios (especialidades técnicas) que pudessem servir no exército (durante 10 anos após o curso) como praças e oficiais inferiores (sargentos) nas especialidades de músicos, clarins, corneteiros, tambores e outras especialidades militares como coronheiros, ferreiros, seleiros.

⁸² *O Encanto* n.º 63 de 10 de agosto de 1897.

os amadores de boa música, porque existem em toda a parte, limitam-se a alguns trechos ao alcance de algumas bandas militares e mais modernamente às transmissões da [rádio] TSF.”⁸³

O artigo da revista *A Arte Musical* em setembro de 1910 critica o facto de não existir nenhuma orquestra em Lisboa após a iniciativa de Barbieri cerca de 25 anos antes com a Associação 24 de Junho e de Lambertini em 1906-1907 com a orquestra de Lisboa: “Prepare-se a nossa orchestra, a orchestra de Lisboa, essa phalange que falta, constituindo a vergonha da capital do reino, visto que é Lisboa a única da Europa sem música symphónica”⁸⁴ Neste estado da música instrumental em Portugal, as bandas de música constituíam uma dimensão relevante, embora ainda pouco conhecida, daí que consideramos como fundamentação para este estudo e como também reconhece Teresa Cascudo no seu trabalho sobre a música em Portugal entre 1870 e 1918: “Está por começar a investigação em torno da maior parte das organizações musicais que proliferaram na época e não se conhece em pormenor a realidade do mercado musical da época no que diz respeito à circulação de partituras e à venda, construção e importação de instrumentos”.⁸⁵ “O limitado raio de acção das empresas ligadas ao mercado musical, nomeadamente das editoras musicais, também não permitiu aos compositores portugueses fazerem circular as suas obras. Ainda, a instabilidade das instituições nacionais ligadas ao ensino e à produção de espectáculos, além, obviamente, da situação de Portugal no ranking mundial do analfabetismo e da distribuição da riqueza, não favoreceram a criação de uma prática musical generalizada ou, por outras palavras, democratizada.”⁸⁶

O panorama musical português no domínio das bandas era no entanto muito heterogéneo, no amplo espectro que ia desde as bandas militares constituídas por músicos profissionais até às filarmónicas de aldeia formadas exclusivamente por amadores. A avaliação crítica que nos deixou Alfredo de Mesquita, em 1903, reconhece a grande popularidade das bandas de música, mas não deixa de referir a reduzida qualidade artística de algumas. Referindo-se à apresentação de *Robert le diable* de Meyerbeer no teatro de S. Carlos, explica: “a música do ‘Roberto’ popularizou-se rapidamente. As bandas marciais apropriaram-se d’ella dando-lhes a consagração das ruas, e se infelizmente houvesse

⁸³ Manuel Ribeiro, *Quadros Históricos da Vida Musical Portuguesa*, Ed. Sassetti, Lisboa, 1939, p. 173.

⁸⁴ Revista *A Arte Musical* n.º 282 de 15 de setembro de 1910.

⁸⁵ Teresa Cascudo, “A Música em Portugal entre 1870-1918” in *Michel Angelo Lambertini (1862-1920)*, Museu da Música, Lisboa, 2002, p. 62.

⁸⁶ *Idem*, p. 62.

philarmónicas naquele tempo, Meyerbeer teria ressuscitado para pedir misericórdia aos seus deturpadores”.⁸⁷

Nas duas últimas décadas do século XIX, principalmente em Lisboa, foram diversas as realizações comemorativas, com as quais se procurava mostrar à Europa uma imagem de progresso, a seguir ao nascimento do liberalismo que se consolidara durante a regeneração. As bandas de música assumiam um grande protagonismo quer no meio urbano, quer no meio rural nas diversas festividades e comemorações em espaços públicos, nos coretos dos jardins criados nessa época. Na cidade as bandas de música participavam nos grandes certames musicais, como os concursos de bandas, as inaugurações de diversas obras públicas, as exposições industriais e agrícolas e, sobretudo, nas últimas duas décadas do século XIX, assumiram um grande protagonismo nas comemorações patrióticas, como abordaremos no capítulo IV. No estrangeiro tinham lugar diversos festivais de bandas, como o de Paris em julho de 1846 no qual participaram dois mil músicos pertencentes às bandas de 16 legiões da Guarda Nacional de Paris e das regiões próximas (18 Regimentos de Infantaria, 3 Regimentos de Dragões, uma de Lanceiros, uma de Artilharia, uma de Hussards e todos os alunos do Gimnásio musical militar)⁸⁸. O concurso de bandas militares da exposição universal em Paris, em 1867, foi também muito relevante e teve a participação das seguintes bandas: banda da Prússia (90 músicos), banda da Infantaria n.º73 (76 músicos), banda da Guarda Russa a cavalo (71 músicos), a banda do 1.º Regimento de Engenharia de Espanha (64 músicos), a banda dos Guias de Paris (62 músicos) banda dos Granadeiros Holandeses (56 músicos), banda da Guarda de Paris (56 músicos) e a banda dos Granadeiros do Grã-Ducado de Baden (54 músicos)⁸⁹.

Na Itália em 1881 teve lugar o concurso musical de Milão no qual foi premiada a obra do português Manuel António Correia, a ode sinfónica “Uma Festa na Aldeia”⁹⁰ e em Espanha no certame de Badajoz em 1891 participaram as bandas espanholas de Caçadores de

⁸⁷ Alfredo Mesquita, *Portugal Pitoresco e Ilustrado*, Lisboa, Emp. da História de Portugal, 1903, p. 292.

⁸⁸ Georges Kastner, *Manuel General de Musique Militaire a l'usage des Armées Françaises- Livre Deuxième*, Paris, 1848, p. 325.

⁸⁹ Richard Franko Goldman, *The Concert Band*, Rinehart & Company, Inc, New York, 1946, pp. 50-52. Este festival contou com a presença de bandas de nove países para além das francesas (Baden, Espanha, Prússia, Áustria, Bélgica, Bavária, Holanda e Rússia). A banda da Prússia dirigida por W. Wieprecht era a mais completa com 85 músicos. Tal como se refere no capítulo II o modelo de organização de Wieprecht bem como o modelo do belga de A. Sax constituíram as duas grandes referências na organização e instrumentação das bandas de música na segunda metade do século XIX.

⁹⁰ A capa da partitura da ode symphonica “Uma Festa na Aldeia” que se encontra no arquivo da Banda da GNR herdeira da Banda da Guarda Municipal tem a inscrição que refere que a obra foi premiada na exposição musical de Milão em 1881 (atual cota n.º 294 do arquivo da Banda da GNR). Ver no anexo 3J a figura 3-3J.

Tarifa (33 músicos), do Regimento de Castilha (46 músicos) e a banda portuguesa do Regimento de Infantaria n.º 4 (Elvas) dirigida por Domingos António Caldeira⁹¹ que ganhou o primeiro prémio. No certame de 1892 em Badajoz participaram duas bandas portuguesas, a da Guarda Municipal de Lisboa (45 músicos) que conquistou o 2.º lugar e a banda do Regimento de Infantaria da Rainha /Lisboa (29 músicos). Participaram ainda a fanfarra do batalhão de Caçadores da Catalunha (32 músicos), banda de Infantaria de Marinha (de Cartagena) com 63 músicos, a banda municipal de Badajoz (48 músicos) e a banda do Regimento de Engenharia de Madrid (50 músicos)⁹². Na Exposição Internacional de Paris em 1900, além de inúmeros concertos de bandas, teve lugar um congresso internacional de música onde foram discutidas algumas questões relativamente à uniformização de procedimentos, organização e escrita da música ao nível internacional. Neste congresso realizado entre 14 e 18 de junho de 1900 no palácio dos congressos em Paris, foram tratados diversos temas⁹³: generalização e obrigatoriedade do uso do diapasão normal, a transformação dos instrumentos simples em cromáticos, o estudo sobre o emprego da nota real na escrita musical, a unificação dos termos usados pelos compositores na edição musical, a regularização das indicações e aparelhos metronómicos, a utilidade de um aparelho registador dos movimentos das obras musicais, a uniformização da orquestração das bandas de música e fanfarras, a utilidade de designar os sons da escala cromática por números, a utilidade das escolas de chefes de orquestra e da generalização do estudo da instrumentação e a importância do desenvolvimento das sociedades musicais (coros, orquestra, banda e fanfarras).

Deste congresso saíram as seguintes resoluções⁹⁴: criação em todos os conservatórios de uma classe para chefes de orquestra e diretores de música e que fosse implementada uma classe livre de música religiosa em todos os conservatórios. O congresso declarou o desejo de realizar um melhoramento na construção do trombone de pistons e do metrónomo, também reconheceu a utilidade de empregar a nota real na escrita da música, fixou a composição modular de uma banda de música e de uma fanfarra, pediu que os sons da escala cromática fossem numerados a partir do dó grave de 32 pés, manifestou o desejo de que nos concursos de bandas, orquestras etc. não se conferisse prémios senão às sociedades que se tivessem conformado com o escalão oficial. Reconheceu a necessidade de simplificar a

⁹¹ Manuel Ribeiro, *Quadros Históricos da Vida Musical Portuguesa*, Lisboa, Ed. Sassetti, 1939, p. 258. Domingos António Caldeira nasceu em Elvas em 1851 e faleceu na década de 1930-1940. Ver algumas das suas obras listadas no anexo 3 P.

⁹² Manuel Ribeiro, *Quadros Históricos da Vida Musical Portuguesa*, Lisboa, Ed. Sassetti, 1939, p. 248.

⁹³ Revista *A Arte Musical* n.º 32, de 30 abril de 1900, p. 62.

⁹⁴ *Idem*, p. 103.

notação usual, por ser ilógica e complicada. Neste evento organizado em Paris em 1900 participaram vários agrupamentos musicais de diversos países, dos quais se destacaram os seguintes⁹⁵: A fanfarra do Kremlin (Moscou), a banda de J. Philip de Sousa (Estados Unidos da América), a orquestra finlandesa, a associação dos mestres cantores vienenses e como representante de Portugal esteve a banda militar de S. Tomé, que se apresentou num coreto junto ao pavilhão das colónias portuguesas tendo sido muito apreciada pelo público e pelos jornais nacionais e estrangeiros. Esta banda dirigida por Tomaz Jorge Júnior na última década do século XIX e início do século XX teve um grande protagonismo entre todas as bandas das colónias, tendo participado também na cidade do Porto na Exposição Colonial em 1894.

I.2 O desenvolvimento do movimento filarmónico no distrito de Lisboa

O distrito de Lisboa, além das bandas militares e civis existentes na própria cidade capital, compreendia um vasto conjunto de bandas de música em diversas localidades nas margens norte e sul do Tejo, compreendendo mais de 25 concelhos, nos quais se incluíam a cidade de Lisboa e a cidade de Setúbal⁹⁶: Na segunda metade do século XIX, com o decreto de 24 de outubro de 1855, o número de concelhos do distrito de Lisboa reduziu de 37 para 24, oscilando depois entre os 28 concelhos existentes em 1864 até aos 25 que existiam no ano de 1900. O código administrativo de 1895 criou três tipos de concelhos, em função das respetivas populações, possibilidades financeiras e ruralidade: concelhos urbanos, concelhos rurais perfeitos e concelhos rurais imperfeitos. Em 1896 outra reforma administrativa extinguiu a terceira categoria, ficando apenas a classificação em duas categorias de concelhos – urbanos e rurais. Nesta época o conceito de cidade era coincidente com capital de distrito, embora houvesse a exceção de duas capitais de distrito que não eram cidades, (Santarém e Vila Real de Trás-os-Montes) e algumas cidades que não eram capitais de distrito, como era o caso de Setúbal elevada a cidade em 1860. Os princípios liberais da organização político-administrativa com a descentralização de poderes e maior autonomia dos municípios também foi uma herança da tradição francesa, que teve importância no desenvolvimento do movimento filarmónico em Portugal.

O distrito de Lisboa compreendia toda a região a norte da capital, até às vilas da Lourinhã, Bombarral e Cadaval no limite norte do distrito, a Azambuja no limite este e as

⁹⁵ N.º 38 da revista *A Arte Musical* de 31 de julho de 1900, p. 108.

⁹⁶ O distrito de Lisboa compreendia toda a região que atualmente pertence ao distrito de Setúbal, criado em 1926. Ver no anexo 1 A, a localização geográfica das bandas no distrito de Lisboa.

restantes vilas de Torres Vedras, Alenquer, Sobral de Monte Agraço, Arruda dos Vinhos, Vila Franca de Xira, Mafra, Alverca, Loures, Sintra, Cascais e Oeiras. A sul do Tejo a área do distrito de Lisboa estendia-se até Sines e Santiago do Cacém, incluindo Almada, Seixal, Barreiro, Moita, Montijo, Palmela, Sesimbra, Azeitão, Setúbal, Alcácer do Sal e Grândola. Através do estudo em diversas fontes desde as breves resenhas históricas das sociedades filarmónicas até aos periódicos da região, elaboramos o levantamento das bandas civis (filarmónicas) existentes no distrito de Lisboa entre 1850 e 1910. Para a organização deste estudo consideramos três áreas territoriais distintas, obedecendo à organização administrativa da época.

A área que designamos por Lisboa, cidade, compreendia os seus três bairros (oriental, central e ocidental) e os concelhos de Belém e Olivais, a área a norte do rio Tejo (Azambuja, Alenquer, Cadaval, Cascais, Sintra, Lourinhã, Mafra, Oeiras, Torres Vedras e Vila Franca de Xira) e a área a sul do rio Tejo (Alcácer do Sal, Montijo, Almada, Barreiro, Grândola, Moita, Seixal, Setúbal, Sesimbra e Santiago do Cacém)⁹⁷. No final do século XIX, dos quase cinco milhões e meio de habitantes de Portugal, cerca de 350 000 viviam em Lisboa, cuja população aumentou bruscamente (mais 100 000 habitantes entre 1885 e 1900) numa pequena explosão resultante das primeiras grandes migrações internas em direção à cidade.

Com base no inventário apresentado nas seguintes figuras (1 e 2) e na tabela 1-I a seguir apresentada, podemos verificar que no espaço territorial considerado como Lisboa cidade, foi no período entre 1870-1890 que se registou a criação do grande número de bandas filarmónicas, com o aparecimento de 40 novas bandas entre 1870 e 1899, representando cerca de 63% do total de bandas criadas em Lisboa no período em estudo (1850-1910). Nas regiões fora da capital, ocorreu igualmente um significativo e rápido aumento de novas bandas civis, todavia este ocorreu cerca de dez anos depois do mesmo fenómeno em Lisboa. Nas regiões a norte e a sul do rio Tejo este rápido crescimento começou na década de 1880-1890 e assim se manteve até ao ano 1900. Enquanto na capital o significativo aumento de bandas se registou entre 1870 e 1890, nas regiões circundantes esse mesmo fenómeno começou em 1880 tendo perdurado também durante duas décadas, entre 1880 e 1900.

⁹⁷ Ver o anexo 1 A (localização geográfica das bandas no distrito de Lisboa até 1910).

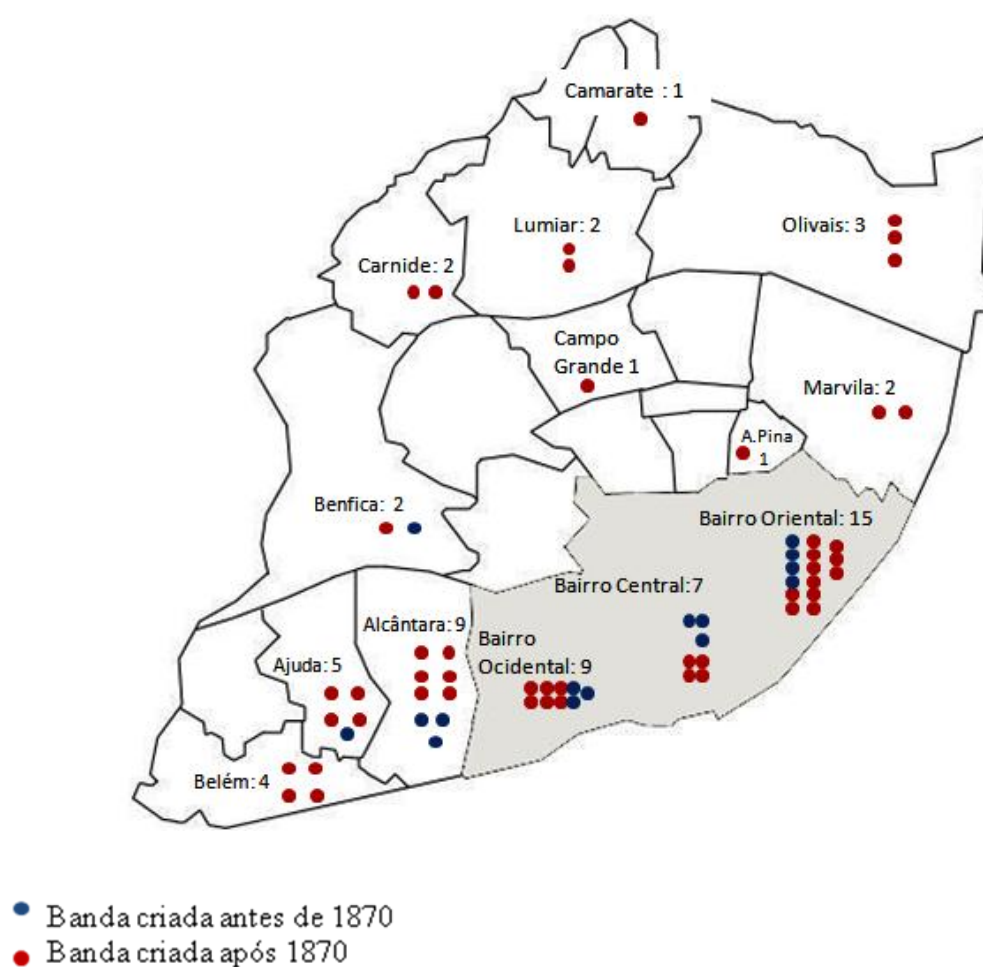


Fig. 1- I – Localização geográfica das bandas civis de Lisboa

Nas regiões fora da capital, podemos apresentar o desenvolvimento do movimento filarmónico até 1910 em duas fases. A primeira fase até 1879 e a segunda fase entre 1880 e 1910, verificando-se que nas duas regiões o ritmo de criação de novas bandas é muito semelhante, registando-se neste período de 20 anos (1880-1900) a criação de cerca de 63% do total de bandas criadas no período em estudo (1850-1910). Situação essa que teve expressão semelhante na cidade de Lisboa no período entre 1870 e 1890. Como podemos visualizar através da representação geográfica (figura 2-I) dos dados do inventário da tabela seguinte, na região a norte do Tejo, na primeira fase (até 1879) o ritmo de crescimento foi equilibrado na distribuição pelos diversos concelhos, mas na segunda fase (após 1880) destacam-se sobretudo os concelhos de Oeiras, Mafra, Sintra e Loures, por esta ordem, que no conjunto representam 67% do total de bandas criadas neste período na região a norte do rio Tejo.

Na região sul, nas duas fases consideradas, verificaram-se ritmos de crescimento muito diversos entre os concelhos a sul do Tejo: na primeira fase (até 1879) destacam-se os concelhos de Setúbal (incluía Pamela) e do Barreiro que no conjunto registaram cerca de 50% do total de bandas criadas nesta região até 1879, enquanto que na segunda fase se destacam os concelhos de Almada e de Setúbal. Estes dois concelhos foram onde se registou a criação de cerca de 50% do total das novas bandas criadas nesta região sul. Como podemos observar na figura 2-I, além da cidade de Lisboa, os concelhos onde se registou o aparecimento de maior quantidade de bandas, foram os concelhos de Setúbal, Almada, Barreiro, Oeiras, Mafra e Sintra, regiões que incluíam zonas rurais que são relevantes para o estudo, principalmente na zona de Azeitão e Palmela no concelho de Setúbal, assim como também na zona de Mafra e Sintra, que serão tratadas no capítulo V.

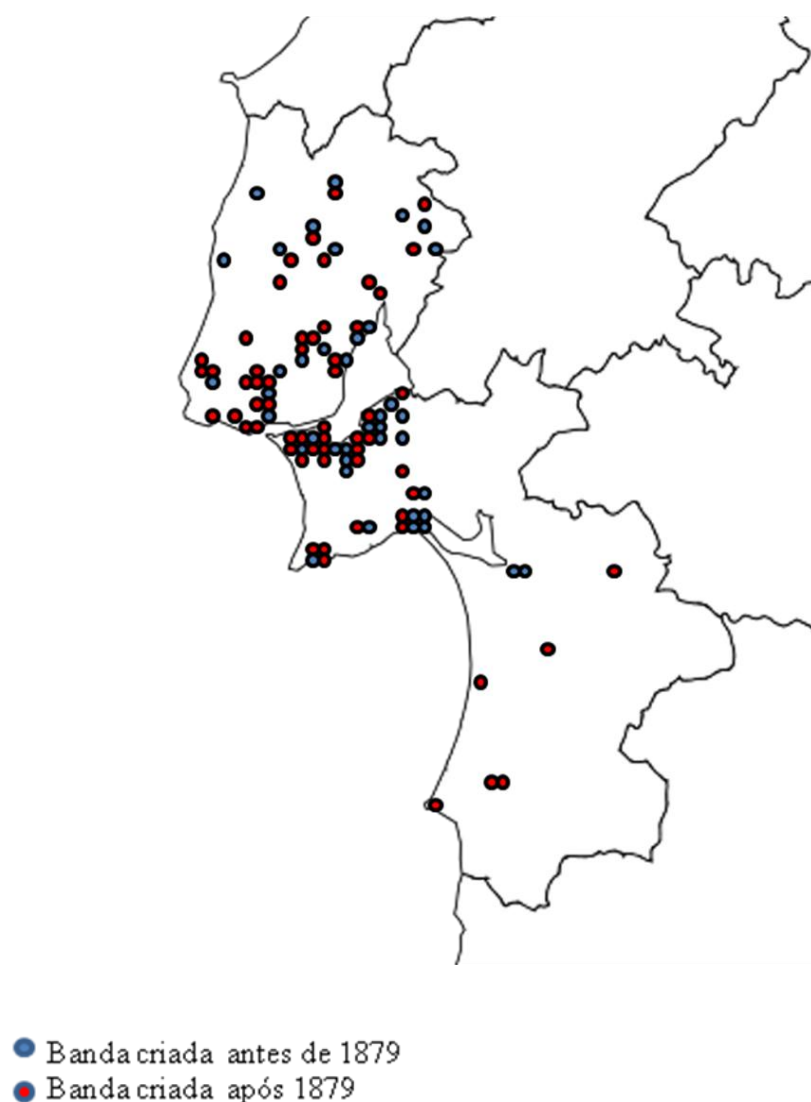


Fig. 2 - I – Localização geográfica das bandas civis fora da cidade de Lisboa

Tabela 1 - I – Cronologia da fundação de bandas civis das sociedades filarmónicas do distrito de Lisboa entre 1850 e 1910

	Antes de 1850	1850 – 1859	1860 – 1869	1870 – 1879
Lisboa (cidade)	-Sociedade Filarmónica Instrutiva (1844) -Sociedade Recreação Philarmónica (1842) -Academia Philarmónica Lusitana (1848)	-Recreação Civilizadora Beato (1853) -Academia Recreio Artístico Freg. do Socorro (1855) -Alunos de Minerva (1858) -Euterpe de Benfica (1859) -Sociedade União e Desejo (1859) Bairro oriental	- União e Alegria (1861) Arroios -Academia 2 de Agosto (1862) Benfornoso - Operários da fábrica viúva Roxo (1864) - Alcântara (1865) Esperança e Harmonia - Alcântara (1865) Alunos Esperança - Academia 1º Setembro de 1867 (S. Sebastião da Pedreira) - Ajuda (1868) Recordação de Apolo - Sto. Amaro (1868) Alunos Harmonia -Xabregas (1868) Soc.Xabreguense	-Banda dos Bombeiros Municipais (1870) - Banda 23 de Julho (1870) - União e Igualdade (1870) -Recreio Operário (1871) - Academia Filarmónica Alunos Verdi (1872) Alcântara - Timbre e União (1872) - Alunos de Apolo Campo de Ourique (1872) -Artistas União (1874) - Academia Philarm.Fabril (1874) -24 Julho (1875) - Timbre Castelense (1877) - 18 Agosto (1877) -União e Glória (1875) -Recreio Artístico Operário do caminho de ferro de norte e leste (1878) - União e Recreio Lisbonense (1879) - Soc. 15 Agosto Castelense (1879) Bairro oriental
Quantidade de Bandas	3	5	9	16

	Antes de 1850	1850 – 1859	1860 – 1869	1870 – 1879
Região a Norte do Tejo	-Torres Vedras (1834) - Encarnação (1840) <i>Soc.Filarmónica 1.º de Dezembro</i> -Ericeira (1849) <i>Soc Filarmónica Ericeira</i>	- Azambuja (1855) - Cadaval (1855-60) <i>Soc. Musical Cadavelense</i> - Abrigada (1856) <i>Soc Filarmónica União e Progresso da Abrigada</i> - Filhos de Minerva (Paço de Arcos)	- Ribaldeira. Dois Portos (1860) -Alhandra (1862) <i>Soc. Euterpe Alhandrense</i> - Bucelas (1863) - Zambujal (Loures) (1863) - Odivelas (1863) <i>Soc Musical Odivelense</i> - Carnaxide (1866) <i>Soc.Filarmónica Fraternidade Carnaxide</i>	- Vila Franca de Xira (1870) <i>Banda 1.º Dezembro.</i> - Aveiras de Cima (1873) - Alverca (1874) <i>Soc Filarmónica RecreioAlverquense</i> - Sintra (1877) <i>Sociedade União Cintrense</i> - Lourinhã (1878) <i>Soc Musical e Artística Lourinhanense</i>
	3	4	6	5
Região a Sul do Tejo	- Alcácer do Sal (1842) <i>Soc. Filarmónica. Amizade Alcacerense Visconde Alcácer</i> - Seixal (1848) <i>Soc.Filarmónica TimbreSeixalense</i> - Almada (1848) <i>Soc.Filarmónica Incrível Almadense</i> - Barreiro (1848) <i>Soc.Filarmónica Barreirense</i>	- Palmela (1852) <i>Soc Filarmónica Palmelense</i> - Sociedade Marcial Momentânea (Setúbal) - Sociedade Marcial Permanente (Setúbal) - Montijo (1854) <i>Soc Filarmónica 1.º de Dezembro</i> - Azeitão (1856) <i>Soc Filarmónica Ordem e Progresso</i> - Sesimbra <i>Soc. Filarm. Cezimbrense</i>	- Palmela (1864) <i>Soc Musical Humanitária</i> - Monte da Caparica (1865) <i>Associação Filarmónica Protectora Montepio de N. Srª do Monte da Caparica</i> - Setúbal (1867) <i>Soc Musical Capricho Setubalense</i> - Lavradio (1867) <i>Soc Filarmónica Lavradiense</i> -Montijo (1868) <i>Sociedade Recreativa</i> - Moita (1869) <i>Soc Filarmónica Estrela Moitense</i> - Alhos Vedros (1869) <i>Soc. Filarm. União Alhos Vendrense</i>	- Barreiro (1870) <i>Soc. União Democrática Barreirense</i> - Soc. Instrução e Recreio Barreirense - Setúbal: <i>Sociedade Firmeza</i> - Seixal (1871) <i>Soc. Filarm. União Seixalense</i> - Arrentela (1872) <i>Soc. Filarm. Fabril Arrentelense</i> - Sesimbra (1878) <i>Soc. Musical Sesimbrense</i> - Alcácer do Sal (1879) <i>Soc.Progressista Alcacerense</i>
	4	6	7	7
Quantidade de bandas	10	15	22	28

	1880 – 1889	1890 – 1899	1900 – 1910
Lisboa (cidade)	- Campo Grande (1880) <i>Soc. Aliança</i> - <i>Academia Musical 1.º de Junho</i> (1883) - Alto Pina (1884) <i>Musical União</i> - <i>Soc. Musical 3 Agosto</i> (1885) Marvila - <i>Assoc. (1885) de Instrução Musical 24 de Agosto.</i> - <i>Assoc. Instrução Musical Guilherme Cossoul</i> (1885) - Olivais (1886) <i>Soc Filarm.União e Capricho Olivalense</i> - <i>Academia d` Instrução e Recreio Fraternal</i> (1886) - <i>Assoc. 11 de Março</i> (1888) - Chelas (1889) <i>União Chelense</i> Existiam em 1881: - Lisbonense (Alcântara) - <i>Alunos de Euterpe</i> (Alcântara) - <i>Instrução e Recreio</i> (Alcântara) - <i>Alunos de Mozart</i> (Ajuda) - <i>Recreio do Cruzeiro</i> (Ajuda) - <i>União e Amisade</i> (Ajuda) - <i>Recreio 20 de Janeiro</i> (Belém) - <i>União Firmeza Belenense</i> (Belém) - <i>União e Capricho</i> (Belém) - <i>Esperança e União</i> (Belém) - <i>União</i> (Lumiar) - <i>União e Capricho Camaratense</i> (Camarate) - <i>Recreio Artistico da Porcalhota</i> (Benfica) - <i>Lanifícios de Chelas</i> (Olivais)	- Alcântara (1891) <i>Alunos Alves Rente</i> - Lumiar (1893) <i>1.º de Junho</i> - <i>Academia de Intsução Musical 1.º de Maio</i> (1893) - Alfama (1894) <i>Academia Recreio Musical (Pessoal do Comando Geral de Artilharia)</i> - Beato (1895) <i>Operária Beatense</i> - <i>Academiaa Musical 10 de Agosto</i> (1895) - <i>União e Glória</i> (1895) - Beato (1896) <i>União Beatense</i> - Soc. Filarm. João Rodrigues Cordeiro (1896)	- Ajuda (1901) <i>1.º de Janeiro</i> - Alcântara (1902) <i>Musical Recreativa</i> - <i>Banda 15 de Junho de 1901.</i> - <i>Associação Instrutiva Musical 1.º de Maio.</i> (1903)
Total	24	9	4

	1880 – 1889	1890 – 1899	1900 – 1910
Região a Norte do Tejo	Existiam em 1881 (Conc.Sintra): -Rio de Mouro: <i>União e Recreio</i> - Belas (<i>Soc. Filarmónica Belense</i>) - <i>Soc. União 1.º Dezembro</i> (S.Pedro Sintra) - Barcarena (1880) <i>Soc. Filarm. Barcarena</i> - <i>Real Fanfarra de Caneças</i> (1880) - <i>Philarmónica Avante Canecense</i> (Caneças) -<i>Soc.Filarmónica 15 Agosto</i> 1880 (Carnide) -<i>Soc. União Operária de Carnide</i> (1880) - Ermegeira (1882) <i>Soc. Filarm. Ermegeirense</i> - Pragança (1882) (Cadaval) - Alcoentre (1886) -Cascais: <i>Soc. Filarmónica Boa União Cascaense</i> (existia em 1881) e mais tarde <i>Soc. Filarm. Cascaense</i> (1886) Existiam em 1881: - <i>Soc.Artística do Areeiro</i> (Oeiras) - Soc. de Sacavém (Sacavém/Olivais) - <i>Recreio Tojalense</i> (Tojal/Olivais) -<i>Soc.Tagarrense</i> (Tagarro/Azambuja) - <i>Soc. Filarm. Mafrense</i> (Mafra) - Olhalvo (Alenquer) - Soc. Recreativa Turcifalense (T.Vedras)	- Montelavar (1890) <i>Soc Filarm. Boa União Montelavarense</i> -Alenquer (1890) <i>Soc União Musical Alenquer</i> - Cruz Quebrada (1890) - Vila Franca (1891): <i>Fanfarra 1.º de Maio e Real Sociedade Instrução Musical Vilafranquense.</i> - Fanhões (1891) Mafra: <i>Real Fanfarra de Mafra</i> - Colares (1891) - Almoçageme (1892) - Aldeia Grande (1895) <i>Soc. Filarm Incrível Aldeia grandense</i> - Vila Franca do Rosário (1896) <i>Soc. Rec. Musical</i> - Loures (1897) - Parede (1899) <i>Soc Musical UniãoParedense</i> - <i>Filarmónica de Aldeia Gavinha</i> (Alenquer)	- Carcavelos (1901) <i>Soc. Recreativa e Musical Carcavelos</i> - Vila Franca do Rosário, Mafra. (1910)
Total	20	12	2

	1880 – 1889	1890 – 1899	1900 – 1910
Região a Sul do Tejo	Além de duas bandas na vila de Sesimbra, existiam ainda em 1881 outras duas no Conc. Sesimbra: Santana e Ayana. - Vila Fresca de Azeitão (1880) <i>Soc. Filarmónica Providência</i> - Vila Nogueira de Azeitão (1882) <i>Soc. Filarmónica Perpétua Azeitonense</i> - Paio Pires: Em 1881 existia a Soc. Restaurada 4 de Março e depois a Soc. Filarm União Capricho Aldeense (1888) - Santiago do Cacém: Em 1881 existiam 2 bandas em S.Tiago do Cacém, as <i>Sociedades “Harmonia” e a “Artística”</i> e havia uma banda em Melides e outra em Sines. - <i>Banda da Real Associação dos Bombeiros Vol. Setúbal</i> (1885/86) - <i>Soc. Filarm. União Artística Piedense</i> (1889) Cova da Piedade Existiam em 1881: -<i>Soc. Philharmonica Grandolense</i> (Grândola) - <i>Soc. Torraense</i> (Torrão/Alcácer) -<i>Soc. Recreativa 8 Dezembro</i> (Almada) - <i>União de Artistas Cacilhenses</i> (Cacilhas) - <i>Soc. Caramujense 23 Julho</i> (Caramujo/Almada) -<i>Recreativa de Artistas Pragalense 1.º Novembro</i> (Pragal/Almada) - <i>Soc. 1 de Julho</i> (Monte da Caparica)	-Setúbal (1892-99): <i>Soc. Filarm. Operária Setubalense</i> -<i>Soc. Musical União Setubalense</i> (1899) - Palmela (1892) <i>Soc. Filarm.Harmonia</i> - Almada (1895) <i>Academia Instrução e Recreio Familiar Almadense.</i> - Pinhal Novo (1896) <i>Soc Filarm. União Agrícola Pinhal Novo</i> - Sines (1898) <i>Soc Musical União e Recreio Sport Sineense</i> - Alcochete (1898) <i>Soc. Imparcial 15 Janeiro</i> - Arrentela: <i>Soc. Honra e Glória da Arrentela</i> - Amora /Seixal (1898) <i>Soc Filarmónica Operária Amorense</i> - S.Tiago do Cacém (1897) - Sarilhos Grandes, Montijo (1898) - Santo António da Charneca,Barreiro (1898) <i>Soc. Filarm. União Agrícola 1.º Dezembro</i> - Costa da Caparica (1899) <i>Filarmónica Instrução e Recreio</i> - Moita (1898) <i>Filarmónica Independente 1.º de Maio</i>	-Trafaria (1900)
Total	18	14	1

Tabela 2-I - Bandas civis do distrito de Lisboa criadas entre 1850 e 1910

	Antes de 1850	1850 1859	1860 1869	1870 1879	1880 1889	1890 1899	1900 1910	Totais
Lisboa (cidade)	3	5	9	16	24	9	4	70
Região a Norte do Tejo	3	4	6	5	20	12	2	52
Região a Sul do Tejo	4	6	7	7	19	14	1	58
Totais	10	15	22	28	63	35	7	180

O início do período em estudo coincide com uma reorganização administrativa do concelho de Lisboa em 1852 (decreto de 11 de setembro de 1852), através da qual o concelho ficou com 34 freguesias, até 1885 (decreto de 18 de julho de 1885) altura em que se expandiu ficando novamente com 44 freguesias. Em 1886 (decreto de 22 de julho de 1886) cresceu novamente com a incorporação de Sacavém e Camarate que pertenceram a Lisboa até 1895 passando depois para o concelho de Loures (decreto de 26 de setembro de 1895).

O crescimento urbano verificado na segunda metade do século XIX registou-se inicialmente num anel em redor do núcleo central mais antigo (bairro central)⁹⁸. A densidade populacional cresceu rapidamente na nova zona (bairro oriental e ocidental) onde residia inicialmente apenas a classe média, vindo a juntar-se-lhe mais tarde também a população imigrante de inferior condição social. Entre 1864 e 1900 verifica-se um crescimento da população nas zonas de localização da indústria (para oeste ao longo do rio Tejo, no bairro oriental) enquanto na baixa da cidade decrescia (bairro central). Este círculo constituído pelas freguesias onde teve lugar o arranque industrial – Santa Engrácia, Anjos, Santa Isabel, Santa Catarina, Santos e Alcântara – regista uma relação direta entre a dinâmica social e a quantidade de bandas criadas nestas freguesias dos bairros oriental e ocidental, em especial no caso do bairro oriental onde se verificou a criação de um elevado número de bandas. Como refere Luiz Palmeirim, enquanto no bairro central existiam em 1881 apenas quatro (4) bandas, no bairro oriental existiam doze (12) e no bairro ocidental existiam sete (7) bandas⁹⁹.

⁹⁸ Ver o anexo 1 A (localização geográfica das bandas filarmónicas).

⁹⁹ Luiz Augusto Palmeirim, *Memória Histórica Estatística cerca das artes Cénicas e com especialidade da música*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1882, p. 27.

O rápido crescimento do número de bandas na década de 70 na capital está relacionado com a evolução da população da cidade, que cresceu de forma gradual até 1878 e registou um crescimento mais rápido após 1878.¹⁰⁰ Através do mapa no anexo 1 A, podemos confirmar a evolução do movimento filarmónico do “centro para a periferia”, observando-se que antes de 1870 existiam apenas 10 bandas nos bairros lisboetas, no central (3), no oriental (4), no ocidental (3), além de 3 em Alcântara, 3 na Ajuda e uma em Benfica. Mas no final do século, em 1900, cerca de 36% das paróquias (freguesias) já tinham dez mil ou mais habitantes. Alcântara e Santos ultrapassavam os 20 000 e Santa Isabel os 31 000 habitantes.¹⁰¹ Num segundo anel “fora de portas”, a zona mais periférica começou também a tornar-se uma zona habitacional: Campo Grande, Lumiar e os Olivais que eram considerados ainda uma zona semi-rural, em que no final do século foram implantadas algumas unidades industriais e construídos bairros operários.

Como se observa na tabela 2-I no início deste período (1870-1900) a tendência de crescimento do número de bandas foi mais sentida em Lisboa (cidade) e só depois se refletiu nas regiões a norte e a sul. Verifica-se que em Lisboa (cidade) na década entre 1870 e 1880 se registou a criação de 16 bandas – o que significa um aumento considerável relativamente à década anterior (1860-1870) – enquanto nas restantes regiões do distrito durante aquele período se manteve o mesmo ritmo de crescimento ao da década anterior.

Em Portugal, o período de estabilidade e de progresso económico que se fez sentir entre 1871 e 1877 em muito se deveu à diminuição do déficite à custa das importantes remessas dos emigrantes portugueses no Brasil e ao aumento das exportações dos nossos produtos agrícolas. Foi também coincidente com o abrandamento do movimento operário, em consequência do fim da Comuna de Paris em maio de 1871 e da Internacional Socialista. O movimento operário português viu reduzida substancialmente a sua força após a última conspiração “penicheira” em Lisboa em 1873,¹⁰² até que voltou a ganhar novo impulso na agitação política instrumentada pelo Partido Progressista (1878-1879) acompanhando assim a “onda patriótica” fomentada pela “questão colonial” que se opunha ao Tratado de Lourenço Marques e num movimento desencadeado em torno das comemorações do

¹⁰⁰ Teresa Rodrigues Veiga, “As Realidades Demográficas” in *Portugal e a Regeneração* (dir. Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques, Lisboa, Editorial Presença, 2004, p.45.

¹⁰¹ João Evangelista, *Um século de População Portuguesa (1864-1960)*, Lisboa, INE, 1971, pp. 177-180.

¹⁰² Como refere Maria de Fátima Bonifácio, após a Saldanhada (1870) a situação económica melhorou muito até ao final da década de 70, quando teve início uma nova crise económica e política na qual o “operariado” voltou a ser mobilizado pelo partido “progressista” em oposição ao partido “regenerador”. Maria de Fátima Bonifácio, *A Monarquia Constitucional (1807-1910)*, Alfragide, Texto, 3.ª edição, 2010, pp. 90-98.

centenário de Camões (1880). Nas regiões fora da cidade, a norte e a sul do rio Tejo, foi somente depois de 1880 que se verificou o grande crescimento do número de bandas. Na região a sul do rio Sado (Grândola, Melides, Torrão, Santiago do Cacém e Sines) só após 1880 é que surgiram bandas nesta região alentejana, na época ainda pertencente ao distrito de Lisboa.¹⁰³ Na região a norte do rio Tejo, até 1880 foram criadas 18 bandas e entre 1880 e 1910, 34, enquanto na região a sul do Tejo, até 1880 foram criadas 24 bandas e entre 1880 e 1910 foram criadas 34, o que no total dá um crescimento de cerca de 64% em relação ao período anterior a 1880.

Na cidade capital, como vimos, o grande crescimento aconteceu durante a década de 1870 e 1880. Considerando os dois períodos, antes e depois de 1880, registou-se uma quantidade muito semelhante, com 33 bandas formadas antes de 1880 e 37 bandas formadas entre 1880 e 1910. No meio urbano e mesmo nas comunidades rurais, a rivalidade entre os dois partidos Regenerador e Progressista, na década de 1870 e 1880 e durante o rotativismo político entre 1880 e 1890, contribuiu para dinamizar o movimento associativo filarmónico, registando-se em muitas localidades (Almada, Seixal, Barreiro, Alcácer do Sal etc.) a criação de duas bandas rivais ligadas aos partidos políticos. Como refere Maria de Fátima Bonifácio, após as comemorações camoneanas em 1880 os festejos cívicos patrióticos tornaram-se mais frequentes, criando-se uma “cultura de patriotismo” que contribuiu também para o desenvolvimento do associativismo em que o “povo começava a emergir como parte integrante da nação, democraticamente organizado nas suas associações [...] o povo cotizava-se para as suas associações, clubes e filarmónicas.”¹⁰⁴

No universo de cerca de 336 bandas civis organizadas em Portugal continental no período entre 1870 e 1900, cerca de 37% pertenciam ao distrito de Lisboa e grande parte delas foram organizadas nas localidades fora da cidade. Na região a norte do Tejo destacam-se Montelavar, Colares, Alenquer, Fanhões, Almoçageme, Loures, Carnaxide, Vila Franca do Rosário, e na Parede e na região a sul do Tejo foram as bandas em Setúbal, Almada, Cacilhas, Amora, Alcochete, Pinhal Novo, Costa da Caparica e Sines.

Outro testemunho da grande dinamização da atividade das bandas nas últimas décadas do século XIX e na primeira década do século XX é o registo neste período das festividades e da montagem de coretos por iniciativa da Câmara Municipal de Lisboa em que está

¹⁰³ Ver no anexo 1 A a distribuição territorial das bandas criadas no distrito de Lisboa, até 1910.

¹⁰⁴ Maria e Fátima Bonifácio, *A Monarquia Constitucional (1807-1910)*, Alfragide, Texto, 3.ª edição, 2010, p.114.

demonstrada a grande utilização dos coretos em Lisboa. Entre 1856 e 1900 foram construídos em Lisboa dez coretos e destes, três foram erigidos entre 1890 e 1896 o que espelha também a relevância da atividade das bandas de música neste período em que se situa o nosso estudo¹⁰⁵. Na cidade de Lisboa, além das bandas civis indicadas no quadro anterior, das quais temos conhecimento do ano da sua fundação, devem ser referidas as seguintes bandas de música de empresas e colégios e algumas filarmónicas sobre as quais não temos informação segura sobre a data da sua fundação:

- Banda da Fábrica de Louça de Sacavém;
- Filarmónica da Fábrica de João de Brito (Beato 1870-1880);
- Banda da Fábrica de Louça dos Olivais;
- Banda do Colégio Militar¹⁰⁶;
- Banda dos alunos da Casa Pia de Lisboa¹⁰⁷;
- Banda do colégio salesiano Oficinas de S. José (Lisboa);
- Charanga dos Reclusos da Casa de Correção das Mónicas;
- Fanfarra dos Alunos do Asilo Municipal;
- Charangas de Escolas Municipais;
- Charanga dos alunos da Quinta regional de Sintra (Sintra);
- Banda do Jardim de Itália;
- A Fanfarra do Instituto Académico (colégio no convento das Bernardas);
- Banda da Academia Sabino de Sousa (na zona do Matadouro Municipal e do Cabeço de Bola). Era constituída por empregados do matadouro municipal e mais tarde deu origem à Banda Artística “A Portuguesa”¹⁰⁸;

¹⁰⁵ Eunice Relvas e Pedro Braga, *Coretos em Lisboa 1790-1990*, Lisboa, Ed. Fragmentos, 1991, p.154. Este trabalho considera os pedidos de licenciamento apresentados à Câmara Municipal de Lisboa para montagem de coretos desmontáveis e também de coretos fixos a que fazemos referência, construídos entre 1856 e 1900.

¹⁰⁶ A existência da banda do Colégio Militar é referida no *Diário Ilustrado* de 28 de março de 1890.

¹⁰⁷ Banda dos alunos cegos da Casa Pia foi organizada e dirigida durante muitos anos por Thomaz Júnior, pai do músico e maestro militar com o mesmo nome que dirigiu a banda militar de S. Tomé no início do século XX.

- Banda dos Calceteiros Municipais;
- Banda dos Operários da Casa Castanheira (1869)¹⁰⁹;
- Banda Filarmónica 1.º de Janeiro;
- Progresso de Benfica;
- Banda da Academia Patriótica do Lumiar;
- Banda Marcial Artística de Lisboa;
- Academia Filarmónica 29 de Outubro;
- Banda da Academia União Operária 6 de Janeiro;
- Banda da Soc. Filarmónica Alunos de Minerva;
- Banda da Soc. Filarmónica Guilherme Costa;
- Banda da Soc. Harmonia Recreio 1.º de Julho;
- Banda de Recreio Occidental;
- Banda do Clube Recreativo Fraternidade.

No período em estudo compreendido entre 1850 e 1910, apesar de algumas oscilações decorrentes das diversas reorganizações militares, podemos considerar que existiam na cidade de Lisboa oito (8) bandas militares, sendo seis do Exército, uma da Marinha e uma da Guarda Municipal. Ao nível do distrito, deve ser considerada ainda a banda do exército existente na cidade de Setúbal¹¹⁰ e as cinco charangas militares nos Regimentos de Artilharia, de Cavalaria e na Engenharia militar¹¹¹. Em 1864 no distrito de Lisboa existiam 10 bandas militares e em 1901 eram nove bandas, como se pode avaliar pela seguinte tabela 3-I.

¹⁰⁸ Banda organizada em Lisboa em 1897 e constituída exclusivamente por músicos profissionais para animar certames, festas religiosas, touradas etc. e que tinha sede na Academia Sabino de Sousa no largo do Cabeço de Bola n.º 20 (*O Encanto* n.º 63 de 10 de agosto de 1897).

¹⁰⁹ Salwa El-Shawan Castelo-Branco (coord.), *Enciclopédia da Música Portuguesa do Século XX*, Círculo de Leitores/Temas e Debates, 2010, pp. 263-264.

¹¹⁰ Durante a segunda metade do século XIX a unidade militar de Infantaria existente na cidade de Setúbal, que tinha banda de música militar, teve diversas designações: Batalhão de Caçadores n.º 1, Regimento de Caçadores n.º 1 e Regimento de Infantaria n.º 11.

¹¹¹ Tal como se apresenta com mais detalhe no capítulo II, a designação de charanga foi usada para identificar os agrupamentos musicais a cavalo compostos por instrumentos de metal e timbales, das unidades de Cavalaria e de Artilharia e também para designar alguns agrupamentos musicais civis constituídos por instrumentos de metal e percussão do tipo Brass Band inglesa, semelhante a uma banda de música, embora sem instrumentos de palheta e flautas.

Tabela 3-I – Bandas militares existentes no distrito de Lisboa entre 1850 e 1910

1864	1901
Banda da Marinha	Banda da Marinha
Banda da Guarda Municipal	Banda da Guarda Municipal
Banda do Reg. Infantaria 1	Banda do Reg. Infantaria 1
Banda do Reg. Infantaria 2	Banda do Reg. Infantaria 2
Banda do Reg. Infantaria 7	Banda do Reg. Infantaria 5
Banda do Reg. Infantaria 10	Banda do Reg. Infantaria 16
Banda do Reg. Infantaria 16	Banda do Batalhão de Caçadores n.º 2
Banda do Batalhão de Caçadores n.º 2	Banda do Batalhão de Caçadores n.º 5
Banda do Batalhão de Caçadores n.º 5	
Setúbal:	Setúbal:
Banda do Batalhão de Caçadores n.º 1	Banda do Reg. Infantaria n.º 11

I.3 O caso do distrito de Lisboa no panorama nacional

Relativamente ao total de bandas civis fundadas em Portugal continental até 1910, (aproximadamente 625 bandas) podemos considerar que cerca de 85% destas foram fundadas no período compreendido entre 1850 e 1910, e deste grupo, de cerca de 531 bandas, 32% (170 bandas) estavam inseridas no distrito de Lisboa naquela época¹¹². Considerando apenas esse espaço, podemos então concluir que de 1850 a 1910 foram ali criadas cerca de 94% do total das bandas civis fundadas até à Implantação da República. Analisando a quantidade de bandas criadas em Portugal continental durante a segunda metade do século XIX, é visível uma forte tendência de crescimento nas três décadas entre 1860 e 1890, estabilizando depois na década de 1890-1900.

O período entre 1870 e 1900 foi o que registou o aparecimento do maior número de bandas civis no distrito de Lisboa, cerca de 70% do total das bandas criadas no nosso período em estudo (até 1910). É curioso ainda observar que este movimento foi muito equilibrado nas três regiões territoriais estudadas: Lisboa (cidade), região a norte do Tejo e região a sul

¹¹² O inventário e o estudo que fizemos, tendo em consideração as datas de organização das bandas que conseguimos identificar, permite-nos caracterizar o desenvolvimento do movimento filarmónico por décadas, nas diversas regiões.

do Tejo em que cada uma das três regiões apresenta a mesma percentagem de bandas, registando-se em cada uma destas três zonas territoriais, neste período (1870-1900), a formação de cerca de 70% do total de bandas criadas no período em estudo (1850-1910).

Na década de 1870, esta tendência é também confirmada através do volume de instrumentos musicais importados do estrangeiro. Os registos da alfândega de Lisboa mostram que entre 1861 e 1874 no grupo dos “instrumentos diversos” o volume de importações aumentou cerca de 220%. No ano de 1861 o valor de importações registado neste grupo foi de 14.489\$300 e em 1874 foi de 32.139\$000. De modo geral, as importações de instrumentos musicais fabricados na França e na Alemanha (incluindo pianos) aumentaram significativamente neste período, como escreveu Luiz Palmeirim no seu texto de 1882: “A importação de instrumentos musicais tem aumentado consideravelmente nos ultimos 6 anos, pelo desenvolvimento que a indústria da sua fabricação tem tido na Allemanha”.¹¹³

Considerando o total das bandas de sociedades filarmónicas fundadas em Portugal continental em cada uma das décadas entre 1850 e 1910, relativamente ao número total de bandas fundadas neste período no distrito de Lisboa, apresentamos a tabela seguinte (tabela 4-I) que nos permite conhecer a realidade do movimento filarmónico, não incluindo as bandas referidas anteriormente de empresas, colégios e escolas. Quer no distrito de Lisboa quer no conjunto dos restantes, a década de 1890-1900 registou o maior número de bandas em atividade até ao final do período em estudo, porquanto entre 1900-1910 se regista um significativo abrandamento relativamente ao que vinha acontecendo até esse momento. Sobre a quantidade de bandas referidas nos trabalhos de Luiz Augusto Palmeirim, de Michel Angelo Lambertini e de Rui Cascão¹¹⁴ julgamos que os dados de Palmeirim e de Lambertini são menos corretos do que os apresentados por Rui Cascão, pois considerando as bandas militares e as bandas de colégios, empresas e instituições de caridade, em 1880 existia um

¹¹³ Documento n.º 9 (mostra os valores de música e instrumentos de música importados para a alfândega de Lisboa) in *Memória Histórica-Estatística Acerca das Artes Cénicas e com Especialidade da Música*, Lisboa Imprensa Nacional, 1882, pp. 66-67.

¹¹⁴ Rui Cascão em *Vida Quotidiana e Sociabilidade*, ob. cit. p. 526, refere que em 1880 existiam no distrito de Lisboa cerca de 160 bandas de música; Michel Angelo Lambertini refere no artigo “Portugal” na *Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, vol. IV, Paris, 1920, que em 1914 existiam no distrito de Lisboa cerca de 150 bandas de música; Luiz A. Palmeirim na sua obra de 1882, *Memória Histórica-Estatística acerca das Artes Cénicas e com especialidade da Música*, Imprensa Nacional, p. 27, refere que em 1881 havia 110 bandas *philarmónicas* no distrito de Lisboa.

número aproximado de 160 bandas de música no distrito de Lisboa, daí que o número de 110 bandas referido na obra de Palmeirim (em 1880) seria menos aproximado da realidade¹¹⁵.

Na tabela 4-I, observa-se um número de 531 bandas civis criadas em Portugal (continente e arquipélagos dos Açores e da Madeira) entre 1850 e 1910, sobre as quais se sabe a data da sua fundação com precisão. Ao nível do distrito de Lisboa, das 170 bandas listadas na tabela anterior, 67 bandas são da cidade de Lisboa, 49 pertencem aos concelhos a norte do Tejo e 54 a sul do Tejo. Não estão contabilizadas as bandas civis, pertencentes a colégios (Colégio Militar, Escola Agrícola de Sintra, fanfarras de escolas municipais e Instituto Académico) instituições de caridade (Casa Pia, Asilo Municipal, Casa de Correção das Mónicas), empresas (bandas dos calceteiros municipais, fábrica de louça Sacavém e dos Olivais, e da Fábrica de João de Brito) e ainda as filarmónicas das quais não sabemos com precisão a data da sua fundação.

Tabela 4-I - Evolução da quantidade de bandas civis criadas no distrito de Lisboa entre 1850 e 1910 no quadro da situação geral de Portugal no mesmo período.

	1850-59		1860-69		1870-79		1880-89		1890-99		1900-1910	
Total em Portugal entre 1850-1910	11,1 %		13,7%		17,8 %		25,4%		20%		12%	
(531 bandas)	58		73		95		135		106		64	
Distrito de Lisboa (170 bandas)	15	26%	22	29%	28	30%	63	45%	35	30%	7	9 %
Restantes distritos (361 bandas)	43	74%	51	71%	67	70%	72	55%	71	71%	57	91%

As bandas militares tiveram influência no desenvolvimento do movimento filarmónico (bandas civis) em especial as do exército, que através do seu amplo dispositivo territorial, mantinha em todas as capitais de distrito e noutras localidades uma banda de música com um conjunto de músicos profissionais que exerciam outras atividades, como professores e mestres das bandas de música das vilas e aldeias nas proximidades do local onde estava inserida a banda militar. A tabela 5-I a seguir apresentada permite-nos relacionar a presença das bandas militares em cada distrito, com a quantidade de bandas civis organizadas até 1910. Um exemplo da participação dos músicos militares no movimento filarmónico é a obra

¹¹⁵ No inventário das bandas filarmónicas que consta no trabalho de Luiz Palmeirim, verifica-se a ausência de diversas bandas que já existiam em 1880.

de José Guerreiro da Costa, mestre de música do exército, que serviu de referência para o ensino do solfejo nas bandas de música militares e civis no final do século XIX e início do século XX¹¹⁶. Da mesma forma valiosa foi a escola de música para rapazes (dos 6 aos 17 anos) que funcionava no asilo dos filhos dos soldados em Mafra, e que foi, durante cerca de 20 anos, a primeira e única escola (oficial) de formação de jovens músicos que posteriormente ingressaram nas bandas militares. No n.º 2 do art. 3.º do Regulamento do Asilo lê-se que os alunos podiam “aprender um instrumento musico ou bélico dos que entram na composição das bandas militares” e que a escola tinha no seu quadro de pessoal os seguintes músicos militares: um mestre de música, um mestre de clarins e corneteiros e um mestre de tambores¹¹⁷.

A evolução do dispositivo militar, durante o período de tempo em estudo, permite estabelecer a relação entre a presença das bandas militares e a influência dos seus músicos na dinamização da atividade musical dos amadores nas comunidades locais. Em 1864, não considerando as charangas existentes nos Regimentos de Cavalaria e de Artilharia, existia uma banda de música em cada um dos Regimentos de Infantaria e Batalhões de Caçadores, totalizando cerca de 30 bandas do exército, às quais se devem somar ainda a banda da Marinha em Lisboa e as duas bandas da Guarda Municipal, uma em Lisboa e outra no Porto. Em 1864 o exército tinha sete bandas em Lisboa, três no Porto e uma em cada uma das seguintes localidades: Viana do Castelo, Elvas, Penafiel, Braga, Lamego, Abrantes, Guarda, Chaves, Viseu, Lagos, Beja, Setúbal, Bragança, Tavira, Leiria, Valença do Minho, Elvas, Porto, Angra do Heroísmo, Ponta Delgada e Funchal. Em 1884 este número era superior, existindo no exército 36 bandas de música, estando quatro em Lisboa, três no Porto e em cada uma das seguintes localidades, uma: Ovar, Viana do Castelo, Elvas, Penafiel, Braga, Lamego, Tomar, Guarda, Vila Real, Viseu, Lagos, Figueira da Foz, Beja, Chaves, Guimarães, Covilhã, Portalegre, Coimbra, Pinhel, Setúbal, Bragança, Tavira, Santa Comba Dão, Leiria, Valença do Minho, Abrantes, Angra do Heroísmo, Ponta Delgada e Funchal¹¹⁸.

¹¹⁶ Guerreiro da Costa, *Methodo de Música*, Lisboa, Editora Olympio Filgueiras. Um exemplar deste método existe no arquivo da Banda da GNR com uma anotação manuscrita redigida a 2 de fevereiro de 1909.

¹¹⁷ Decreto de 24 de fevereiro de 1863. O asilo criado pelo marquês de Sá da Bandeira funcionou até ao final da década de 1880-90 e foi a primeira escola de formação de jovens músicos para banda, com carácter oficial, neste caso no seio do exército.

¹¹⁸ Pedro Marquês de Sousa, *História da Música Militar Portuguesa*, Lisboa, Tribuna da História, 2008, p. 45 e p. 51.

Tabela 5-I – Presença de bandas militares e quantidade de bandas civis criadas nos distritos de Portugal entre 1850 e 1910

Distritos	Bandas Militares (1850 – 1911)	Quantidade de Bandas civis fundadas		
		Até 1850	1850 -1910	Total
Lisboa	Banda da Marinha em Lisboa 6 Bandas do Exército em Lisboa 1 Banda da Guarda Municipal de Lisboa 1 Banda do Exército em Setúbal	10	170	180
Porto	3 Bandas do Exército no Porto 1 Banda da Guarda Municipal do Porto 1 Banda em Penafiel	8	21	29
Aveiro	Banda do Exército em Aveiro Banda do Exército em Ovar	11	38	49
Beja	Banda do Exército em Beja	2	9	11
Braga	Banda do Exército em Braga Banda do Exército em Guimarães	12	13	25
Bragança	Banda do Exército em Bragança Banda do Exército em Chaves	-	9	9
Castelo Branco	Banda do Exército na Covilhã	4	17	21
Coimbra	Banda do Exército em Coimbra Banda do Exército na Figueira da Foz	8	29	37
Évora	Não tinha	2	18	20
Faro	Banda do Exército em Lagos Banda do Exército em Tavira	1	17	18
Guarda	Banda do Exército na Guarda Banda do Exército em Pinhel	2	18	20
Leiria	Banda do Exército em Leiria	3	22	25
Portalegre	Banda do Exército em Portalegre Banda do Exército em Elvas	1	6	7
Santarém	Banda do Exército em Santarém Banda do Exército em Tomar Banda do Exército em Abrantes	4	28	32
Viana do Castelo	Banda do Exército em Viana do Castelo Banda do Exército em Valença	6	6	12
Vila Real	Banda do Exército em Vila Real Banda do Exército em Lamego	8	8	16
Viseu	Banda do Exército em Viseu Banda do Exército em Santa Comba Dão	10	28	38
Arq. da Madeira	Banda do Exército no Funchal	1	19	20
Arq. dos Açores	Banda do Exército em Ponta Delgada Banda do Exército em Angra do Heroísmo	1	55	56
TOTAIS	43 bandas militares	94	531	625

Podemos concluir que ao nível nacional, durante o período em estudo, tínhamos um rácio médio de uma banda militar por cada grupo de 14 bandas civis. Todavia, olhando cada distrito separadamente, observamos situações muito diferentes. No distrito de Lisboa existia

uma banda militar para 20 bandas civis¹¹⁹, enquanto em Viseu o rácio passa de uma banda militar para 14 civis. Já em Santarém encontramos uma banda militar para nove civis, e nos distritos mais periféricos, como Vila Real, Bragança, Viana do Castelo e Portalegre, uma banda militar para três a quatro bandas civis.

A influência das bandas militares sente-se também ao nível do repertório e dos seus compositores. No conjunto dos compositores portugueses mais relevantes do repertório para banda, durante o período em estudo, cerca de 77% eram músicos militares, tal como se apresenta no capítulo III (subcapítulo III.5). Além da elevada percentagem de militares referenciada como autores, a sua presença como maestros das bandas civis no distrito de Lisboa era bastante marcante. Vejamos o caso do concelho de Setúbal que na época incluía a cidade de Setúbal, Palmela e Azeitão, onde existiam cerca de oito bandas civis, nas quais os músicos militares da banda militar de Setúbal tinham uma forte participação. Em duas bandas de Palmela temos dois exemplos sobre a importância dos músicos militares como regentes fundadores de bandas civis, como foi o caso da Soc. Filarmónica Harmonia (1892) dirigida por Luciano do Casal, músico da banda militar de Setúbal, e ainda a banda da Sociedade Humanitária que logo em 1866 teve como maestro o contramestre da banda de Caçadores n.º 1 de Setúbal, Inácio dos Santos¹²⁰. Em Azeitão, também o referido Luciano do Casal foi mestre da banda da Sociedade Providência de Vila Fresca tal como foi noticiada a sua participação na procissão da Ressurreição, na Páscoa de 1886: “[...] a philharmonica daquela mesma villa, que tocava uma bonita marcha grave, sob a direcção actualmente do seu ilustre professor Luciano Henrique do Casal músico de 1.ª classe do Regimento de Caçadores n.º 1.”¹²¹ Além dos maestros, era habitual também a participação de músicos militares como instrumentistas das bandas civis para reforçarem alguns naipes mais fracos, tal como testemunha uma notícia sobre a participação da banda de Vila Nogueira de Azeitão numa festa em agosto de 1869 realizada junto à capela de S. Pedro em que é referida a atuação “de uma philarmónica de curiosos d`esta Villa, coadjuvados por alguns músicos da banda de Caçadores n.º 1 [de Setúbal]”.¹²² Em Setúbal os primeiros maestros da banda da Soc. Filarmónica Operária Setubalense (1885-1886) foram José Lopes e Manuel Aboim que eram músicos de 1.ª classe da banda militar de Setúbal (Regimento de Caçadores n.º 1). Na Sociedade Capricho Setubalense também foram militares os três primeiros maestros: José

¹¹⁹ Rui Cascão, ob. cit. p. 526, refere que em 1880 existiam no distrito de Lisboa cerca de 160 bandas de música, o que representa uma filarmónica por cada 3100 habitantes.

¹²⁰ Pedro de Freitas, *História da Música Popular em Portugal*, Lisboa, edição do autor, 1946, p. 271.

¹²¹ *Revista de Setúbal* n.º 96 de 29 de abril de 1886.

¹²² *Gazeta Setubalense* n.º 4 de 15 agosto de 1869.

Garcia, Caldeira e Luciano do Casal, todos músicos na banda Regimental de Setúbal. Tendo em consideração o concelho de Setúbal com as suas oito bandas civis, podemos concluir que durante o período em estudo, cerca de 87,5% dos maestros destas bandas eram músicos militares e sabendo que os maestros das filarmónicas eram também os mestres de solfejo e professores de instrumento dos jovens aprendizes, podemos avaliar a relevância da participação dos músicos militares no desenvolvimento do movimento filarmónico.

Nas regiões mais próximas da capital, mesmo a sul do Tejo, a deslocação semanal (por barco e comboio) de músicos militares da capital para o Barreiro, Montijo e outras localidades a sul de Setúbal era feita com muito mais facilidade. Segundo Pedro de Freitas, a Sociedade Filarmónica Incrível Almadense (1848) teve como primeiro regente o mestre Pavia, que era maestro da banda de Caçadores n.º 5 de Lisboa e mais tarde, em 1895, teve outro maestro, chefe de banda militar, António Esteves Graça. Também no Montijo a banda da Soc. Filarmónica 1.º de Dezembro teve como regente o músico militar José Cândido Martinó.¹²³

Em Lisboa era ainda mais intensa a participação de músicos militares nas bandas civis, com diversos exemplos como é o caso da banda da Sociedade Filarmónica Alunos de Apolo (1872) que contou com a colaboração do maestro Manuel Augusto Gaspar, chefe da banda da Guarda Municipal de Lisboa. A revolução nos transportes possibilitou o aumento da área de influência dos músicos militares em localidades mais afastadas de Lisboa e de outras cidades onde existia banda militar. Mais uma vez de acordo com Pedro de Freitas¹²⁴, as bandas filarmónicas de Torres Vedras e da Encarnação contaram com o trabalho de Severino Caetano de Castilho e Sá, músico da banda da Guarda Municipal de Lisboa. Na mesma região, a banda da Ericeira era dirigida por José Maria Parnau, contramestre da banda militar aquartelada em Mafra. De entre os mais destacados maestros de banda militar desta época, como por exemplo João Carlos de Sousa Morais ou Artur Reinhart, podemos confirmar a sua colaboração como regentes de bandas civis em localidades afastadas da capital: Évora, S. João da Madeira e Reguengos de Monsaraz. Em Santiago do Cacém esteve também como regente da banda Querubin António Assis, que foi chefe de banda militar e também dirigiu uma filarmónica em Águeda e no Montijo.

¹²³ Pedro de Freitas, *História da Música Popular em Portugal*, Lisboa, edição do autor, 1946, pp.272-280.

¹²⁴ *Idem*, pp. 428-429.

As bandas de música militares em Lisboa serviram de modelo, ao nível da organização, repertório e até nos uniformes, para a criação e o desenvolvimento das bandas civis no segundo quartel do século XIX, principalmente após o liberalismo, inicialmente nas sociedades de concertos da burguesia e pouco tempo depois nas sociedades musicais das “classes laboriosas” e em diversas instituições como colégios religiosos, orfanatos e empresas. A designação de “filarmónica marcial”, que encontramos com frequência na época, revela bem a origem militar (marcial) deste tipo de agrupamento e a sua grande divulgação na sociedade civil, através de instituições compostas por músicos amadores (filarmónicos).

Assim, o que designamos por “movimento filarmónico” por estar ligado à sociedade civil e protagonizado fundamentalmente por músicos amadores (embora fortemente influenciado pelos músicos militares), foi um fenómeno coletivo, registado durante décadas, com uma dimensão temporal e com carácter estrutural, cuja observação numa perspetiva diacrónica, nos permite responder às duas primeiras questões derivadas. Mantendo sempre presente a ligação do processo de desenvolvimento das bandas civis ao meio militar, fizemos o inventário das bandas militares e civis existentes no distrito de Lisboa e podemos concluir que o movimento evoluiu da cidade (capital) para a periferia no período entre 1870 e 1900, e que foi onde se verificou um grande crescimento das bandas civis, inicialmente com maior expressão na cidade, mas que logo a seguir se espalhou para as regiões mais periféricas, a norte e a sul de Lisboa. O abrandamento na criação de novas bandas civis, que se regista entre 1900 e 1910, aconteceu igualmente primeiro na cidade (após 1890) e só depois se estendeu às regiões periféricas. À escala nacional, podemos também concluir que o distrito de Lisboa representa em parte, o que a cidade de Lisboa representa ao nível do distrito de Lisboa, principalmente em relação à redução do ritmo de criação de novas bandas na transição do século XIX para o século XX. No início do processo e até 1880, verifica-se um equilíbrio na dimensão relativa entre o distrito de Lisboa (onde existiam cerca de 30% do total das bandas civis de Portugal) e o panorama nacional, pois nos restantes distritos também existiam mais de 20 bandas militares localizadas desde Valença do Minho e Bragança até Lagos e Tavira. Na década de 1880-1890 em virtude do grande aumento das bandas nas zonas rurais do distrito de Lisboa, regista-se um aumento da expressão do distrito de Lisboa ao nível nacional, verificando-se que nesta década em particular, o distrito de Lisboa representa cerca de 45% do total das bandas ao nível nacional, tendo maior expressão neste período (45%) do que em todo o restante período (entre 1860 e 1880 e entre 1890 e

1900) onde em média representa cerca de 30% da quantidade de bandas existentes em Portugal.

Capítulo II

Os instrumentos e a execução instrumental nas bandas de música em Portugal na segunda metade do século XIX

No final do século XVIII, com a introdução dos instrumentos de percussão nos agrupamentos musicais militares, que até então eram constituídos apenas por instrumentos de sopro, nascia o modelo da banda de música, na sua designação alemã “Harmoniemusik”, que teve origem nos agrupamentos musicais militares da Prússia de Frederico II. Este modelo era constituído exclusivamente por aerofones, tendo como base um octeto composto por dois oboés, dois clarinetes, duas trompas e dois fagotes. Posteriormente deu origem ao modelo austríaco que lhe acrescentou os clarins e a percussão, tornando-se muito popular também fora do âmbito militar. Na Inglaterra e na França foram desenvolvidos igualmente novos modelos de organização incluindo um leque de instrumentos que ia desde o flautim ao serpentão, aumentando também a quantidade de músicos. No século XIX, todos os sopros passaram a ser cromáticos, com a inovação dos pistons aplicada aos instrumentos de metal e a melhoria do sistema de chaves dos instrumentos de madeira. Procurava-se encontrar um equilíbrio entre o volume de metais, madeiras e percussão, tendo surgido dois modelos de referência: o alemão de Wilhelm Friedrich Wieprechet (1802-1872) e o francês proposto pelo belga Adolphe Sax (1814-1894) em conjunto com Hector Berlioz (1803-1869).

Através da afirmação do modelo francês, com os novos instrumentos da família sax-horn e os saxofones, nascia o moderno modelo da banda de música, que se consolidou durante a segunda metade do século XIX e permaneceu quase sem alterações durante os 100 anos seguintes. Os grandes centros musicais europeus eram Paris, Milão, Londres, Viena e Berlim, mas no panorama musical das bandas de música, a França, a Alemanha e a Áustria eram as grandes referências na segunda metade do século XIX. A primeira exposição universal de Londres em 1851 foi um momento importante ao nível da projeção internacional dos novos instrumentos das bandas¹²⁵ e na Itália, em Espanha e em Portugal foi marcante a influência francesa antes do final do século XIX, quando Berlim se tornou

¹²⁵ Joel Marie Fauquet refere que Hector Berlioz foi nomeado pelo governo francês para estudar os instrumentos musicais presentes na primeira exposição universal de Londres em 1851 assim como realizou diversas visitas nomeadamente à Alemanha, onde tal como em França, os instrumentos de sopro eram objeto de importantes melhoramentos na época. Hector Berlioz, *De l'Instrumentation*, (édition présentée par Joel Marie Fauquet), Paris, Le Castor Astral, 1994, p.10.

também um destacado centro de formação de maestros de onde irradiaram importantes tendências em relação às bandas de música na Europa.

Em Portugal o modelo que deu origem às bandas de música surgiu igualmente no meio militar em finais do século XVIII, através dos agrupamentos musicais dos regimentos constituídos por 8 a 10 músicos, já com percussão, como testemunha a curiosa gravura que encontramos no Arquivo Histórico Militar, que é a mais antiga fonte iconográfica de um agrupamento musical militar português do século XVIII,¹²⁶ mostrando um grupo de nove músicos: uma flauta, dois oboés¹²⁷, um fagote, um clarim, duas trompas, um tambor e um bombo. Consideramos que este tipo de agrupamento do século XVIII em que já se encontram instrumentos de metal na sua organização, de madeira e percussão constitui o tipo de agrupamento fundador do modelo orgânico da banda de música em Portugal, sem esquecer no entanto que logo no século XVII, já existiam em Portugal pequenos agrupamentos musicais de instrumentos de sopro, como foi o grupo de Charamelas da cidade de Lisboa, constituído por cinco músicos de metais naturais (dois tiples, um tenor, um contralto e um sacabuxa) e que tocava em cortejos e procissões na cidade de Lisboa¹²⁸. Grande parte dos instrumentos de madeira usados no exército português no século XVIII eram fabricados em Portugal pela casa Haupt de Frederico Haupt de Berlim, que se estabeleceu em Lisboa por intermédio do marquês de Pombal e foi o primeiro construtor de instrumentos de sopro a desenvolver em Portugal a construção de oboés e fagotes até ao século XIX¹²⁹ quando surgem também os instrumentos de Manuel António da Silva até à década de 1860-1870 quando começaram a ser preferidos os instrumentos franceses¹³⁰.

O oboé e o fagote terão sido introduzidos em Portugal no início do século XVIII na mesma altura em que se generalizou o seu uso nas bandas e orquestras no estrangeiro. No final do século XVIII e início do século XIX, o modelo de oboé mais usado era o de duas chaves, numa altura em que se passou a tocar com a mão esquerda por cima da mão direita. O clarinete, criado entre 1700 e 1707 em Nuremberga, foi introduzido em Portugal na segunda metade do século XVIII, quando se generalizou o modelo de clarinete de cinco ou

¹²⁶ Ver a figura 1-2A no anexo 2 A.

¹²⁷ A particularidade dos dois músicos apresentarem a mão direita por cima, leva-nos a admitir que poderiam ser oboístas, numa época (após 1780) em que o oboé começava a adotar a modalidade de tocar com a mão esquerda por cima.

¹²⁸ Na revista *A Arte Musical* n.º 315 de 31 de janeiro de 1912, foi publicado um artigo sobre este grupo musical criado em 1628, referindo que a informação sobre o mesmo se encontra no livro 3.º de contratos, obrigações e *capellas* do Arquivo da Câmara Municipal de Lisboa.

¹²⁹ Pedro Marquês de Sousa, *Historia da Música Militar Portuguesa*, Tribuna da História, 2008, p. 24.

¹³⁰ Ernesto Vieira, *Dicionário Biográfico dos Músicos Portugueses*, vol. I, Lisboa, 1900, p. 487.

seis chaves. No exército português, depois da forte presença do oboé no século XVIII, este instrumento vem a ser substituído pelo clarinete no início do século XIX, pelo facto de este último ter maior sonoridade sendo mais adequado nas atuações ao ar livre. Na organização da música dos regimentos do exército durante o século XIX, já não são incluídos oboés mas sim clarinetes. O fagote, inicialmente usado como baixo¹³¹, vai estar presente nos agrupamentos militares portugueses do século XVIII e na primeira metade do século XIX. Quanto aos instrumentos de metal usados no século XVIII, principalmente o clarim e a trompa eram ainda modelos “naturais”¹³² tocando apenas os harmónicos naturais, limitação que veio a motivar experiências com orifícios para obter outros sons, o que veio a originar instrumentos como o serpentão e o oficleide que no século XIX vão integrar também as bandas militares¹³³.

II.1 As grandes transformações dos aerofones das bandas no século XIX

Durante o século XIX os aerofones das bandas adquiriram gradualmente uma grande importância no contexto da música instrumental, nas bandas de música e também nas orquestras, registando-se uma grande variedade de modelos e sofisticação técnica, em resultado dos progressos alcançados com a revolução industrial. Nos instrumentos de metal assistimos à transformação dos metais naturais, em metais cromáticos com os modelos de chaves e depois com o sistema de pistons, e nas palhetas verificou-se o abandono dos instrumentos de palheta dupla e a sua substituição por modelos mais robustos e maior sonoridade como foram os oficleides e os saxofones.

Até à segunda década do século XIX os instrumentos de metal como o clarim e a trompa eram ainda instrumentos “naturais” por tocarem apenas os harmónicos naturais, apesar do aparecimento de alguns modelos com orifícios e com chaves segundo o princípio de funcionamento das madeiras. Todavia, somente depois da década de 1820-1830 é que se generalizaram os pistons que revolucionaram a família dos metais. Relativamente aos instrumentos de palheta da música militar, depois do abandono do oboé regista-se na primeira metade do século XIX também o progressivo abandono do fagote de tal forma que na segunda metade deste século a orgânica das bandas do exército em Portugal não inclui o fagote, que existia ainda na orgânica definida em 1815 mas logo a seguir deixa de aparecer

¹³¹ Esta modalidade de usar o fagote como o baixo do naipe das madeiras era usual e adequada nos agrupamentos militares do século XVIII, pela forte presença de madeiras (oboé, clarinete, fagote) e flauta.

¹³² Antes da invenção dos pistons por volta de 1815, estes instrumentos apenas podiam dar notas naturais, sendo por isso chamados de trompa natural, trompete natural, etc.

¹³³ Pedro Marquês de Sousa, ob. cit., p. 25.

nas bandas do exército. Quando se regista a saída do oboé e do fagote surge o saxofone, inventado por Adolphe Sax em 1840 em Bruxelas e patenteado em Paris em 1846 e que veio a marcar uma forte presença na música militar, como abordaremos neste capítulo.

Com a presença da percussão e o aumento da sua sonoridade surgiu a necessidade de outro tipo de instrumentos melódicos para reforçar com mais intensidade o clarinete e o oboé, e como os metais eram ainda instrumentos naturais limitados aos tons naturais da série de harmónicos, foram surgindo novas experiências como a pioneira tentativa de Joseph Halliday em Dublin entre 1810 e 1815 para aplicar as chaves ao bugle, desenvolvendo um instrumento de metal cromático que viria a inspirar outros mais tarde, como os oficleides. Joseph Halliday criou assim uma corneta com chaves, o “horn bugle”, que em português foi designado de corneta de chaves e que na Alemanha foi muito desenvolvido após 1835 com a designação de “flugel-horn”. Esta corneta com sete chaves revelou-se também muito popular na infantaria francesa, adotando o nome de “Cor-à-clefs” ou “Trompette à chefs” assumindo grande protagonismo na música militar. A invenção dos pistons por volta de 1816-1817 é atribuída a Friedrich Bluhmel (oboísta da Prússia-Silésia) e também a Heinrich Stölzel de Berlim (que era trompista e criou uma trompa cromática com pistons) originando uma polémica que foi logo tratada na obra de G. Kastner em 1848 e que embora nunca tenha sido esclarecida representou um marco importante na evolução dos instrumentos de metal¹³⁴. Os pistons aplicados à trompa surgiram depois noutros metais como a corneta, o trompete, o trombone e por outro lado a criação de outros novos instrumentos como o “basson russe” e a tuba marcam este período de mudança de instrumental ao mesmo tempo que se procurava o equilíbrio e a proporção entre os instrumentos. Estas constatações foram sentidas primeiramente na Alemanha, quando, antes da invenção dos pistons, já se registava uma tendência nos grupos militares para uma desproporção de força e sonoridade inferior do registo médio em relação aos extremos graves e agudos.

A introdução dos instrumentos de percussão tornou necessário reforçar as partes melódicas dos clarinetes, aumentando a quantidade destes instrumentos. Como se considerou que os trompetes e as trompas naturais também não assumiam perfeitamente as partes intermédias, foi com os instrumentos de pistons que foi melhorada esta proporção e equilíbrio. Os prussianos não foram tão sensíveis a esta realidade e permitiram que fossem os

¹³⁴ O historial detalhado da evolução dos pistons e as polémicas dos respetivos direitos de autor pode ser analisado com mais detalhe, mediante uma visão quase contemporânea dos factos, através da já citada obra de G. Kastner de 1848, *Manuel General de Musique Militaire*, pp. 190-192. A obra de Anthony Baines, *Brass Instruments: Their History and Development*, Londres, 1976, aborda também a polémica da autoria dos pistons.

austríacos os primeiros a integrar os instrumentos cromáticos, melhorando a proporção na massa instrumental e a capacidade de execução. Na Prússia, em 1818, os novos instrumentos cromáticos são integrados nos regimentos de caçadores e nos regimentos de cavalaria, mas não nos agrupamentos de infantaria, que nesta época estavam com menos protagonismo e com menos músicos. Curiosamente, os metais cromáticos são introduzidos inicialmente nos agrupamentos à base de metais nos agrupamentos musicais de caçadores e de cavalaria onde já aparecem as trompas cromáticas e os trombones, não sendo incorporados juntamente com as madeiras nos agrupamentos da infantaria.

Com a adoção do cornetim de pistons, de execução muito mais fácil, o clarim deixou de ser usado nas bandas continuando a ser utilizado nos agrupamentos do tipo fanfarra. Em França, o cornetim de pistons começou a ser introduzido e popularizado no ano de 1826 por Dufresne, que tocava este instrumento com grande sucesso nos concertos de Musard¹³⁵, tendo sido Antoine Hardy o primeiro fabricante o que contribuiu de forma decisiva para a sua implantação. É curioso reconhecer que na Itália e nos países do leste europeu, foram muito usados os sistemas de pistons (cilindros de rotação), mas em Portugal foram introduzidos principalmente os pistons verticais provenientes do sistema francês. Os modelos de cornetins antigos tinham umas roscas (ou tons) para fazer variar a tonalidade do mesmo.

Nas orquestras usavam-se apenas os cornetins em Si b e em Lá, e nas bandas era usado quase exclusivamente o cornetim em Si b. Na família das cornetas existia ainda a corneta requinta designada em França por *petit bugle*, que era o instrumento mais agudo de todos os instrumentos de pistons, usado sobretudo nas fanfarras; tinha a mesma extensão que o cornetim, mas numa quarta justa mais alta. A característica deste instrumento agudo tinha também paralelo com o instrumento usado em campanha pela cavalaria, para transmitir as ordens dos comandantes de mais elevada patente, para se distinguir e sobrepor às ordens dos seus capitães, que eram transmitidas pelos toques de clarim (de som menos agudo e estridente). Procurando aumentar a família dos bugles, foi criado o figle como um bugle grande, havendo o figle alto (em Mi b) e o figle baixo (em Dó e em Si b). O figle alto era menos usado, mas o figle baixo em Dó foi muito usado nas orquestras de concerto ou de

¹³⁵ O músico francês Philippe Musard (1789-1853) foi chefe de banda militar, maestro de orquestras de baile e da ópera, fundou em Paris a sala de concertos Mussard, tendo contribuído para a afirmação de novos músicos virtuosos nos novos modelos de instrumentos de sopro, no âmbito dos concertos promenade em Paris. Derek B.Scott, *Sounds of the Metropolis: The 19 century popular music revolution in London, New York, Paris and Vienna*, New York, Oxford Univ.Press, 2008, p.42. Francesco Esposito também destaca a sala Mussard como uma referência na origem e divulgação dos concertos dirigidos ao grande público. (cf. *La vita concertistica Lisboa dell'ottocento: 1822-1853*. Dissertação de Doutoramento em Ciências Musicais, FCSH da Universidade Nova de Lisboa, 2008, p. 130).

teatro e o fígle em Si b nas bandas de música. Este instrumento passou a ser o baixo das bandas, após o serpentão e o basson russe que serviram antes como os baixos das bandas de música. “Antigamente o baixo da harmonia era tocado pelo serpentão, instrumento grosseiro que não possuía nenhuma certeza, e cujos sons eram desiguais. Tinha seis buracos. Para o aperfeiçoar juntaram-lhe chaves que o tornaram mais certo [...] Foi então adoptado como baixo de harmonia; porém, há pouco anos, substituíram-no com vantagem pelo Basson russe, instrumento de madeira com campânula de metal, com seis buracos e quatro chaves.”¹³⁶ A técnica do basson russe, usando orifícios, permitia a execução de partes mais trabalhosas do que o fígle que usava chaves.

Relativamente ao trombone, nesta época começava a fazer-se a aplicação dos pistons ao trombone de vara, esperando assim conseguir registos mais graves com esta adaptação, colmatando a limitação da impossibilidade da extensão dos braços dos músicos, alongando o tubo. O trombone de vara, sendo um instrumento muito antigo usando o sistema de vara desde o século XV¹³⁷, foi adoptado na orgânica das músicas militares em Portugal, no século XIX, quando lhe foi aplicada a vara dupla e posteriormente os pistons. O modelo de pistons tem um timbre de menor qualidade que o de vara, mas ao nível das bandas militares, sobretudo nas bandas civis, o trombone de pistons foi muito usado, provavelmente pela maior divulgação dos pistons e facilidade de ensino deste sistema¹³⁸. Na percussão, eram usados o bombo, os timbales, o tambor e a caixa de rufo, que era um tambor comprido, por isso o seu som mais grave e menos forte que os do tambor ordinário permitia que muitas vezes pudessem substituir os timbales nas harmonias¹³⁹.

No segundo quartel do século XIX começaram a usar-se nos agrupamentos musicais militares as segundas vozes, aparecendo nas orquestrações as partes de 2.º cornetim, 2.º e 3.º clarinete, 2.ª trompa, 2.º fagote, etc., como testemunha a organização musical do exército português de 1815, referida anteriormente, e como se confirma através da instrumentação usada nas obras compostas em 1834 e 1835 por Francisco António Norberto dos Santos

¹³⁶ F. J. Fétis, *Manual dos Compositores, Directores de Música, Chefes de Orquestra e de Banda Militar*, 1853, p. 65.

¹³⁷ O trombone de vara remonta ao século XV, tendo origem nos modelos graves do trompete natural, que usava o sistema de vara deslizante para tocar as notas graves. A sua antiga designação “sacabuxa”, em Portugal, resultou do termo inglês “sackbut”. No século XVI existiam três modelos de trombone, o alto em Fá, o tenor em Si b e o baixo em Mi b, sendo o modelo tenor o mais generalizado.

¹³⁸ As bandas militares usaram os dois modelos de trombones (vara e pistons), abandonando progressivamente os trombones de pistons já no século XX, enquanto que nas bandas filarmónicas era quase exclusivamente usado o trombone de pistons. O trombone de vara só foi integrado nas últimas décadas do século XX.

¹³⁹ Ver a referência a este instrumento na tabela 4-II neste capítulo.

Pinto (1815-1860) quando era mestre de música do 10.º Batalhão da Guarda Nacional de Lisboa, cuja instrumentação contemplava as partes de 2.º clarinetes, 2.ª e 3.ª cornetas, 2.º clarins e 2.º baixo.¹⁴⁰

Em Portugal, logo no início do século XIX através do decreto de 20 de agosto de 1802, foi determinada a constituição em cada regimento de infantaria, de um agrupamento de 11 músicos, constituído por um fagote, três clarinetes, duas trompas, um flautim, um clarim, um zabumba,¹⁴¹ um par de pratos e uma caixa de rufo. Em 1806,¹⁴² foi definida uma nova estrutura militar. Relativamente à organização da música, surgem no exército de linha¹⁴³ os agrupamentos musicais compostos por oito músicos e um mestre, orgânicos dos regimentos.¹⁴⁴ Em 1809 os decretos de 20 de outubro e de 20 de novembro determinaram respetivamente que os regimentos de artilharia, os batalhões de caçadores e os regimentos de infantaria tivessem oito (8) músicos e um (1) mestre. Depois da Guerra Peninsular (1808-1814), o exército português adotou uma nova organização da música militar, que definia a orgânica das bandas de música nos regimentos de infantaria e nos batalhões de caçadores, com um mestre e 16 músicos. Esta organização estabeleceu a seguinte instrumentação nas formações musicais, compostas por 11 músicos incluindo o mestre e ainda quatro soldados aprendizes de música¹⁴⁵: Um mestre (1.º clarinete), um primeiro requinta, um 1.º clarinete¹⁴⁶, um 2.º clarinete, uma 1.ª trompa, uma 2.ª trompa, um 1.º clarim, um 1.º fagote, um trombão ou serpentão, um bombo e uma caixa de rufo. O regulamento previa a possibilidade de esta orgânica de 11 músicos ser aumentada gradualmente até 17 músicos, com a incorporação de aprendizes, e este aumento deveria preferencialmente ser com os seguintes instrumentos: um 1.º flautim, um 2.º clarinete, um 3.º clarinete, um 1.º clarinete, um 2.º clarim, um 2.º fagote e um serpentão¹⁴⁷. Na Inglaterra em 1805 a Banda da Royal Artillery tinha 26 músicos, com os seguintes instrumentos: 3 trombones, 2 trompetes, 2 trompas, 2 fagotes, 1 serpentão, 6 clarinetes e um pequeno clarinete (requinta), 1 flautim, 3 oboés, 1 bombo, 1 caixa, 1

¹⁴⁰ Obras existentes na Biblioteca Nacional, o “passo dobrado militar”, (cota BNP M.M.312//14.) e “Peça de música em ritmo de ária para instrumentos bélicos” (cota BNP M.M.755).

¹⁴¹ Zabumba era a designação do bombo.

¹⁴² Decreto de 19 de maio de 1806 que determinava uma reorganização que ficou incompleta por causa das invasões francesas.

¹⁴³ Esta antiga designação de tropa de linha, permanece na linguagem atual dos músicos militares em Portugal e que, geralmente, designa os restantes militares das outras especialidades, de “pessoal da linha”, tendo por base a antiga organização do exército em três escalões: tropa de linha, milícias e auxiliares.

¹⁴⁴ Ver a figura 2 -2A no anexo 2 A, que ilustra o agrupamento musical do Regimento de Infantaria n.º 1 (1806-1815).

¹⁴⁵ Portaria de 16 dezembro de 1815.

¹⁴⁶ Esta designação confirma o facto de ser comum e desejável que o mestre da banda tocasse clarinete.

¹⁴⁷ Pedro Marquês de Sousa, *Historia da Musica Militar Portuguesa*, Tribuna da História, 2008, pp. 31-32.

tamborim e um par de pratos¹⁴⁸. A grande dispersão e a melhoria da qualidade das bandas militares tornou-se motivo de orgulho e prestígio nas comunidades civis onde se inseriam. A transformação dos modelos de organização militar na Europa, com a criação dos exércitos profissionais e a ampla dispersão territorial dos quartéis do exército das cidades às zonas rurais mais periféricas, contribuiu para a grande popularidade da música militar durante o século XIX. Em Portugal, logo em 1815, após a Guerra Peninsular, o exército dispunha de cerca de 37 bandas de música, uma em cada um dos 12 batalhões de caçadores, nos 24 regimentos de infantaria e na Guarda Real de Polícia. Através das listagens dos músicos que existiam nos regimentos de infantaria e nos batalhões de caçadores, podemos verificar que cada banda possuía entre 9 a 15 músicos e a banda da Guarda Real de Polícia já dispunha de 23 músicos.¹⁴⁹

Após a revolução liberal de 1820, o exército português sofreu várias reorganizações dos miguelistas (1828-1832) e dos liberais (1836), mas as bandas de música continuaram organizadas com 1 mestre e 16 músicos, existindo uma banda em cada regimento de infantaria e em cada um dos batalhões de caçadores. Para caracterizar o instrumental usado pelas bandas militares no século XIX, devemos considerar dois períodos distintos. Um primeiro período antes de 1815-1820 até à introdução dos instrumentos de pistons e outro depois do aparecimento dos instrumentos de pistons. No início do século XIX, os instrumentos de sopro das músicas dos regimentos em Portugal eram: uma flauta, um clarinete, um fagote, um clarim, uma trompa e um serpentão; após 1815 registou-se a integração da requinta e do serpentão e a existência da segunda voz em alguns naipes¹⁵⁰. A requinta, sendo um clarinete em Mi b, acompanhou os mesmos desenvolvimentos do clarinete, que em 1812 adotou um modelo de 13 chaves inventado por Iwan Muller. O serpentão vai integrar as bandas militares no período anterior aos instrumentos de pistons os quais posteriormente vão dispensar o serpentão e o oficleide. Antes da invenção dos pistons existiram também nas bandas militares, modelos de trompas que usavam uma técnica de substituição de tubos de diferentes comprimentos, de modo a permitir ao instrumento tocar outras séries de harmónicos, porém tinha o inconveniente de ser um processo pouco prático.

¹⁴⁸ Henry George Farmer, *Handels Kettledrums and other papers on military music*, London, Hinrichsen Edition Ltd, 1965, p. 4.

¹⁴⁹ Caixa 2/63 da 28.ª Secção da 3.ª Divisão do Arquivo Histórico Militar.

¹⁵⁰ A partir de 1815 a orgânica das bandas militares passou a incluir o 2.º clarinete, a 2.ª trompa, o 2.º clarim e também o 2.º fagote.

Relativamente ao instrumental usado na primeira metade do século XIX recordamos a obra do belga François Joseph Fétis (1784-1871), traduzida e editada em Portugal em 1853¹⁵¹, que refere que o flautim e a flauta, utilizados naquela época na música militar e nas bandas civis, eram em Mi b, fazendo a referência que anteriormente se usava uma flauta em Fá, quando os clarinetes em Dó eram os mais comuns, e a maior parte das peças estavam escritas nas tonalidades de Dó ou Fá. A flauta transversa ou alemã, mais usada nas orquestras, era em Ré enquanto que nas bandas se utilizava mais uma flauta em Mi b, porque se afinava melhor com os clarinetes em Si b. Na Alemanha, usou-se ainda outras duas flautas nas bandas – uma flauta em Sol e uma flauta em Dó. Quando o clarinete em Dó foi substituído pelo clarinete em Si b adotou-se a requinta em Mi b, mantendo o princípio anterior, na altura em que a música militar era escrita para clarinetes em Dó e era habitual existir uma parte para requinta a solo em Fá que representava uma quarta mais elevada do que o clarinete em Dó, e que normalmente era tocada pelo mestre da banda de música militar. O autor expõe deste modo a respeito dos clarinetes:

“ No desenvolvimento que hoje se dá à música de harmonia [bandas de música], escreve-se muitas vezes uma parte de clarinete a solo em Si b, um primeiro clarinete, um segundo, um terceiro, e às vezes um quarto, todos em Si b.” [...]“A requinta em Mib toca ordinariamente com o 1.º clarinete a solo em Si b; algumas vezes há duas partes de requinta em Mi b.”¹⁵²

Relativamente à família dos clarinetes, Fétis já refere também a existência dos clarinetes alto, baixo e contrabaixo. O clarinete baixo existia em Fá e em Mi b e havia igualmente um clarinete alto em Fá, ao qual se chama “*cor de basset*”, com uma câmpanula em forma de pera do género do corne inglês. Relativamente aos clarinetes baixos existiam em Dó e em Si b, que tocavam uma oitava grave dos clarinetes soprano em Dó e em Si b. O clarinete contrabaixo tocava a oitava grave do clarinete alto em Mi b e tinha uma forma semelhante ao fagote com uma campânula de clarinete. No Real Conservatório de Música em Lisboa durante a segunda metade do século XIX existia uma classe de flauta e outra para instrumentos de palheta (clarinete, oboé, corne inglês, fagote e depois saxofone) cada uma com um professor próprio, porquanto na classe de instrumentos de palheta este lugar foi ocupado inicialmente por Augusto Neuparth e depois em 1892 por José Inocêncio Pereira.¹⁵³

¹⁵¹ François Joseph Fétis, *Manual dos compositores, directores de musica, chefes de orchestra e de banda militar ou tratado methodico da harmonia dos instrumentos, das vozes e de tudo o que é relativo à composição, direcção e execução da música*, Lisboa, 1853.

¹⁵² François Joseph Fétis, ob. cit., pp. 49-50.

¹⁵³ *Revista Amphion* n.º 22 de 16 de novembro de 1892, p. 170.

II.2 A criação do modelo moderno de banda de música

Na década de 40 do século XIX surgem as duas principais referências de modelos de organização de banda de música militar, integrando os instrumentos mais recentes desenvolvidos em cada uma das regiões de origem dos seus autores – o alemão Wilhelm Friedrich Wieprechet (1802-1872) e o belga Adolphe Sax (1814-1894) que propõem respetivamente em 1843 e em 1845 os modelos de organização que deram origem ao modelo de banda de música moderno, consolidado na segunda metade do século XIX. Nos Estados Unidos da América a grande referência foi Patrick Sarsfield Gilmore (1829-1892)¹⁵⁴ que se celebrizou nos festivais de bandas de Boston em 1869 e em 1872, e na digressão pela Europa em 1878 com a sua banda de 66 músicos. O maestro P. Gilmore criou um modelo de organização instrumental, que foi depois desenvolvido pelo luso descendente John Philip Sousa (1856-1932)¹⁵⁵, o seu sucessor como referência na história das bandas nos Estados Unidos da América.

De acordo com G. Kastner¹⁵⁶, em meados do século XIX a Prússia e a Áustria eram as grandes referências na organização das bandas e na década de 1850-1860 as bandas da infantaria da Prússia eram constituídas por: 8 a 10 clarinetes (que tocavam a melodia principal, incluindo duas requintas), 8 a 10 clarinetes a servir de acompanhamento, dois 1.ºs oboés, dois 2.ºs oboés, 2 cors de basset (1.º e 2.º), duas flautas, dois 1.ºs fagotes, dois 2.ºs fagotes, 4 trompas, 4 trompetes (2 cromáticos e 2 ordinários), 4 trombones (2 baixos, 1 tenor e 1 alto), 1 serpentão, 1 contra fagote, 1 tuba, 1 ou 2 tambores, uma caixa roulante, pratos, triângulo e bombo. Esta orgânica variava consoante o tipo de regimento, mas a banda da infantaria da guarda já tinha a seguinte organização:

2 flautas;

2 oboés;

3 requintas;

¹⁵⁴ Patrick Sarsfield Gilmore (1829-1892) nasceu na Irlanda mas foi viver ainda muito jovem para os Estados Unidos da América (Massachusetts). Foi um excelente cornetista e maestro de bandas militares em Salem e em Boston. Durante a guerra civil foi maestro da banda militar de Massachusetts, em 1872 foi transferido para a banda do 22.º Regiment of New York e em 1878 realizou uma digressão pela Europa, que lhe deu grande notoriedade. Richard Franko Goldman, *The Concert Band*, Rinehart & Company, New York, 1946, pp. 54-57.

¹⁵⁵ Richard Franko Goldman, *The Concert Band*, Rinehart & Company, New York, 1946, p. 59.

¹⁵⁶ George Kastner, *Manuel General de Musique Militaire*, Paris, 1848, p. 196.

12 clarinetes;

2 clarinetes altos;

4 fagotes;

4 trompetes de pistons;

4 trompas (2 cromáticas e 2 naturais);

4 trombones (2 baixos, 1 tenor, 1 alto);

2 contrafagotes;

1 tuba, 1 borbardon, 1 serpentão, 1 trompa Inglesa ou 1 oficleide.

Na Prússia, o compositor Wilhelm Wieprecht,¹⁵⁷ como diretor de música do rei desde 1843, propôs reformas importantes na organização das bandas. Através da obra de G. Kastner editada três anos depois¹⁵⁸, podemos avaliar o modelo orgânico que aquele compositor implementou na Prússia e que, entre outras, tinha a particularidade de manter as palhetas duplas (oboés e fagotes) enquanto no modelo francês estes instrumentos deixavam de constar na organização das bandas. Wieprecht propôs um agrupamento com base na organização, que se indica na tabela seguinte (1-II), com o objetivo de manter o equilíbrio entre os três níveis de registros agudos, médios e graves, ao que ele chamou uma “pirâmide acústica”, que se traduzia numa organização das bandas em três grupos de instrumentos, agudos, médios e graves em quantidades apropriadas.¹⁵⁹

¹⁵⁷ O alemão Wilhelm Friedrich Wieprecht (1802-1872) foi músico, compositor e inventor de instrumentos musicais. Após o início da sua carreira na orquestra de Leipzig foi para Berlim em 1824 onde fez parte da orquestra. No campo da música militar foi compositor de diversas marchas regimentais, estudou acústica e trabalhou em novos modelos de organização das bandas militares. Foi inventor das válvulas dos instrumentos de metal e da tuba, sendo por isso reconhecido em 1835 como membro de honra pela Real Academia de Berlim. Em 1838 foi nomeado diretor geral das bandas da guarda e em 1843 diretor geral das bandas militares. Como compositor, foi pioneiro nos arranjos de sinfonias e aberturas dos grandes compositores clássicos, através de transcrições para as bandas militares. O arranjo da obra de Beethoven "Batalha da Vitória," usando trompetes (tocando os toques de guerra dos bugles) posicionados em diversos locais num jardim e de tiros de armas reais teve grande sucesso em concertos públicos. Após o excelente trabalho realizado na Alemanha, participou também na reorganização das bandas militares da Turquia em 1847.

¹⁵⁸ George Kastner, *Manuel General de Musique Militaire*, Paris, 1848, pp. 210-211.

¹⁵⁹ *Idem*, p. 211.

Tabela 1- II – Organização das bandas proposta por W. F. Wieprecht (1802-1872)

Instrumentos de registo agudo	Organização da banda da Infantaria da Guarda	Organização da banda da Infantaria de Linha
Flautas	2	1
clarinetes em Lá b ou em Sol	2	2
clarinetes em Mi b ou em Ré	2	2
clarinetes em Si b ou em Lá	8	6
oboés em Mib ou em Ré	2	2
Fagotes	2	2
Batyphons	2	2
Instrumentos de registo médio	Organização da banda da Infantaria da Guarda	Organização da banda da Infantaria de Linha
cornetas em Sib ou em Lá	2	1
cornetas em Mi b ou em Ré	2	1
cors tenors em Sib ou Lá	2	1
cor basse tenor (baryton) em Si b ou em Lá	1	1
cors-basses em Fá ou em Mi	2	1
Instrumentos de registo grave	Organização da banda da Infantaria da Guarda	Organização da banda da Infantaria de Linha
trompetes em Mib ou em Ré	4	4
trombones tenores em Sib ou em Lá	2	2
trombones baixos em Fá ou em Mi	2	2
tuba em Fá ou em Mi	2	2
triângulo ou carrilhão	1	1
pratos (par)	1	1
tambores militares	2	1
bombo (grosse caisse)	1	1
chapéu chinês	1	1
mestre de música	1	1
Total	46	38

Depois de 1830 muitos autores se debruçaram sobre estas reflexões em torno da organização das bandas, tal como Fétis, Castil-Blaze e Hector Berlioz e contribuíram para as

reformas que se deram na música militar em França. Foi durante este período que se criou em Paris uma escola de formação de músicos militares, o “Gymnase Musical Militaire” sob a direção de Meifred e que se enquadrava nas reformas propostas pelo tenente-general conde de Rumigny, ajudante de campo do rei Luís Filipe que devido à sua experiência militar adquirida durante as guerras napoleónicas atribuía à música uma função importante no exército, sendo um continuador da obra do marechal de Saxe, também este grande admirador da música militar. O general Rumigny inspecionou todo o exército francês a fim de conhecer o estado da música, chegando à conclusão de que esta estava numa posição de inferioridade em relação à alemã. Para contornar esse estado de coisas tomou então a decisão de chamar o construtor de instrumentos Adolphe Sax da Bélgica¹⁶⁰. Além de fabricante de instrumentos, A. Sax tinha estudado flauta e clarinete no conservatório de Bruxelas. Iniciou a sua atividade de construtor com o fabrico de um clarinete soprano de 24 chaves em 1834 e entre 1835 e 1837 começou a construir um clarinete baixo e ainda um clarinete contrabaixo. Na década de 1840 também desenvolveu a nova família de instrumentos de metal, os saxhorns e o saxofone. A exposição industrial de 1841 granjeou-lhe prestígio e Rossini foi um dos primeiros a adotar os instrumentos de Adolphe Sax, sendo por seu intermédio que estes foram introduzidos no Conservatório de Bolonha, na Itália.¹⁶¹

No Conservatório de Lisboa no ano lectivo de 1853-53 a aula de instrumentos de latão (metais) passou a integrar o sax-horn¹⁶² pela mão do novo professor desta aula, Francisco Santos Pinto, músico militar, da orquestra do teatro de S.Carlos e compositor.¹⁶³ Outros inventores de instrumentos, como Ivan Muller, Théobald Boehm e Meifred distinguiram-se respetivamente no aperfeiçoamento do clarinete, da flauta e da trompa. Apesar da polémica e de ter sido acusado de plágio, Adolphe Sax deu o nome à nova família dos sax-horns, que assumiu grande importância com a colaboração do grande músico Arban. Em 1844, num concerto nos jardins das Tuileries, em Paris, foi apresentado um agrupamento que desde logo

¹⁶⁰ Em 1842 o general Rumigny viu o saxofone em Bruxelas e convidou depois A. Sax para ir para Paris, onde o seu trabalho foi muito apreciado por músicos como Berlioz, Donizeti (que os introduziu na ópera) e grande parte da comunidade de músicos franceses.

¹⁶¹ G. Kastner, ob. cit, p. 233.

¹⁶² Joaquim Carmelo Rosa, “Depois de Bomtempo: A Escola de Música do Conservatório Real de Lisboa nos anos de 1842 a 1862” in Revista Portuguesa de Musicologia nº 10, Lisboa, 2000. p. 110.

¹⁶³ Francisco António Norberto Santos Pinto (1815-1860), foi executante de corneta de chaves e de outros instrumentos de metal, músico e maestro de banda militar, músico da orquestra do teatro S.Carlos e professor no Conservatório de Lisboa (entre 1845 e 1860). Ver no anexo 3 P diversos trabalhos para banda deste compositor.

chamou a atenção, porque, com apenas 10 músicos a utilizar o novo sistema, se obteve mais sonoridade do que com 24 músicos do instrumental antigo.¹⁶⁴

Em 1845 foi nomeada uma comissão para reorganizar a música militar em França, presidida pelo general Rumigny integrando alguns compositores e militares, sendo o secretário George Kastner.¹⁶⁵ Esta comissão propôs uma organização para as bandas regimentais de França, com base nos novos instrumentos de Adolphe Sax (principalmente os saxofones e os saxhorns) que apresentava inicialmente uma orgânica de 55 músicos¹⁶⁶. Porém a organização que acabou por ser definida através da decisão ministerial de 31 julho de 1845¹⁶⁷ apresentava 50 músicos, reduzindo cinco elementos à proposta inicial apresentada por esta comissão. Assim, a estrutura que foi definida deixava de incluir oboés e fagotes e apresentava a seguinte organização para a banda de um regimento de infantaria em França.

Tabela 2-II- Organização para banda, proposta por A. Sax em 1845

Quantidade	Designação
1	flautim em Dó
1	requinta em Mib
14	clarinetes soprano em Sib
2	clarinetes baixo em Sib
2	Saxofones
2	cornetins (3 pistons)
2	trompetes (3 pistons)
4	trompas (3 pistons)
1	saxhorn em Mib
2	saxhorn em Sib
2	saxhorn em Mib (alto)
3	saxhorns baixos em Sib
4	saxhorns c/baixo Mib
1	trombone pistons

¹⁶⁴ *Idem*, pp. 249-251.

¹⁶⁵ Hector Berlioz também fez parte desta comissão, na época entre 1840 e 1845 em que publicou o seu *Tratado de Instrumentação* (1843), após a publicação de diversos artigos sobre o assunto na *Revue et Gazette musicale* de Paris entre novembro de 1841 e julho de 1842.

¹⁶⁶ De acordo com G. Kastner esta proposta de 55 músicos que incluía instrumentos de palheta dupla (oboés e fagotes) acabou por não ser aceite, sendo estabelecida outra com 50 músicos que não incluía oboés e fagotes. *Manuel General de La musique Militaire /Livre Deuxième*, p. 292.

¹⁶⁷ *Moniteur de l'Armée* du mercredi 10 Septembre 1845, n.º 50.

2	trombones de vara
2	oficleides
5	instrumentos percussão
50	músicos no total

Desta organização destacamos a presença do oficleide (figle) instrumento que foi patenteado em 1821 por Jean Hilraire Asté (Halary), que substituiu o serpentão e que também foi usado em Portugal, sendo fabricado pela firma Custódio Cardoso Pereira. O oficleide viria a ser substituído pela nova família de instrumentos baixos de pistons, apesar de a sua produção ter durado até ao início do século XX, como testemunha o catálogo da casa Couesnom de 1914, o último que ainda incluía o oficleide.

Tal como referimos anteriormente, Hector Berlioz foi um dos membros da comissão francesa que adotou este modelo orgânico, pouco tempo depois de ter publicado em 1843 o seu *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes* do qual se transcreve o seu primeiro parágrafo: “À aucune époque de l’ histoire de la musique on n’a parlé autant qu’on le fait aujourd’hui de l’ instrumentation.”¹⁶⁸, que mostra o interesse de Berlioz pela sonoridade e o colorido das famílias de instrumentos e de cada instrumento, sem esquecer os instrumentos de sopro e de percussão das bandas, aos quais este compositor reconhecia grande importância, na época em que surgiam novos modelos, como os de Adolphe Sax que ele refere na sua obra, dando exemplo do já referido concerto no jardim des Tuileries em Paris: “ Le plus terrible orchestre placé au milieu d’un vaste vaste jardin ouvert de toutes parts, comme celui des Tuileries, ne produira aucun effet. [...] L’ effet brillant produit par les bandes militaires dans certaines rues des grandes villes vient à l’appui de cette proposition qu’ il semble contredire.”¹⁶⁹ Refira-se que este trabalho de 1843 foi depois atualizado por Berlioz em 1855 com um novo capítulo dedicado aos novos instrumentos, como os sax-horns, saxofones etc.¹⁷⁰

Durante a segunda metade do século XIX, vai-se progressivamente registar uma fusão dos dois modelos de organização das bandas militares surgidos na década de 1840, acabando por se juntar as palhetas duplas, com os saxofones e com a família dos sax-horns, resultando daí uma certa uniformidade na organização instrumental das bandas na Europa no final do

¹⁶⁸ Hector Berlioz, *De l'Instrumentation* (édition présentée par Joel Marie Fauquet, Paris, Le Castor Astral, 1994, p.19.

¹⁶⁹ *Idem*, p.148.

¹⁷⁰ *Idem*, p.11.

século. Raymond Monelle utiliza a expressão “orchestral band” para destacar a variedade de instrumentos do modelo organológico das bandas militares criado em meados do século XIX: “This new *orchestral* band was rendered more flexible by technological improvements, notably the introduction of valves on the trumpet and horn and later the invention of the euphonium and the family of saxhorns”¹⁷¹

Todo este processo vai ter também um significativo impacto nas orquestras de diferentes instituições musicais europeias. Por volta de 1850 era já muito grande a presença das bandas militares e dos seus músicos de instrumentos de sopro nas orquestras, como testemunha a realidade descrita por J. Fétis:

“A proporção entre os diversos instrumentos exerce uma grande influência na orquestra. Esta proporção é mais difícil de estabelecer em nossos dias do que antigamente, por causa do grande numero de instrumentos de metal de que se usa e de seu frequente emprego. Na realidade ela quase nunca existe, porque as rebecas são muito fracas na maior parte das orquestras em comparação do grande número de instrumentos de vento.”[...] “Nas pequenas cidades em que os recursos são limitados,[...] o chefe de orquestra não tendo à sua disposição senão um pequeno numero de rebecas e de baixos, deve procurar diminuir a harmonia dos instrumentos de vento, que se lhe oferecem em maior numero, por causa dos músicos de regimento, da guarda nacional, ou das sociedades de amadores que há por toda a parte.”¹⁷²

Em relação à composição mais adequada para uma banda militar ou civil (harmonia) Fétis refere: “Os clarinetes são para a música militar o que as rebecas são para as orquestras de ópera ou de concerto. Este instrumento deve estar em numero muito maior do que qualquer outro [...]”¹⁷³ O autor defende que numa banda deveriam existir 16 a 20 clarinetes, embora muitas vezes só existem oito pelo que acontece ficarem as partes de clarinete, abafadas pela sonoridade dos instrumentos de metal. Nas harmonias (bandas) mais completas Fétis defendia a existência de: dois oboés, um flautim (Mi b), duas flautas (Mi b), 4 fagotes em vez dos dois (2) habitualmente usados, 3 ou 4 baixos, 4 trompas, uma vez que nos corpos de música militar, para marchas e passo dobrado, servem duas (2) trompas. Relativamente

¹⁷¹ Raymond Monelle, *The Musical Topic, Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington, Indiana University Press, 2006, p.122

¹⁷² François Joseph Fétis, *Manual dos compositores, directores de musica, chefes de orchestra e de banda militar ou tratado methodico da harmonia dos instrumentos, das vozes e de tudo o que é relativo à composição, direcção e execução da música*, Lisboa, 1853. p. 82.

¹⁷³ *Idem.*

aos clarins existem normalmente dois a quatro, devendo ser usados em diferentes tons, mas não se deve dobrar parte alguma com dois clarins, porque o seu efeito é desagradável. Sobre os trombones o autor defende que o ideal será ter três executantes, para cada um dos modelos de trombone alto, tenor e baixo. A corneta em Si b produzindo bom efeito com os clarinetes pode existir de uma a três e para a percussão bastava uma pessoa para cada instrumento: tambor, caixa de rufo, bombo, pratos e ferrinhos. O autor diz que a “árvore de sinos” ou “chapéu chinês” com campainhas havia já desaparecido da maior parte dos corpos de música militar, e, nesta época (1853), considerava que essa medida era de bom gosto. J. F. Fétis¹⁷⁴ reconhecia que a composição que defendia para uma grande harmonia (banda) era exagerada para uma banda marcial de um regimento e que neste caso a composição deveria ter cerca de 24 músicos.

Tabela 3-II- Organização para banda, proposta por François J. Fétis

Quantidade	Designação
1	Flautim
1	requinta
9	clarinetes
1	corneta em Si b ou corneta pistons
1	Clarim
1	figle alto (para servir de fagote)
2	trompas
3	Trombones
3	baixos (figle e basson russe).
2	instrumentos percussão

Recorde-se que nesta época em Portugal as bandas do exército existentes nos regimentos de infantaria e nos batalhões de caçadores eram constituídas por um mestre e 20 músicos. Na década de 1880-1890 já se verifica uma certa uniformidade no modelo seguido na Alemanha, na Áustria, na França e na Itália com bandas constituídas por 40 a 46 músicos, porém, registavam-se algumas diferenças ao nível por exemplo das palhetas duplas que não

¹⁷⁴ François Joseph Fétis, *Manual dos compositores, directores de musica, chefes de orchestra e de banda militar ou tratado methodico da harmonia dos instrumentos, das vozes e de tudo o que é relativo à composição, direcção e execução da música*, Lisboa, 1853.

eram praticamente usadas nas bandas austríacas e os saxofones eram utilizados apenas na França e na Itália. Podemos considerar que nas bandas militares portuguesas, constituídas por cerca de 24 músicos, foi claramente seguido o modelo francês, com a introdução do saxofone e a família dos saxhorns, embora sem os instrumentos de palheta dupla e com menos 15 músicos em relação ao modelo francês constituído por cerca de 40 músicos.¹⁷⁵

Tabela 4- II- Quadro resumo dos modelos de organização das bandas do exército português na segunda metade do século XIX¹⁷⁶

Organização de 1864	Organização de 1872	Organização de 1884	Organização de 1899
1 mestre 1 contramestre 3 músicos de 1. ^a classe 4 músicos de 2. ^a classe 8 músicos de 3. ^a classe 4 músicos de pancada -	1 mestre 1 contramestre 3 músicos de 1. ^a classe 4 músicos de 2. ^a classe 8 músicos de 3. ^a classe 4 músicos de pancada 8 aprendizes	1 mestre 1 contramestre 3 músicos de 1. ^a classe 4 músicos de 2. ^a classe 8 músicos de 3. ^a classe - 8 aprendizes	1 mestre 1 contramestre 3 músicos de 1. ^a classe 4 músicos de 2. ^a classe 8 músicos de 3. ^a classe - 8 aprendizes
1 mestre + 20 músicos	1 mestre + 26 músicos	1 mestre + 24 músicos	1 mestre + 24 músicos

Durante o período em estudo, foram formalmente estabelecidos no exército português três modelos de organização para as suas bandas regimentais: o modelo de 1864, o de 1872 e o de 1884. Em resumo e tal como testemunham também as fotografias mais antigas, as bandas eram constituídas pelo maestro e por um número variável de 24 a 28 músicos, em virtude do naipe da percussão (quatro músicos) ser em alguns casos considerado para além do quadro orgânico dos 24 músicos definido após 1884 e que permaneceu até à reorganização de 1929. Em alguns regimentos, conforme as suas possibilidades, eram admitidos alguns músicos além do quadro orgânico oficial, mas em regra as bandas militares eram constituídas por 20 a 24 músicos de sopro e quatro músicos de percussão designados nos regulamentos da época como músicos de pancada¹⁷⁷.

¹⁷⁵ Ver na tabela 5-II os modelos de organização de diversas bandas militares na Europa em 1884.

¹⁷⁶ Resumo do nosso trabalho *História da Música Militar Portuguesa*, Lisboa, Tribuna da História, 2008, pp. 44-53, a organização de 1864 foi definida através de carta de lei de 23 junho de 1864, a de 1872 através do decreto de 23 de maio de 1872, a de 1884 através da Ordem do Exército n.º 20 de 1884 e a de 1899 através da Ordem do Exército n.º 9 de 11 de setembro de 1899.

¹⁷⁷ O naipe da bateria era também designado de pancadaria, como podemos ver através das partituras no anexo 2 B (figuras 2-2B e 3-2B).

Tabela 5-II-Quadro resumo dos modelos de organização de diversas bandas militares na Europa em 1884 e EUA em 1878

Alemanha (43/45 músicos) 1Flautim 1Flauta 2 Oboés 1 Clarinete Lá bemol 2 Clarinetes Mi bemol 8 Clarinetes Si bemol 2 Fagotes 2 Fliscornes 2 Cornetins Mi bemol 4 Trompetes 4 Trompas 1 Euphonium 2 Barítonos 4 Trombones 3 Tubas 2/ 3 Contrafagotes 3 Percussão	Áustria (46 músicos) 1Flautim 1Flauta 1 Clarinete Lá bemol 2 Clarinetes Mi bemol 8 Clarinetes Si bemol 4 Fliscornes Si bemol 2 Fliscornes Si bemol (baixo) 4 Trompas 2 Euphoniums 10 Trompetes Mi bemol 2 Trompetes Si bemol 3 Baixos em Fá 3 Baixos Mi bemol 1 Tuba Si bemol 4 Percussão	França (41 músicos) 1Flautim 1Flauta 2 Oboés 1 Clarinete Mi bemol 8 Clarinetes Si bemol Saxofone soprano Si bemol “ Alto Mi bemol “ Tenor Si bemol “ Barítono Mi bemol 2 Fagotes 2 Fliscornes Si b 2 Cornetins Si b 2 Trompetes Mi b 2 Trompas 3 Saxhorn Mi b 1 Euphonium Sib 2 Barítonos Sib 3 Trombones 2 Baixos Mi b e em Si b 3 Percussão
Rússia (36 músicos) 1Flautim 1Flauta 1 Clarinete Mi bemol 8 Clarinetes Si bemol 2 Clarinetes Altos 4 a 8 Trompetes Mi bemol 2 Fliscornes 3 Trombones 4 Trompas 2 Euphoniums 2 Baixos 3 Percussão	Inglaterra (36 músicos) 1Flautim 1Flauta 1 / 2 Oboés 2 Clarinetes Mi bemol 8 Clarinetes Si bemol 1/2 Clarinetes Altos Mi b 2 Fagotes 3 Cornetins Si b 2 Trompetes Mi b 4 Trompas Mi b 1 Barítono Si b 2 Euphoniums Si b 3 Baixos 3 Percussão	Itália (46 músicos) 1Flautim 1Flauta 2 Oboés 1 Clarinete Mi bemol 7/8 Clarinetes Si bemol Saxofone Soprano Si bemol “ Alto Mi bemol “ Tenor Si bemol 2 Fliscornes Si b 4 Cornetins 4 Trompetes Mi b 4 Trompas Mib 2 Barítonos Sib 2 Fagotes 1 Contrafagote 4 Trombones 2 Euphoniums 2 Baixos Percussão
EUA Gilmore Band (66 músicos) 2 Flautins 2 Flautas 2 Oboés 1 Clarinete sopranino Lá bemol 3 Clarinetes requinta (Mi b) 16 Clarinetes Si b:	Portugal (1872 e 1884) (Bandas do Exército) 1 Flautim 1 Clarinete (Requinta) Mi b 6 Clarinetes Si b 2 Saxofones ¹⁷⁸ 4 Cornetins Si b	

¹⁷⁸ Embora não seja referido formalmente na organização das bandas militares portuguesas de 1872 e de 1884, as fotografias da Banda de Caçadores n.º 7 de 1887 (e a Banda da Marinha do final da década de 1880), já apresentam respetivamente a existência de dois saxofones (saxofone alto e soprano) e (saxofone alto e tenor) como consta no anexo 2 A.

(8 1. ^{os} , 4 2. ^{os} e 4 3. ^{os})	2 Saxtrompas Mi b	
1 Clarinete alto	3 Trombones	
1 Clarinete baixo	2 Barítonos	
1 Saxofone soprano	3 Baixos	
1 Saxofone alto	4 Percussão	
1 Saxofone tenor		
1 Saxofone barítono		
2 Fagotes		
1 Contrafagote		
5 Cornetins		
2 Trompetes		
2 Fliscornes		
4 Trompas		
2 Saxhorns Mi b		
2 Barítonos Si b		
2 Euphoniuns		
3 Trombones		
5 Baixos		
4 Percussão		

Na Inglaterra e na Rússia, as bandas constituídas por cerca de 35 músicos eram ligeiramente mais pequenas que as francesas, alemãs e austríacas. Em relação ao instrumental podemos destacar que as bandas russas tal como as da Áustria também não usavam palhetas duplas, e as inglesas eram pioneiras na utilização do clarinete alto (em Mi bemol) embora não incluíssem ainda saxofones. Na década de 1880, em média, as bandas inglesas tinham menos 10 músicos do que as austríacas e italianas e menos quatro a cinco músicos do que as francesas e alemãs¹⁷⁹. Trevor Herbert no seu trabalho “The Repertory of a Victorian provincial brass band”¹⁸⁰ refere que o desenvolvimento do movimento das “brass bands” inglesas, que aconteceu na época vitoriana, foi o resultado não apenas das mudanças na sociedade e na economia, mas também uma consequência direta da importante invenção técnica, que foi a criação dos pistons, uma das mais importantes invenções no campo da música que permitiu aos instrumentos de metal o cromatismo ao longo de toda a sua tessitura. O seu trabalho baseou-se no repertório de uma “brass band”, mas desse estudo o autor também retirou conclusões sobre os instrumentos disponíveis na época, referindo por exemplo em 1838-1840 que a banda ainda não tinha instrumentos de pistons e que no ano de 1840 ainda foram comprados metais de chaves à firma Charles Pace. Acrescenta ainda que os instrumentos mais antigos da banda usavam os pistons de rotação, um modelo vienense, ao contrário da tradição das bandas inglesas que usavam pistons verticais. Segundo este autor “The 1840s and 1850s had been a period of rapid change in the instrumentation of brass bands in Britain, with cornets becoming more common and replacing keyed bugles, saxhorns

¹⁷⁹ O trabalho de J. A. Kappey de 1894 refere a informação sobre as bandas europeias, extraída da obra de 1884 de A. Kalkbrenner “Die Organisation der Musikchore ailer Lander”.

¹⁸⁰ Trevor Herbert, *Repertory of a Victorian provincial brass band*, *Popular music journal*, vol. 9 n.º 1, Jan1990, Cambridge Journals Online.

and similar intermediate-bore valve instruments replacing French horns and trumpets, and euphoniums and bombardons replacing serpentes and partilly replacing ophicleides.”¹⁸¹

O oficleide realizava duas funções nas bandas mais antigas: tocava a linha do baixo e também o contracanto no registo tenor e essas funções foram depois assumidas respetivamente pelo saxhorn contrabaixo (bombardino) e pelo euphonium (barítono). O trabalho de Luísa Cymbron revela que também na orquestra do teatro de S. Carlos, o oficleide foi usado como baixo dos metais até 1863, quando a orquestra foi reorganizada tendo o oficleide sido substituído pelo saxhorn contrabaixo.¹⁸²

Em Portugal durante a segunda metade do século XIX foi determinante a influência francesa quer através da sociedade civil, quer mesmo através da instituição militar onde se registava uma forte influência da escola francesa. Assim, após as inovações técnicas e orgânicas introduzidas por A. Sax e para além do contágio natural do movimento de difusão das bandas, associado aos modelos de educação liberais que procuravam dinamizar as atividades artísticas como fim de sociabilização da classe popular, o modelo da organização militar francês da Terceira República também contribuiu para o desenvolvimento do modelo de banda de música de origem francesa. A organização militar francesa, implementada após a batalha de Sedan (1871), aumentou todo o aparelho militar e a quantidade de bandas militares em toda a França. Após a revolução francesa este foi outro momento favorável ao desenvolvimento das bandas de música militares e, por influência destas, também das bandas civis que participavam igualmente nas grandes celebrações patrióticas em espaços públicos. Durante a segunda metade do século XIX enquanto na Inglaterra se desenvolvia o modelo das “brass band” (com instrumentos de metal e percussão) na Europa continental o fenómeno equivalente tinha como base o modelo de banda de música com instrumentos de madeira, de metal e percussão. O desenvolvimento da indústria de instrumentos de sopro franceses principalmente ao nível das madeiras era superior à indústria inglesa e isso contribuiu para uma maior divulgação do modelo francês na Europa continental¹⁸³. Tal como na Alemanha, na Itália e na Espanha, também em Portugal o modelo das bandas de música militares influenciava decisivamente o meio civil ao contrário no caso inglês, em que na sociedade

¹⁸¹ Trevor Herber e Arnold Myers, *Music for the multitude: accounts of brass bands entering Enderby Jackson's Crystal Palace contests in the 1860s*” Early Music, vol. XXXVIII, n.º 4, Oxford University Press, 2010, p. 580.

¹⁸² Luísa Cymbron, *Olhares sobre a Música em Portugal no Século XIX, ópera, virtuosismo e doméstica*, Lisboa, Edições Colibri, 2012, p. 109.

¹⁸³ Como veremos nos subcapítulos seguintes, a maior parte do instrumental importado por Portugal era francês, como testemunha a aquisição feita na França pela primeira banda filarmónica portuguesa a adotar em 1913 o instrumental fabricado segundo o diapasão normalizado na França em 1859.

civil era seguido o modelo de “brass band”, constituído por metais e eventualmente também percussão, de forma distinta do modelo de banda militar, que incluía madeiras, metais e sempre percussão. Em Portugal é interessante destacar o caso da banda (charanga) do Corpo de Marinheiros que, após 1855 e até ser extinta em 1868,¹⁸⁴ tinha uma organização mais próxima de uma “brass band”, pois não dispunha de clarinetes, era constituída quase na totalidade por instrumentos de metal (6 cornetins, 1 feliscorne, 3 a 4 saxtrompas, 3 barítonos, 3 a 4 trombones e 2 contrabaixos) além de dois saxofones e da percussão. Porém, quando a banda do Corpo de Marinheiros foi reorganizada em 1884¹⁸⁵, já apresentava uma orgânica com mais músicos e mais equilíbrio entre os instrumentos de madeira e de metal (1 flautim, 6 clarinetes, 2 saxofones, 4 cornetins, 1 feliscorne, 2 saxtrompas, 2 trombones, 3 barítonos, 3 baixos, bombo, pratos e duas caixas) como testemunham as duas fotografias da banda do Corpo de Marinheiros de 1863 e de 1899¹⁸⁶. Na região em estudo, apesar do modelo dominante ser o modelo de banda de música constituído por madeiras, metais e percussão¹⁸⁷, tivemos outros casos de agrupamentos do tipo “brass band”, que entre nós eram designados por “fanfarra” ou “charanga” e em alguns casos por “banda de Sax”. Eram agrupamentos constituídos por instrumentos de metal e percussão, como eram as seguintes fanfarras existentes a norte de Lisboa: a de Mafra, a da Ericeira, a Real Fanfarra de Caneças, a de Vila Franca do Rosário e a da União Cintrense. As fotografias da fanfarra 1.º de Maio de Vila Franca, em 1891 e em 1895 em anexo,¹⁸⁸ confirmam a sua constituição mais antiga com 16 músicos: 2 contrabaixos em Mi b, 3 trombones tenor, 2 barítonos, 3 saxtrompas e 6 cornetins, e em 1895 com 21 músicos, já com feliscornes além dos cornetins, percussão e um saxofone soprano. Através de uma fotografia da mesma época da banda da “Incrível” Almadense, podemos verificar a típica constituição de banda, com diversos clarinetes, flautim, saxofone alto e a percussão completa com bombo, pratos e duas caixas¹⁸⁹.

II.2.1 A organização das bandas portuguesas na segunda metade do século XIX

Na caracterização da orgânica das bandas em Portugal na segunda metade do século XIX e início do século XX, devemos considerar duas fases que, embora não sejam separadas por uma data em concreto, devem reconhecer a alteração do modelo de organização,

¹⁸⁴ Decreto de 17 de dezembro de 1868 da Secretaria de Estado dos Negócios da Marinha e Ultramar cit. in Pedro Marquês de Sousa, *História da Música Militar Portuguesa*, Lisboa, Tribuna da História, 2008, p. 52.

¹⁸⁵ Carta de Lei de 29 de maio de 1884 (Ordem da Armada n.º 10 de 31 de maio de 1884).

¹⁸⁶ Ver as fotografias da charanga do Corpo de Marinheiros no anexo 2 A (figuras 13-2A e 14-2A).

¹⁸⁷ Ver a fotografia de 1873 da banda do Barreiro (figura 1-II).

¹⁸⁸ Ver anexo 2 A (figuras 10-2A e 11-2B).

¹⁸⁹ Ver anexo 2 A (figura 12-2A).

registado em ritmos distintos nas bandas civis e nas militares. Temos assim uma primeira fase até à década de 1860-1870 e uma segunda fase durante a década de 1870-1880, porquanto nos dois casos o modelo é basicamente influenciado pela organização militar em resultado das principais reorganizações das bandas militares que foram estabelecidas em 1872 e 1884. Como se refere no subcapítulo II.3.1, o final da década de 1860 foi um momento de transição importante no processo de renovação do instrumental das bandas, pois foi nesta época que o arsenal do exército deixou de produzir instrumentos, aumentando significativamente as importações de instrumentos franceses mais sofisticados, com a intervenção da firma Custódio Cardoso Perereira (fundada em 1861) que em 1869 passou a ser a fornecedora do exército, inserida no mercado internacional de instrumentos, bastante dinamizado após a exposição universal de Paris em 1867¹⁹⁰. O modelo organizacional das bandas portuguesas, que esteve em vigor até à década de 1860-1870, era constituído por:

- flautim;
- requinta (clarinete em Mi bemol);
- clarinete em Si bemol;
- corneta de chaves e cornetins em Si bemol;
- barítono em Dó;
- oficleide;
- saxtrompa (em Mi bemol);
- trombone tenor em Dó (a versão curta);
- contrabaixo (saxhorn contrabaixo) em Mi bemol;
- bombo, caixa de rufo, tambor (timbalão) e pratos.

¹⁹⁰ Sobre o mercado e as casas fornecedoras de instrumentos, ver subcapítulo II.3.1 neste capítulo.

Neste primeiro modelo, verifica-se a ausência de saxofones, do feliscorne, de trombones de pistons (versão longa), de helicons e tubas¹⁹¹, como é confirmado através da fotografia da banda da Sociedade Filarmónica Barreirense, a mais antiga que identificámos de uma banda portuguesa, constituída por 24 músicos e pela referência à organização da mais antiga banda de Palmela, que em 1853 era constituída por 20 músicos tendo como base, além da percussão os seguintes instrumentos de sopro: requinta, clarinete, cornetim, bombardino, trombone e contrabaixo.¹⁹²



Fig. 1-II- Banda Filarmónica Barreirense em 1873

Em relação à família de clarinetes, que nas bandas civis e militares é representada durante um longo período apenas pela requinta (Mi bemol) e pelo clarinete soprano (Si bemol), esta realidade é confirmada essencialmente pelas partituras das obras mais antigas estudadas e pelos programas de concerto (cf. no anexo 3 Q) onde se verifica que logo em 1857 foi interpretada uma obra dedicada a requinta, oficleide e barítono¹⁹³. Em relação aos instrumentos de metal da linha melódica, no início do período em estudo, durante a década

¹⁹¹ A tuba foi patenteada em 1835 pelo maestro de banda prussiano Wilhelm Wieprecht e pelo fabricante de alemão Johann Gottfried Moritz. Em 1843, Adolphe Sax também começou a produzir em Paris as tubas segundo o modelo Wieprecht-Moritz mas tornou-se também muito popular o seu contrabaixo em Mi bemol (*E♭ bass Saxhorns*) mais pequeno do que as tubas e que nas bandas portuguesas teve grande divulgação.

¹⁹² Manuel Joaquim da Costa, *História das Músicas em Palmela (1852-1917)*, Grupo de Amigos do Concelho de Palmela, 2002, p. 14.

¹⁹³ Terceto da ópera *Hernani*, para requinta, oficleide e barítono no programa do concerto da Banda Momentânea de Setúbal, no anexo 3 Q.

de 1850-1860 ainda se encontram diversas bandas com cornetas de chaves, sendo este instrumento depois abandonando e substituído integralmente pelo cornetim. A história da presença do oficleide nas bandas é semelhante ao caso da corneta de chaves, por serem aliás instrumentos semelhantes no que diz respeito ao funcionamento mecânico, já que usavam uma combinação de bocal com chaves que foi definitivamente abandonada, com a eficácia superior da combinação de bocal com pistons e palhetas com chaves. Assim o oficleide foi substituído pelo barítono (bombardino) tal como a corneta de chaves foi substituída pelo cornetim.

Durante todo o período em estudo neste trabalho, o modelo de trompa usado nas bandas civis e militares portuguesas foi o saxtrompa (saxhorn) em Mi bemol, como testemunham todas as partituras e fotografias de diversas bandas, quer as militares quer as civis¹⁹⁴. O modelo de trombone tenor de pistons mais antigo que foi usado em Portugal nas bandas civis e militares tinha uma dupla volta na tubagem curva na campânula e uma curta distância do bocal até à bomba geral de afinação (curva na tubagem na extremidade anterior do instrumento). Este é o modelo que aqui designamos por trombone curto e que podemos identificar na fotografia 1-II da Banda Filarmonica Barreirense de 1873, anterior ao modelo de trombone cuja campânula já não possui curva em dupla tubagem e que tem uma maior distância entre o bocal e a extremidade anterior (curvatura na bomba geral de afinação) como se apresenta na tabela seguinte (tabela 6-II). Durante todo o período em estudo, contudo, o modelo de trombone de pistons mais usado foi o curto, e outro modelo de dimensão intermédia entre os dois casos, que já apresentava a curva da campânula numa única tubagem, embora tivesse, como o modelo mais antigo, uma reduzida distância entre o bocal e a bomba geral. Nas partituras antigas e nas partes cavas, encontramos frequentemente a designação de “tenor” para o trombone de pistons como se confirma nos anexos 3 B e 3 E a propósito da instrumentação das marchas e valsas do repertório das bandas.

Até ao final do século XIX o baixo mais usado nas bandas portuguesas era o contrabaixo em Mi bemol, e no final do século XIX surge também o helicon (em Dó) como testemunham as diversas partituras e respetivas partes cavas que encontramos nos arquivos das bandas militares e civis. Esta evolução é testemunhada através de três fotos da banda do Corpo de Marinheiros que constituem uma valiosa fonte neste âmbito: na fotografia mais antiga a banda tem apenas contrabaixos em Mi bemol, numa fotografia posterior (final do

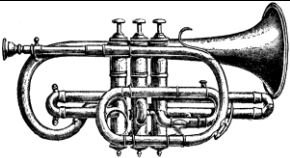
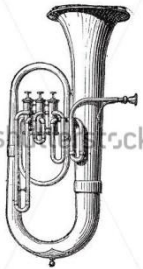
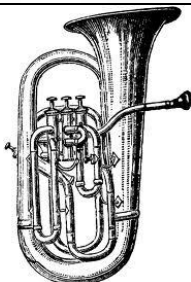
¹⁹⁴ Entre os músicos filarmónicos, este instrumento era designado na gíria por “trompinha de nossa senhora” já na segunda metade do século XX na fase em que estava a desaparecer nas bandas sendo substituída pelo clavicorne (Mi bemol) e posteriormente pela trompa de harmonia (em Fâ).

século XIX) tem já dois helicons e na primeira década do século XX apresenta já tubas em Si bemol.¹⁹⁵ Com o desenvolvimento de novos modelos de instrumentos e em resultado da influência da escola francesa foi sendo consolidado um novo modelo de organização, que já não incluía a corneta de chaves e o oficleide mas sim os novos instrumentos como os saxofones, o feliscorne, o trombone de pistons na versão de tubagem mais comprida, e ao nível dos baixos o aparecimento do helicon e mais tarde as tubas (em Si bemol). Durante a década de 1870-1880, verifica-se a assimilação gradual pelas bandas militares e civis de um novo modelo orgânico que apresentamos na tabela (6-II) seguinte:

Tabela 6 –II – Organização instrumental das bandas portuguesas após 1870-1880

Designação do Instrumento	Imagem
Um (1) flautim em Mi bemol. O modelo mais comum nas bandas era em Mi bemol, mas existiam também modelos em Ré bemol ou em Dó.	
Uma (1) requinta (clarinete em Mi bemol)	
Seis (6) clarinetes em Si bemol	
Um (1) ou dois (2) saxofones. O saxofone alto (Mi bemol) foi o primeiro a ser usado nas bandas, logo seguido do saxofone soprano em Si bemol e depois também do tenor em Si bemol e do barítono em Mi bemol.	

¹⁹⁵ Ver fotografia da banda do Corpo dos Marinheiros no anexo 2 A.

Quatro (4) cornetins em Si bemol	
Um (1) feliscorne em Si bemol	
Duas (2) saxtrompas em Mi bemol	
Três (3) trombones de pistons em Dó. Também designado por tenor existia na versão curta de dupla tubagem na campânula (I) e na versão mais comprida de tubagem única na parte da campânula(II).	I 
	II 
Dois (2) barítonos em Dó.	
Dois (2) ou um (1) contrabaixos em Mi bemol. Algumas bandas tinham dois (2) contrabaixos em Mi bemol neste modelo e também um helicon contrabaixo (Mi b) como o modelo a seguir indicado e outras bandas podiam ter dois (2) helicons e apenas um (1) contrabaixo.	

Um (1) ou dois (2) helicons contrabaixo em Mi bemol	
Duas (2) ou uma (1) caixa. Em vez de duas caixas, algumas bandas usavam uma (1) caixa deste modelo e um timbalão (antigo modelo de tambor militar) a seguir indicado.	
Um (1) timbalão Algumas bandas usavam além da caixa, um timbalão, originário do antigo modelo de tambor militar. Complementava a caixa, por ter um som mais grave e eventualmente em concerto podia ser usado como timbale. Ver foto a seguir apresentada da banda do Regimento de Caçadores n.º 7 (1887) com este instrumento.	
Bombo Em concerto, o músico percussionista do bombo podia em simultâneo tocar também os pratos, se fossem adaptados ao bombo.	
Pratos Ver foto a seguir apresentada da banda do Regimento de Caçadores n.º 7, em 1887, com os quatro instrumentos de percussão aqui referidos.	



Fig. 2-II - Banda do Regimento da Caçadores n.º 7 em 1887 (Arquivo Histórico Militar)

Este modelo de organização das bandas passou a integrar gradualmente toda a família dos saxofones, após o saxofone alto que foi o pioneiro logo seguido pelo soprano, o tenor e o barítono que passaram a integrar as bandas militares e depois progressivamente também as bandas civis. As fontes mais antigas que testemunham esta evolução em relação à família dos saxofones são as fotografias das bandas militares da marinha e do exército, através das quais podemos verificar que as mais antigas apresentam apenas o saxofone alto e o soprano (como a fotografia anterior), e as posteriores já no início do século XX apresentam o saxofone barítono e o tenor, embora nas bandas civis o primeiro e único durante mais tempo foi o saxofone alto, como mostram não apenas as fotografias das bandas civis (no anexo 2 A), mas também a instrumentação mais comum que se verifica nas partituras da época (no anexo 2 B). Ao naípe dos cornetins vão juntar-se os feliscornes, consolidando assim a constituição do naípe de metais da linha melódica da banda que fica a ser constituído por cornetins e feliscornes, até à substituição dos cornetins por trompetes, nas décadas de 1920-1930 nas bandas militares e civis.

Na fase final do século XIX, verifica-se a utilização dos dois modelos de trombone de pistons, que eram designados por “tenores”, sendo a versão curta ainda a mais utilizada na primeira década do século XX, como testemunham as fotografias das bandas militares no início do século XX. Através dos catálogos de instrumentos para banda e fanfarra editados em 1893, podemos confirmar que todos os tipos de trombone apresentados eram de três

pistons (em Dó e em Si bemol) ambos em “modelo curto”, como era assim mesmo designado nos catálogos.¹⁹⁶

Através das fontes iconográficas e destes catálogos podemos confirmar que ao nível dos instrumentos de metal, designados na época por instrumentos de latão, os modelos mais divulgados em Portugal foram de pistons verticais, segundo os modelos francês e inglês em contraste com os pistons de rotação, conhecido por modelo alemão, e esta distinção permaneceu até aos nossos dias, verificando-se na França, Inglaterra, Portugal e Espanha o predomínio dos modelos de pistons verticais enquanto nos países do leste europeu, na Alemanha e na Áustria, dominam os modelos de pistons de cilindros ou de rotação. Nos catálogos das casas fornecedoras de instrumentos musicais, podemos verificar que os cornetins de pistons de rotação (modelo alemão) eram mais caros do que os de pistons verticais, facto que certamente também contribuiu decisivamente para uma muito maior divulgação destes últimos. Através dos referidos catálogos ficamos a saber que eram vendidos em Portugal feliscornes em Dó além dos modelos em Si bemol serem muito mais vulgares, assim como existiam também saxtrompas em Fá, apesar de as mais usadas serem em Mi bemol. Existiam igualmente barítonos e trombones em Si bemol, apesar dos modelos mais usados de barítonos, trombones e bombardinos serem em Dó, também havia barítonos e bombardinos de três e de quatro pistons sendo os bombardinos em regra mais caros que os barítonos. O contrabaixo com três pistons em Mi bemol era o mais vulgar embora existisse igualmente um modelo em Fá, que não era usado em Portugal. A família dos helicons também constava nos catálogos com os quatro tipos de modelos (todos de três pistons): o helicon saxtrompa em Mi bemol; o helicon barítono (em Dó ou em Si bemol); o helicon baixo ou bombardino em Dó ou em Si bemol; e o helicon contrabaixo em Fá ou em Mi bemol.

Ao nível da percussão, os catálogos apresentam os seguintes instrumentos usados na época: caixa, também designada de tarola ou caixa de guerra, caixa de rufo também designada de timbalão, bombo, pratos turcos, timbales, triângulo ou ferrinhos, pandeiro e castanholas. Na família das madeiras os catálogos apresentam além do modelo mais vulgar de clarinete de 13 chaves em Si bemol, também outro mais moderno francês, da casa Lefèvre com 14 e 15 chaves e para lá dos mais vulgares em Si bemol, existiam igualmente modelos de clarinetes em Dó e em Lá, embora estes não fossem usados nas bandas.

¹⁹⁶*Catalogo da Casa Luiz Ferreira & C^a - Armazém e Officina de Instrumentos Musicos*, Lisboa, Typ da Companhia Nacional Editora, 1893 (cota BNP M1361//4V) e o catálogo da *Companhia propagadora de instrumentos de música de J.G.Pacini*, Lisboa, Typ Belenense, 1893 (cota BNP M 1361//5V).

Em 1870 o *Regulamento para as Bandas de Música dos Regimentos de Infantaria e Batalhões de Caçadores do Exército*¹⁹⁷ é o primeiro que utiliza a expressão “banda de música” e, em 1872, foi definido um novo regulamento para a classificação, acesso, direitos e deveres dos músicos militares do exército e para a organização das bandas de música dos corpos de caçadores e infantaria¹⁹⁸, o qual estabelecia que cada uma das bandas de música devia ser composta por um mestre e 26 músicos de acordo com a seguinte organização:

Tabela 7-II- Organização das bandas do exército português em 1872

Quantidade	Designação
1	Flautim
1	requinta
6	clarinetes
4	cornetins
2	saxtrompas
3	Trombones
2	barítonos ou bombardinos
3	baixos
4	percussão: bombo, caixa de rufo, caixa forte e pratos.

Através da fotografia mais antiga que conseguimos identificar de uma banda de música portuguesa, podemos testemunhar como o modelo de organização das bandas militares era acompanhado pelas melhores bandas civis, como é o caso da banda da Sociedade Filarmónica Barreirense, constituída por 25 elementos em 1873¹⁹⁹.

Nestes regulamentos de 1870 e de 1872 ainda não estavam previstos na organização instrumental das bandas do exército, a existência de saxofones, embora já existissem nas bandas o saxofone alto (designado vulgarmente nesta época por saxofone contralto, ou apenas contralto) e o saxofone soprano²⁰⁰, tal como nos revelam as partituras e partes cavas das obras musicais do final do século XIX e início do século XX, que não contemplavam os saxofones tenor e barítono. Este modelo orgânico, estabelecido em 1872 e a vigorar ainda em

¹⁹⁷ Regulamento de 11 de março de 1870, publicado na Ordem do Exército, 1870, pp. 88- 93.

¹⁹⁸ Regulamento de 23 de maio de 1872, publicado na Ordem do Exército n.º 20 de 28 de maio de 1872, pp. 129 -140.

¹⁹⁹ Ver fotografia da banda da Sociedade Filarmónica Barreirense em 1873 no anexo 2 A (figura 3-2A).

²⁰⁰ Ver no capítulo III a transcrição da carta de um maestro amador de Lisboa, António José da Silva em 2 de agosto de 1907, publicada em *O Philarmonico Português* em 1907, confirmando a ausência do saxofone tenor e do saxofone barítono na maior parte das bandas civis.

1895, mereceu a crítica de um autor não identificado que publicou na revista *Amphion* uma série de artigos sobre bandas militares em 1895 e 1896: “é preciso concordar que com este limitado numero de executantes, muitos d’elles ainda pouco hábeis, os trechos, mais importantes das grande óperas, como os concertantes e peças de cheio, serão consideravelmente prejudicados [...]”²⁰¹

O autor desconhecido considera ainda que o quarteto das vozes estava mal distribuído nas bandas militares portuguesas, pois a voz do soprano era representado pela requinta, o contralto pelo clarinete, o tenor pelo cornetim e o barítono pelo barítono, não havendo o baixo: “Esta lacuna provém de, ao confeccionarem o regulamento, considerarem como partes principaes da ópera, o quartetto em vez do quintetto.”²⁰² e defendia que a parte do soprano dramático deveria ser assegurada pelo cornetim e do tenor pelo saxhorn ou cornophone alto. Os solos de contralto podiam ser feitos pelo clarinete, mas nos cheios deveria ser pelo feliscorne, instrumento com mais som e por isso mais próprio. A parte de barítono estava bem adequada nas bandas com o *barytono* e a parte do baixo deveria ser atribuída ao oficleide ou bombardone. O autor referia que na sua opinião a requinta e o clarinete são instrumentos mais próprios para reproduzirem as passagens dos primeiros violinos e que deveriam ser empregados como tais. A adoção do cornetim como soprano das óperas em vez da requinta evitava o inconveniente, que se verifica, de se ouvir a parte do soprano numa tessitura muito superior, num registo muito agudo, ingrato e pouco volumoso pelo excessivo número de vibrações, portanto impróprio para a expressão.

Em 1884 a organização das bandas do exército português estabelecia que estas seriam constituídas por um mestre e 24 músicos, modelo semelhante ao definido em 1872 mas que tinha menos dois músicos e não previa a classe de músicos de pancada²⁰³. Sendo este modelo constituído por um maestro e 24 músicos o que perdurou oficialmente nas bandas do exército português até 1929²⁰⁴. Através da orquestração de algumas peças musicais para banda podemos confirmar a nova articulação dos instrumentos de sopro, nomeadamente com a definição da sua função dentro do conjunto, com as madeiras (de palheta simples) e os cornetins, com a função da linha melódica, as trompas e trombones de acompanhamento e

²⁰¹ *Amphion* n.º 19 de 15 de outubro de 1895, p. 148.

²⁰² *Idem*.

²⁰³ Durante o século XIX os músicos percussionistas nas bandas (bombo, caixas e pratos) eram designados por músicos de pancada.

²⁰⁴ Ver no anexo 2 A, a fotografia mais antiga que conseguimos identificar de uma banda militar portuguesa do século XIX (banda de Caçadores n.º 7 em 1887, figura 4-2A) e a gravura ilustrando a organização de uma banda do exército em 1893 com um mestre e 24 músicos (figura 15-2A).

harmonia, os bombardinos (barítonos) e saxofone tenor no contracanto (contraponto) e harmonia e o contrabaixo ou tuba como baixos. De destacar o aspeto curioso de ser frequente a utilização do 1.º barítono no contracanto e do 2.º barítono a reforçar o baixo, facto que no início do século XX deixou de se verificar e que resultou da classificação dos instrumentos da família saxhorn, que distinguia o saxhorn barítono (barítono) do saxhorn baixo (bombardino)²⁰⁵, pelo que, talvez por esta razão e como testemunham muitas orquestrações de marchas e outras peças, era nítida a distinção entre o 1.º e o 2.º barítono/bombardino²⁰⁶.

Do maestro António da Cunha Taborda (1857-1911) que foi regente da banda da Guarda Municipal entre 1901 e 1911, encontramos no arquivo da banda da Guarda Nacional Republicana um arranjo da ópera *Dinah* cuja partitura do 1.º ato²⁰⁷ apresenta uma orquestração para clarinetes, cornetins, trompas (Mi bemol), tenores (trombones), barítono 1.º contrabaixo e bateria. Registamos também uma curiosa anotação noutra partitura desta obra, com a inscrição do 2.º barítono na linha do contrabaixo, confirmando a regra enunciada²⁰⁸. O mesmo se verifica noutras obras derivadas de géneros operáticos, tal como no *potpourri* da ópera *Il Trovatore* de Verdi²⁰⁹ em que na partitura e nas partes cavas encontramos anotações que a confirmam. A partitura apresenta as linhas do 1.º e do 2.º barítono mostrando que o 1.º barítono tem a linha melódica enquanto o 2.º barítono tem acompanhamento. E nas partes cavas das 1.º e 2.º tubas, encontramos anotações que indicam que estas partes foram usadas respectivamente para 1.º e 2.º bombardino, que assim fizeram acompanhamento como baixo, tal como o euphonium também tinha o papel do baixo.

Também numa partitura da grande seleção da ópera *Cavalleria Rusticana* se observa a existência de quatro linhas distintas respetivamente para 1.º e 2.º barítono e 1.º e 2.º bombardino através da qual se confirma a predominância da linha melódica nas partes de 1.º e 2.º barítonos enquanto os bombardinos têm a linha do baixo.²¹⁰ Igualmente na partitura da fantasia do *Faust* de Gounod transcrita pelo maestro de música militar francês L.Valentin,

²⁰⁵ O catálogo de instrumentos para banda, vendidos pela casa Luiz Ferreira & Cª, Armazém e Officina de Instrumentos Músicos, Typ da Companhia Nacional Editora, 1893, apresenta a família dos helicons constituída por helicon saxtrompa, helicon barytono, helicon baixo ou bombardino e helicon contrabaixo, apresentando assim a distinção entre o modelo barítono e baixo (bombardino).

²⁰⁶ Ver na série de anexos 3 B,C,D,E e G diversos exemplos de partes cavas de 2.º barítono a fazer o acompanhamento como o baixo e no anexo 3 J a indicação da parte de barítono (baixo) na pequena sinfonia para banda *A Cascaense* através da qual se confirma a utilização do barítono (bombardino) como baixo.

²⁰⁷ A partitura e as partes cavas estão arquivadas na atual cota n.º 111 do arquivo da Banda da GNR e no verso destas partes cavas está também o 1.º ato (adaptação para banda) da ópera *Serrana* de Alfredo Keil.

²⁰⁸ Ver anexo 2 B.

²⁰⁹ Partitura com o título *Le Trouvère* editada pela editora holandesa La Lyre M. J. H. Kessels, Tilbourg (cota n.º 280 do atual arquivo da Banda da GNR).

²¹⁰ Ver anexo 2 B.

foi registada uma anotação do maestro da banda da Guarda Nacional Republicana indicando que o 2.º bombardino tocava a linha indicada na partitura como basses (Si bemol)²¹¹ e na partitura da sinfonia *Il Regente* de S.Mercadante²¹² editada pela editora italiana G. Ricordi também se encontram três linhas distintas para o barítono (fliscorno tenor em Si bemol), para o bombardino (fliscorno barítono em Dó) e o eufónio (fliscorno baixo em Si bemol), porquanto sobre esta linha se encontra uma anotação indicando que seria a parte do 2.º bombardino. Nas partes cavas da *ouverture Saúl* de A. Bazzini,²¹³ a parte de sarrusofone (em Dó) regista uma anotação mais recente, para servir como a parte para o fagote e como podemos ver no anexo 2 B (figura 10-2B) a parte do baixo da abertura da ópera *Tannhauser* servia para o sarrusofone.

Numa edição francesa do final do século XIX a transcrição para banda da abertura da ópera *Der Fliegende Hollander* (*O Navio Fantasma*) de R. Wagner, o autor da transcrição Georges Corroyez, maestro da banda da escola de artilharia de Versailles, escreveu algumas notas sobre a transcrição desta obra para banda, da qual destacamos algumas considerações interessantes sobre a instrumentação. O autor regista o seu esforço para manter o colorido, a pujança e a homogeneidade da orquestração sinfónica, utilizando os recursos de uma banda e revela que a instrumentação está preparada para as bandas estrangeiras, que ainda não dispunham de saxofones (começou por ser utilizado nas bandas francesas, mas em muitos países europeus a sua adoção só aconteceu já no final do século XIX, início do século XX) e que neste caso essa função estava atribuída aos 3.ºs clarinetes. Por essa razão o autor da transcrição revela que entre outros instrumentos, os 3.ºs clarinetes não eram obrigatórios com esta instrumentação e que a sua parte estava atribuída ao saxofone alto:

“ Ne sont pás obligés les instruments suivants: cor anglais, bassons, petites clarinettes en lá b, troisièmes clarinettes (cette partie a été écrite á défaut de saxophone alto pour les musiques étrangères), clarinettes altos, clarinettes basses, cors, trombone basse, petit bugle en Mi b, contrebasse à cordes, grosse caisse et cymbales.”²¹⁴

O autor da transcrição recomenda que o seu trabalho seja interpretado por uma banda de média dimensão e refere ainda que no caso das bandas estrangeiras, na falta de saxofone alto,

²¹¹ Ver anexo 2B. Partitura cota n.º 450 do arquivo da Banda da GNR.

²¹² Cota n.º 641 arquivo da Banda da GNR.

²¹³ Cota n.º 642 do arquivo da Banda da GNR da abertura (introdução) à tragédia de Alfieri, numa transcrição para banda de Albino Di Janni, maestro de banda militar italiano. Editora G. Ricordi.

²¹⁴ *Note du Transcripteur* da transcrição para banda da *ouverture Vaisseau Fantôme*, da editora Andrieu Frères (Paris) existente no arquivo da Banda da GNR (cota n.º 552 do registo de 1931).

devem existir os 3.^{os} clarinetes, os clarinetes altos e baixos e destaca ainda a necessidade dos timbales, ou na sua ausência, refere que deve ser utilizado o timbalão (*caïsse roulante*) mas com as baquetas com panos enrolados nas pontas para se aproximar do efeito das baquetas dos timbales. No caso da transcrição para banda da abertura do *Tannhäuser* de outro autor francês, o editor já refere objetivamente que a obra é adequada para uma banda de 60 a 75 músicos²¹⁵. Num dos artigos dedicados às bandas militares publicados na revista *Amphion* em 1895, o autor desconhecido apresentava o modelo orgânico das bandas do exército italiano (constituídas por 71 instrumentistas de sopro) como um bom exemplo de organização das bandas de música. Comparando este modelo com o que estava em vigor em Portugal com cerca de 24 músicos de sopro, o autor critica assim o atrevimento das bandas portuguesas tocarem as composições dos grandes mestres: “jogam ensemble o quintetto de vozes, os córos, a banda e orchestra! Que atentado! Reduzir à expressão mais simples toda esta massa e representar um coro de damas por 2 ou 3 instrumentos, um coro d’homens por outros tantos, e a orchestra e a banda por 10 ou 12.”²¹⁶

Como podemos observar através da instrumentação das partituras da seleção da ópera *I Pagliacci* e da abertura do *Tannhäuser* no anexo 2 B (figura 1-2B e figura 9-2B) as pequenas bandas revelavam essa vulnerabilidade, por isso o referido autor defendia que fosse seguido em Portugal o modelo orgânico espanhol, francês e italiano, todos com mais de 50 músicos e propunha que nas condições de reduzidos recursos do nosso país, deveria ser diminuída a quantidade das bandas militares, para ser possível economizar recursos e organizar algumas com o modelo que defendia como ideal – constituído por 48 músicos com a seguinte constituição.

Tabela 8-II- Organização para banda proposta no artigo da revista *Amphion* em 1895

Quantidade	Designação
1	Flautim
1	Flauta
1	requinta
10	clarinetes
1	clarinete baixo Sib

²¹⁵ *Ouverture de Tannhauser*, editeur Edouard Andrieu (Paris) existente no arquivo da Banda da GNR (cota n.º 428 do registo de 1931).

²¹⁶ Revista *Amphion* n.º 21 de 15 de novembro de 1895, p. 163.

4	saxofones: 1 soprano (Sib), 1 alto (Mib), 1 tenor (Sib) e 1 baixo (Mib).
1	petit piston (soprano em Mib)
2	Cornetins
2	Feliscornes
1	feliscorne baixo
2	bugles de cobre
2	Clarins
3	saxtrompas
3	trombones tenores
1	trombone baixo
2	barítonos em Sib
2	bombardinos em Dó
2	contrabaixos em Mib
1	contrabaixo em Fá
1	tuba em Dó ou em Sib
5	instrumentos percussão: bombo, 1 caixa de rufo, 2 caixas de guerra e 1 par de pratos.
48	Músicos

O autor do artigo defendia que o exército poderia ter 10 bandas organizadas segundo este modelo mais completo (48 músicos) das quais sete (7) deveriam ficar em Lisboa e três (3) em cada uma das cidades, sede das divisões militares (Porto, Coimbra e Évora). Nas restantes localidades onde existiam regimentos de infantaria e batalhões de caçadores, as bandas podiam manter a organização mais reduzida de 24 músicos.²¹⁷

Através das partituras de banda da época, podemos conhecer a instrumentação usada nas bandas e confirmar a sua organização instrumental, tal como nos permite a leitura da partitura da marcha grave *26 de Agosto*²¹⁸ para banda militar, dedicada aos festejos do aniversário natalício da condessa do Redondo e composta em 1872 por Manuel António Correia (1808-1887), que apresentava os seguintes instrumentos: flautim (Mi b), requinta (Mi b), 1.º e 2.º clarinetes (Si b), 1.º e 2.º cornetim (Si b), saxofone (Mi b), tenor, 1.º e 2.º barítonos (em Dó), baixo (em Dó), bombo e caixa. Através das obras musicais para banda, que foram publicadas entre 1898 e 1910 nas edições *O Philarmonico Portuguez* editadas por

²¹⁷ *Idem.*

²¹⁸ Biblioteca Nacional (BNP), cota BNP FCR 55//6.

A. F. Ribeiro do Couto, na Figueira da Foz, podemos testemunhar os referidos princípios seguidos pela instrumentação e o tipo de obras que as bandas interpretavam no final do século XIX, como veremos no capítulo III. Numa curiosa partitura para banda da dança da *Salomé*, (*Dança dos Sete Véus*) da ópera em um ato *Salomé* de R. Strauss, distribuída pela editora alemã Adolphe Furstner de 1910, podemos ver um curioso modelo de instrumentação típica das bandas militares alemãs, com uma sequência invulgar das partes na partitura, com os clarinetes e os fagotes nas linhas inferiores às dos metais (trompas, trombones, barítonos, tuba, trompetes) e percussão, numa ordem inversa ao habitual, embora as flautas, oboés e corne inglês estejam na parte superior da partitura segundo a norma portuguesa.²¹⁹

Nesta época, durante a segunda metade do século de ouro das bandas de música, verificou-se um esforço de regulamentação e uniformização a nível internacional de determinados procedimentos e técnicas. A exposição de 1867 em Paris constituiu um importante momento na história das bandas militares, quando a banda da Guarda Republicana de Paris foi considerada a primeira do mundo. No início da década de 1890-1900 em França esteve prevista pelo ministro da guerra uma redução na organização das bandas militares para 34 músicos, mas o parecer que foi pedido ao diretor do conservatório de Paris, Ambroise Thomas, e que impediu a sua implementação, considerava que essa redução prejudicava a boa execução musical. O referido autor que durante o ano de 1895 escreveu diversos artigos na revista *Amphion* sobre as bandas militares em Portugal, afirmava que era urgente alterar os quadros das bandas com outra organização do pessoal e novos instrumentos, criticando o modelo de organização das bandas do exército que se mantinha há cerca de 40 anos. O autor referia que ainda não havia nas bandas militares os modelos mais recentes do sistema de instrumentos “sax” e que em Portugal essas novidades eram apenas conhecidas através dos catálogos.

”A organização actual das bandas é quasi a mesma de há 40 annos; não obstante os melhoramentos e transformações operados nos instrumentos de banda. Adoptaram-se os instrumentos do sistema sax, e baniram-se por completo, alguns dos antigos [...] todavia, mesmo no sistema sax tem-se operado modificações e creado novas famílias, mas nós só as conhecemos pelos catálogos.”²²⁰

²¹⁹ Ver no anexo 2 B (figura 7-2B) a instrumentação típica de uma banda militar alemã, através da partitura para banda editada em 1910 da *Dança dos Sete Véus* da ópera em um ato *Salomé* de R. Strauss cuja versão original é de 1905 (cota n.º 749 arquivo da Banda da GNR).

²²⁰ *Amphion* n.º 17 de 15 de setembro de 1895, p. 130.

Através da análise de dois catálogos de empresas portuguesas fornecedoras²²¹ de instrumentos musicais, podemos confirmar que relativamente aos instrumentos para banda, os modelos franceses e alemães eram os mais divulgados e que os saxofones nesta época (1893) eram muito mais caros que os restantes instrumentos de sopro. Os preços dos cornetins variavam entre os 8\$000 e os 50\$000, dos saxtrompas entre 15\$000 e 20\$000, dos *barytonos* entre 15\$000 e 30\$000, dos bombardinos entre 20\$000 e 34\$000, dos trombones entre 15\$000 e 24\$000, dos contrabaixos entre 25\$000 e 45\$000, dos clarinetes entre 9\$500 e 30\$000 e os saxofones tinham os seguintes preços em média mais elevados: saxofone soprano 40\$000, saxofone alto 45\$000 a 50\$000, o tenor 48\$000 e o *barytono* 60\$000. Este era dos instrumentos mais caros do catálogo, mesmo comparando-o com os instrumentos de corda para orquestra, como os violoncelos cujo preço variava entre 15\$000 e 30\$000 e os violinos desde 6\$000 aos modelos mais caros de 100\$000.

Numa notícia sobre a exposição de Bruxelas em 1897 é referida a atuação em concerto das cinco bandas militares da cidade, que reuniu cerca de 200 músicos para a interpretação da abertura do *Rienzi* e da *Marcha Nacional* da autoria de M. C. Bender, maestro da banda dos Granadeiros de Bruxelas e inspetor das músicas do exército belga e foi nessa qualidade que dirigiu o concerto. O autor português compara o modelo belga com o português referindo que no nosso país também deveria existir o lugar de inspetor das bandas militares e que cinco bandas portuguesas apenas dariam 90 músicos, “mercê da miséria que presidiu à organização das nossas bandas militares”²²²

II. 3 As alterações do diapasão: Do instrumental brilhante ao normal

Designado em Portugal por “alamiré”²²³, o diapasão usado como referência nas bandas de música durante a segunda metade do século XIX e ainda durante uma grande parte do século XX era o diapasão “brilhante”, também designado por “italiano” (452 Hz). Este foi mantido pelas bandas de música em Portugal e na grande maioria dos países da Europa, resistindo durante muitos anos à normalização do diapasão estabelecida em França em 1859 (435 Hz) e mesmo à segunda normalização no século XX, proposta em 1939 e assumida em

²²¹ Catálogo da casa Luiz Ferreira & C^a de 1893 e catálogo da companhia divulgadora de instrumentos de música de J. G. Pacini de 1893.

²²² *Amphion* n.º 22 de 30 de novembro de 1897, p. 347.

²²³ Termo usado para designar o diapasão, como testemunham os catálogos de instrumentos musicais de 1893 das casas de Luiz Ferreira & C^a (cota BNP M 1361// 4V) e da companhia divulgadora de instrumentos musicais de J. G. Pacini (cota BNP M1361//5 V) e o artigo de Michel Angelo Lambertini “O diapasão normal” publicando em 1915 na revista a *Arte Musical*, p. 139. O termo resulta do vocábulo formado por três notas musicais: Lá, mi, ré, que significa dar o tom para afinar, com o diapasão que deriva do grego *diá* e *pásôn* (*através* ou *por meio*) de todas [as notas].

1953 (440 Hz). A definição desta afinação como “brilhante” resultava da classificação de sonoridade mais brilhante, por ser ligeiramente mais aguda²²⁴.

Na segunda metade do século XIX registavam-se grandes divergências no que diz respeito ao diapasão usado como referência nos diversos países e nos vários meios musicais. Relativamente às bandas de música, embora existissem algumas diferenças entre os países da Europa e os Estados Unidos da América, verificou-se uma regra comum que foi a adoção de um diapasão mais elevado do que o diapasão normal estabelecido para as orquestras e para os teatros. Podemos mesmo afirmar que durante o período em estudo, todas as bandas europeias tinham o seu instrumental em diapasão mais elevado do que o diapasão normal. Tínhamos assim um diapasão mais elevado que era seguido nas bandas militares e, por influência destas, também nas bandas civis e que, durante muitos anos, permaneceu nos modelos de instrumentos de sopro produzidos pela indústria que alimentava a grande quantidade de bandas de música, condição para a qual Portugal também contribuiu na manutenção do instrumental tipo “brilhante” até meados do século XX no caso das bandas militares, e até às décadas de 1960 e 1970 nas bandas filarmónicas que, por razões de ordem económica, fizeram somente mais tarde a mudança do seu instrumental.

Foi em 1711 que o músico inglês John Shore (1662-1752), trombetista do rei de Inglaterra, procurou resolver o problema da anarquia que se verificava no padrão de afinação. Para isso concebeu um aparelho, o diapasão, que produzia um som fixo e padrão para afinar os diversos instrumentos²²⁵. Apesar desta iniciativa, continuaram a existir diferenças, quer entre uns países e outros, quer dentro das fronteiras de cada um, entre a Igreja, as orquestras e as bandas de música. Em 1834 o alemão M. H. Schleibel, músico amador da Prússia, fez aprovar num congresso científico em Estugarda um diapasão de 880 vibrações, contudo esta decisão não teve efeitos práticos imediatos.²²⁶

O período histórico em que concentramos o nosso estudo é também a época em que se começa a estabelecer um referencial de afinação, com a definição do “diapasão normal” ou “francês” em 1859, segundo a proposta de uma comissão constituída por músicos como

²²⁴ A utilização do termo brilhante para os instrumentos de diapasão mais elevado era já usada no século XVIII, como consta na obra *Diapason general des instruments a vent de 1772*, escrito pelo diretor da ópera de Paris, Louis-Joseph Francoeur, na qual se refere que na família de clarinetes, o clarinete em Ré era o mais sonoro, e sendo mais metálico era chamado clarinete brilhante. Henri Bouasse, *Verges et Plaques, cloches et carrilons*, Librairie Delagrave, Paris, 1927.

²²⁵ Henri Bouasse, *Verges et Plaques, cloches et carrilons*, Librairie Delagrave, Paris, 1927.

²²⁶ *Dictionnaire des facteurs d'instruments de Musique en Wallonie e à Bruxelles du 9.^e siècle à nos Jours* (dir. Malon Haine et Nicolas Meeús). Bruxelles, Ed Pierre Mardaga, s. d.

Auber, Halévy, Berlioz, Meyerbeer, Rossini e Ambroise Thomaz, apoiados por alguns especialistas em acústica, que uniformizou o diapasão através do decreto de 16 de fevereiro de 1859²²⁷ e estabeleceu o diapasão normal que fixava o Lá 3 em 870 vibrações simples por segundo ou 435 vibrações duplas por segundo (435 Hz).²²⁸ Berlioz propôs baixar o diapasão, considerando que os construtores de instrumentos de sopro tinham sido os culpados da sua subida excessiva, porque reduziram o comprimento do tubo dos clarinetes e oboés e com isso elevaram furtivamente o tom. Foi no seio das bandas de música da Rússia e da Áustria que surgiu a tendência de subir o diapasão na música militar (entre 440 e 450 Hz), por causa do efeito da sonoridade mais brilhante ser mais adequada para provocar o furor dos soldados, tornando assim mais frutuosa a junção da música à função militar. Nos diversos exércitos europeus foi esta tendência registada até quase à Segunda Guerra Mundial. O especialista em acústica Alexander John Ellis justifica também esta tendência por causa dos construtores de instrumentos, recordando que na época de Haydn e Mozart os concertos públicos se destinavam às grandes audiências, e até mesmo as salas de ópera alargaram a sua dimensão quando comparadas com as antigas salas de espetáculos. Estes espaços mais amplos podiam receber e até requeriam timbres mais elevados e brilhantes, por conseguinte, os construtores dos instrumentos de sopro para banda e orquestra procuraram ir ao encontro das preferências e começaram a desenvolver e vender instrumentos de diapasão mais elevado com som mais brilhante, o que agradava aos músicos mas constituía um problema para as vozes da ópera, que tinham dificuldade em acompanhar a subida do diapasão²²⁹.

Esta tentativa de normalização em França, em 1859, surge na sequência da tentativa do congresso de Estugarda de 1834 que estabeleceu em 880 vibrações simples por segundo o Lá padrão (440 Hz)²³⁰, procurando uniformizar o amplo espectro heterogéneo que se verificava desde o diapasão de São Petesburgo (de 793 vibrações) até ao de Londres (910 vibrações). Contudo, o padrão que se pretendeu estabelecer naquela altura não foi seguido de imediato pelos vários países. Na Bélgica, Fétis e Charles Meerens opuseram-se ao diapasão estabelecido pelos franceses, considerando que o Lá a 870 vibrações era incorreto e indigno

²²⁷ Deliberação do Congresso Internacional em Paris, em 1859 (Comission Lissajous-Halévy) Honegger, Marc, (dir.), *Dictionnaire de la Musique, Science de la Musique*, Bordas, Paris, 1976, p. 295.

²²⁸ Por decreto de 17 de julho de 1858 de Napoleão III, foi nomeada em França uma comissão constituída por Halevy, Auber, Berlioz, Meyerbeer, Rossini e A. Thomas, destinada a uniformizar o diapasão, o qual, através do decreto de 16 de fevereiro de 1859, estabeleceu o diapasão normal que fixava o Lá 3 em 870 vibrações simples por segundo ou 435 vibrações duplas por segundo (435 Hz) à temperatura de 15 graus célsius ou 59 graus faraday.

²²⁹ Alexander J. Ellis e Arthur Mendel, *Studies in the History of Musical Pitch*, New York, Da Capo Press, 1968, pp. 27-28.

²³⁰ Claude-Henri Chouard, *L'Oreille Musicienne*, Paris, Gallimard, 2010, p. 290.

para a arte da música. O congresso musical de Milão em 1881 também se debruçou sobre o assunto e estabeleceu o diapasão para as bandas militares italianas em 864 vibrações. Na Alemanha foi seguido o diapasão francês e no congresso musical de Bruxelas em agosto de 1884 também foi tratado este assunto, onde a Academia de Santa Cecília de Roma propôs um diapasão de 900 vibrações. O que veio a ser também definido na Bélgica por decreto de 19 de março de 1885 foi o diapasão francês de 870 vibrações. Na Áustria definiu-se igualmente na Conferência Internacional de Viena em 1885 o diapasão de 870 vibrações.

Em Portugal o diapasão normalizado francês começou por ser adotado na orquestra do teatro S. Carlos em 1887, mas apenas se generalizou no início do século XX, como refere Adriano Nazaré: "[...] o de 870 é, todavia o que está mais em voga, sendo para notar que só depois de decorridos 50 anos é que começou a transpor os muros desta terra invicta [Porto]. Lisboa essa conhece-o desde 1887, ano em que começou a usá-lo a orquestra de S. Carlos."²³¹ Em quase toda a Europa no final do século XIX e início do século XX era seguido este diapasão normal francês com exceção da Itália onde o Conservatório de Milão, o teatro Scala e as bandas militares usavam o diapasão pitagórico, que ficou conhecido por “brilhante” ou “italiano” que era pouco mais de um quarto de tom mais alto que o “normal” francês.

Verificou-se assim que durante aproximadamente um século o diapasão subiu um tom. Em Paris, em Londres e em Viena desde 1820 que se registava a tendência de subida do diapasão que evoluiu desde o Lá=434 Hz anterior a 1830, depois para 440 Hz e a partir de 1850 para o Lá =453 Hz. Esta tendência acompanhou o movimento da popularização da música, que saía dos salões para os espaços ao ar livre, resultante da preferência de muitos músicos pelas tonalidades mais agudas de efeito mais brilhante especialmente nas atuações em amplos espaços exteriores. As bandas militares e a grande quantidade de bandas civis, manifestando a sua preferência pelo diapasão mais elevado de efeito mais brilhante, contribuíram grandemente para esta tendência de manter o diapasão alto; aliás na Inglaterra este diapasão foi estabelecido oficialmente como “British Army Pitch” (Lá=452,5 Hz) em vigor na música militar e nas bandas civis até meados do século XX, também conhecido por “old sharp pitch”. De maneira geral podemos concluir que a normalização do diapasão francês de 1859 demorou muitos anos a ser implementada, tal como testemunha a opinião de

²³¹ Adriano Nazaré, *Teorias Musicais*, Porto, Imp. Comercial, 1923. p. 36. O autor segue a mesma opinião de Ernesto Vieira em 1899, que aqui referimos adiante, e explica que nas orquestras sinfónicas estava em uso o diapasão normal francês e que foi nas orquestras dos teatros onde começou por ser usado, substituindo o antigo (brilhante, italiano) que era o que estava ainda em vigor em 1923, no nosso país.

Alexander Ellis registada logo em 1880²³² que dizia que em 1878 eram poucos os locais que na Alemanha seguiam o diapasão normal, na Inglaterra não tinha efeito nenhum e mesmo na ópera de Paris se seguia um diapasão mais elevado do que o normalizado. Na Itália, de onde provinham muitos instrumentos para as bandas portuguesas, o diapasão das bandas foi sempre superior ao normalizado em França, ignorando mesmo as regulamentações oficiais, como a regulamentação do ministério da guerra italiano de 1884 que estabeleceu o A=432 Hz e da ordem do governo de 1887 para a adoção do diapasão da Conferência de Viena A=435 Hz.²³³

No seio das bandas de música, também por razões de ordem económica por causa das dificuldades financeiras em substituírem o seu instrumental, o diapasão mais levado designado por “brilhante” manteve-se até à segunda metade do século XX. Esta realidade verificou-se em Portugal mesmo nas bandas do exército e na maior parte das bandas civis em Portugal, daí que a mudança do instrumental ocorreu somente nas décadas de 1970-1980 e 1980-1990. Segundo Pedro de Freitas, a primeira banda que fez a mudança integral do instrumental foi a Banda da Sociedade Filarmónica Harmonia Pinheirense da localidade de Pinheiro da Bemposta no distrito de Aveiro, em 1913 e o novo instrumental de origem francesa da casa de Jérôme Thibouville-Lamy & C,^a (Paris) foi o primeiro instrumental em diapasão normal que equipou uma banda civil em Portugal.²³⁴

Na Inglaterra além da forte tradição das bandas de música, em especial as “brass band” também as orquestras da província mantiveram o diapasão elevado (Old Philharmonic Pitch) Lá=452,5 Hz até à década de 1930. Muitas bandas civis e militares mantiveram este diapasão até ao final da Segunda Guerra mundial depois da adoção em 1939 pela International Federation of Standards Associations (ISA) do diapasão normal (Lá=440 Hz). Em 1953 este diapasão foi assumido também na International Standards Organization (ISO) e em 1955 foi definido por esta instituição como diapasão normalizado (Concert Pitch ou American Standard Pitch) através da ISO 16. O diapasão usado pelo grande número de bandas inglesas, militares e civis durante a segunda metade do século XIX era influenciado pelo diapasão usado no exército (British Army Pitch) Lá=452,5 Hz, situação que naturalmente influenciou os construtores de instrumentos musicais de sopro, que mantiveram durante muitos anos este

²³² Alexander J. Ellis “On The History of musical pitch” in *Journal of Society of Arts*, 1968, p. 31.

²³³ Bruce Haynes, *A History of Performing Pitch: The story of “A”*, USA, Marland, 2002, p. 353.

²³⁴ De acordo com o trabalho de Pedro de Freitas o instrumental foi oferecido pelo benemérito Sebastião Lopes da Cruz e veio substituir o primeiro instrumental desta banda que fora adquirido na Casa Castanheira no Porto em 1881 e custara cerca de 320.530 réis. Pedro de Freitas, *História da Música Popular em Portugal*, edição de autor, 1946, p. 480.

tipo de instrumental²³⁵. Em 1890 foi adotado o diapasão A=452,00 Hz designado por British Army Pitch, proposto na International Invections Exhibition em 1885 e que era seguido pelas bandas. Porém em 1896 após os concertos promenade realizados no Queen's Hall em Londres, a Real Sociedade Filarmónica de Londres baixou o diapasão, adotando como diapasão normal A=439 Hz que ficou designado por “New Philharmonic Pitch”.²³⁶

A revista *Amphion* noticiava assim em 1895 a previsível adoção do diapasão normal em Inglaterra: “A Inglaterra vai também adoptar o diapasão normal. O Diapasão actualmente usado era muito mais alto, porém a Sociedade Phylarmónica de Londres resolveu abandoná-lo, entrando no accordo geral”. A notícia fazia referência ainda que “o diapasão normal já algumas vezes se empregara na ópera, por assim o exigirem os cantores estrangeiros, o que obrigava os professores de instrumentos de vento a terem dois modelos.”²³⁷ A referida notícia da revista *Amphion* acrescentava ainda que a resolução da conservadora Sociedade Philarmónica de Londres era um grande passo para que a adoção do diapasão de 870 vibrações se vulgarizasse. Contudo na Inglaterra, o diapasão para as orquestras foi alterado em 1896 por influência da referida regulamentação francesa de 1859, ficando estabelecido não com o valor de 435 Hz mas sim com o Lá =439 Hz, o qual ficou conhecido por “New Philharmonic Pitch”. O exército inglês, que regulamentara em 1890 o diapasão em Lá= 452 Hz e que usava todo o seu instrumental nesta afinação, não alterou o seu padrão, o qual se manteve oficialmente como o diapasão das bandas militares inglesas até 1929, quando finalmente mudou para o diapasão normal (Lá=440 Hz). Esta mesma situação, tal como aconteceu em Portugal e em diversos países, foi prevista na referida notícia da revista *Amphion* que expunha: “Em toda a Inglaterra; porém a necessidade de adquirir novo instrumental fará decerto demorar a reforma, principalmente nas bandas militares, cujas despesas são pagas pela oficialidade dos regimentos.”²³⁸ Ao contrário dos músicos das bandas, os instrumentistas de sopro das orquestras tiveram de começar a comprar instrumentos de marcas continentais, principalmente em França, o que afetou a indústria musical inglesa²³⁹. A revista *Amphion* em 1896 citava uma notícia do jornal *Musical News* de Londres sobre a generalização do diapasão normal francês, noticiando que as principais

²³⁵ Na Inglaterra a casa construtora *Boosey & Hawkes* manteve a produção de instrumentos em diapasão brilhante até 1964 e este diapasão de Lá=452 Hz usado nas orquestras inglesas era utilizado também pelo exército inglês.

²³⁶ Bruce Haynes, a *History of Performing Pitch: The story of “A”*, USA, Scarecrow Press, 2002, p. 358.

²³⁷ *Amphion* n.º 15 de 15 de agosto de 1895, p. 117.

²³⁸ *Amphion* n.º 15 de 15 de agosto de 1895, p. 117.

²³⁹ Bruce Haynes, a *History of Performing Pitch: The story of “A”*, USA, Scarecrow Press, 2002, p. 359.

sociedades musicais da metrópole operaram rapidamente a mudança do diapasão e as associações de menos importância seguiram-lhe uma a uma o exemplo.²⁴⁰

Segundo o trabalho de Fonseca Benevides (1835-1911) de 1883²⁴¹, o padrão no teatro de S. Carlos era de 910 vibrações (Lá=455 Hz) e Ernesto Vieira em 1899 refere que no teatro de S. Carlos em 1887 foi adotado o diapasão normal (Lá=435 Hz) definido em França em 1859, mas nas orquestras dos outros teatros mantinha-se o diapasão italiano antigo, que é cerca de um quarto de tom mais alto do que o normal.²⁴² Em 1915 Michel Angelo Lambertini escreveu um artigo sobre este assunto na revista *A Arte Musical* no qual refere que as bandas militares portuguesas fornecidas desde 1869 pela casa Custódio Cardoso Pererira & C.^a, mantinham o antigo diapasão do arsenal do exército que era aproximadamente mais de meio-tom acima do diapasão normal francês. “Constitue uma tal diferença, segundo a theoria pythagorica, um lá que não terá menos de 930 vibrações por segundo [seria um Lá=465 Hz] um lá absolutamente disparatado que não pode conjugar-se nem com as vozes dos cantores nem com os instrumentos de sons fixos, que tenham outra proveniência”²⁴³.

O referido trabalho de Francisco da Fonseca Benevides de 1883 sobre o teatro de S. Carlos destacava as dificuldades que esta diferença representava principalmente para os instrumentos de sopro, quando acompanhavam cantores e outros instrumentos de sons fixos que tivessem outra afinação, e criticava ainda o facto de a direção do teatro não assumir o lá normal, nem adquirir “instrumentos de vento, de madeira e de metal, para a orchestra e para a banda, em harmonia com aquelle tom”²⁴⁴. Segundo Mário Moreau²⁴⁵ o teatro de S. Carlos na temporada 1885-1886 adquiriu em Paris novos instrumentos de sopro para a orchestra e para a banda, que eram já construídos no tom do Lá normal, correspondente a 870 vibrações simples por segundo (435 Hz) e que tinha por finalidade evitar os inconvenientes da excessiva elevação do diapasão, principalmente pela dificuldade que se registava na execução dos instrumentos de sopro. Os novos instrumentos de sopro que o teatro S. Carlos comprou em França, em 1885 foram para a orchestra: 3 flautas, 2 oitavinos (flautins), 6 clarinetes, 1 oboé, 1 corne inglês, 2 fagotes, 3 trombones, 2 saxofones e 1 clarinete baixo;

²⁴⁰ *Amphion* n.º 19 de 15 de outubro de 1896

²⁴¹ Francisco da Fonseca Benevides, *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa desde a sua fundação em 1793 até á actualidade*, Lisboa, Typ. Castro Irmão, 1883.

²⁴² Ernesto Vieira, *Diccionario Musical*, Lambertini, 2.ª edição, Lisboa, 1899, p. 206.

²⁴³ Michel Angelo Lambertini no artigo “O Diapasão Normal” na revista *A Arte Musical* de 1915, p. 139.

²⁴⁴ Fonseca Benevides, *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa desde a sua fundação em 1793 até á actualidade*, Lisboa, Typ. Castro Irmão, 1883, p. 289.

²⁴⁵ Mário Moreau, *O Teatro de S. Carlos, dois séculos de história*, Lisboa, Hugin, 1999.

para a banda: 1 flautim, 1 flauta terça, 1 requinta, 6 clarinetes em Si b, 2 clarinetes em lá, 2 saxtrompas, 3 trombones, 2 bombardinos, 2 contrabaixos em Mi b e 1 contrabaixo em Si b.

A revista *A Arte Musical* noticiou em 1912 a realização de uma conferência ocorrida em Lisboa, cujo conferencista era espanhol, com o título “A Música Militar e o diapasão normal” da qual infelizmente não temos mais informação, além das considerações proferidas nessa notícia que refere que o conferencista preconizava “a necessidade de adoptar entre nós o diapasão fixo de 870 vibrações²⁴⁶, a exemplo do que se tem praticado nos principaes paizes europeus.”²⁴⁷ A notícia testemunha o emprego da designação de “diapasão brilhante” que se usava para designar o diapasão antigo e refere ainda a dificuldade económica da substituição dos instrumentos de sopro usados em Portugal: “ enquanto se não descobrir o modo de substituir os instrumentos de sôpro, que actualmente estão em uso entre nós e que são afinados em *brilhante*, nada se poderá conseguir no sentido desejado.” Esta conferência foi proferida pelo senador espanhol Faustino Prieto na sala do jornal republicano *A Lucta* e parece reflectir o espírito renovador do novo regime republicano também no campo musical.

Podemos assim resumir as transformações do diapasão através das principais referências registadas na Europa. Em meados do século XVIII, no período barroco, o valor do diapasão era de 415 Hz e no final do século era de 435 Hz. Em Inglaterra entre 1813-1842 usava-se o diapasão Lá=433 Hz (Philharmonic Pitch) e em 1850 foi adotado o diapasão Lá=452,5 Hz (Old Philharmonic Pitch), o qual foi seguido pelas bandas militares britânicas até 1890. Em Viena em 1859 foi estabelecido o vienense high pitch (A=456,00 Hz) e em França em 1859 foi definido o diapasão normal Lá=435 Hz. Em 1860 o diapasão normal francês foi adotado na ópera de Viena, porém nas diversas orquestras vienenses era seguido o diapasão brilhante próximo de A=450 Hz até à conferência internacional de Viena realizada em 1885 quando foi reafirmado o diapasão francês A=435 Hz. Em Bruxelas o exército adotou em 1879 o diapasão Lá=451 Hz abaixo do diapasão considerado pela banda de Bruxelas (Band of the Guides) desde 1859, que era o Lá=455,5 Hz; foi também em 1879 que a Espanha adotou oficialmente o diapasão francês. O exército inglês entre 1890 e 1928 usou o diapasão Lá=452 Hz (British Army Pitch) proposto em 1878 e em 1885 como A=451,9 Hz e que foi assumido como A=452,00 Hz. Ainda na Inglaterra em 1896 foi adotado o diapasão normal Lá=439 Hz (New Philharmonic Pitch) proposto pela Royal Philharmonic Society. Nos

²⁴⁶ Como testemunha a informação publicada na revista *A Arte Musical* n.º 258 de 1909, p.228 em Portugal já vinha sendo também considerado como diapasão normal o Lá de 870 vibrações.

²⁴⁷ Revista *A Arte Musical* n.º 319 de 31 de março de 1912, p. 62. A conferência foi proferida pelo senador espanhol Faustino Prieto na sala do jornal republicano *A Lucta* parece refletir o espírito renovador do novo regime republicano.

Estados Unidos da América em 1917 foi adotado o diapasão normal com Lá=440 Hz (Concert Pitch). A segunda conferência internacional do diapasão realizada em Londres em 1939 fixou em 440 Hz a frequência do Lá 3, valor também estabelecido na norma portuguesa NP 491. Na Inglaterra as bandas militares adotaram o diapasão normal em 1929, e as bandas civis foi já na década de 1960 que começaram gradualmente a mudar o seu instrumental. Em 1939 era já considerado o diapasão a 440 Hz como diapasão internacional normal que foi depois acordado na conferência internacional de Londres em 1953 como diapasão de 440 Hz à temperatura de 20 graus centígrados²⁴⁸.

Em Portugal na comunidade dos músicos das bandas militares e civis permanecia na sua linguagem as designações de “brilhante” e “normal” para denominar respetivamente os instrumentos de diapasão mais elevado (High Pitch A=452,5 Hz) e os de diapasão mais baixo adotado em Portugal já em meados do século XX (Low Pitch A=440 Hz) seguindo a regra internacional. Nos Estados Unidos da América, seguindo o padrão inglês de 1896, foi assumido o diapasão normal mas arredondado para o valor de 440 Hz por se considerar a dificuldade de reprodução em laboratório do diapasão normal inglês de 439 Hz. Consequentemente, foi adotado em 1917 pela “American Federation of Musicians” o diapasão de 440 Hz, seguido igualmente pouco tempo depois pela “American Music Industries Chamber of Commerce”, em 1925. A “American Standard Association” aceitou este diapasão normal em 1936, a International Federation of Standards Association (ISA) adotou-o em 1939 e em 1955 foi reconhecido pela International Standards Organization (ISO)²⁴⁹. Mas nas bandas militares dos Estados Unidos da América também se verificava a regra de usarem um diapasão mais alto do que no meio musical das orquestras, uma vez que no exército americano o diapasão designado por U. S. Military High Pitch (Lá=457 Hz) era ainda mais elevado do que nas bandas militares inglesas (Lá=452,00 Hz), mantendo-se em vigor até ao início da década de 1920, altura em que se procedeu à renovação do instrumental das bandas militares americanas. Na verdade durante o período em estudo deste trabalho e até ao final da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), nunca existiu na prática um diapasão normalizado e mesmo os diversos construtores de instrumentos em brilhante que

²⁴⁸ Claude-Henri Chouard, *L'Oreille Musicienne*, Paris, Gallimard, 2010. p. 293.

²⁴⁹ A comissão internacional reunida em Londres em 1939 examinou a evolução do diapasão depois da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), fixou o diapasão em 880 vibrações (440 vibrações por segundo), mas em face da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) esta decisão não teve expressão, até que em 1953 em Londres uma nova conferência internacional do comité de acústica da Organização Internacional de Normalização confirmou a decisão de 1939. Marc Honegger (dir.) *Dictionnaire de la Musique, Science de la Musique*, Bordas, 1976, p. 295.

forneciam as bandas portuguesas seguiam diversos padrões de diapasão brilhante variando entre A=454 Hz e A=457 Hz.

II.3.1 Das casas fabricantes de instrumentos para as bandas de música em Portugal

A casa construtora de instrumentos Haupt, que iniciou a sua atividade em Lisboa em meados do século XVIII, foi fundada por Frederico Haupt natural de Berlim, que se fixou em Lisboa a convite do marquês de Pombal para desenvolver esta indústria em Portugal. No século XVIII esta oficina produzia instrumentos de madeira (oboés, flautas, clarinetes e fagotes) segundo a tradição alemã; entre 1785 e 1811 foi dirigida pelo seu filho, António José Haupt e depois da morte deste, em 1811, passou ao neto do fundador,) Ernesto Frederico Haupt (1792-1871), que serviu o exército português durante a guerra civil (1832-1834) como tenente. Em 1835 tornou-se fabricante de instrumentos no arsenal do exército²⁵⁰. Ernesto Haupt ficou responsável pela oficina de instrumentos musicais no arsenal do exército e também pela produção dos instrumentos de madeira, enquanto outro fabricante, Rafael Rebelo, era responsável pela produção dos instrumentos de metal²⁵¹. Rafael Rebelo foi um dos primeiros fabricantes de instrumentos de metal em Portugal estabelecido em Lisboa desde o início do século XIX. Em 1830 tinha uma oficina e um armazém de venda no Largo da Graça. A partir de 1835 era ele quem fornecia o arsenal do exército para as bandas militares sem recorrer à indústria estrangeira. Os instrumentos apresentavam a marca “AE” (Arsenal do Exército) sobrepojada pela coroa real. A sua produção manteve-se até finais da década de 1860-1870, altura em que se começou a importar instrumentos franceses, mais modernos, mais baratos e de melhor qualidade que os portugueses.

Na exposição de manufaturas, organizada em Lisboa em 1844, os instrumentos musicais de produção nacional tiveram larga notoriedade por parte da imprensa da época. Para lá do relevo que foi dado aos instrumentos de metal do arsenal do exército, os instrumentos fabricados por Manuel António da Silva também foram bastante elogiados: “Os instrumentos músicos de latão e cobre, feitos no arsenal do exército, são bem afinados. O trabalho de metal é sólido, mas pareceu-me que ainda comportava uma última de mão de acabamento. [...] Os instrumentos músicos de madeira, denominados de vento, expostos pelo sr Manuel António da Silva, são elegantes, sólidos e afinados. [...] Treze instrumentos a qual melhor apresentou o nosso artífice: flautas primeiras e terças, de ébano, clarinetes de ébano e de

²⁵⁰ Ernesto Vieira, *Diccionario Biografico de Músicos Portugueses*, vol. I, Lisboa, 1900, p. 487.

²⁵¹ Embora a produção fosse feita oficialmente pelo arsenal do exército, o trabalho de construção dos instrumentos era na realidade feito nas oficinas dos referidos fabricantes.

buxo, um corne inglês, um oboé, dois flautins, um fagote etc;”²⁵² As duas notícias publicadas sobre esta exposição são bastante elogiosas a respeito do trabalho de Manuel da Silva reconhecendo que a qualidade dos instrumentos era equivalente aos estrangeiros “flautas, clarinetes feitos pelo sr Silva insigne artista que pode dasafiar os mais hábeis de Londres e Paris”²⁵³ destacando algumas das suas importantes inovações nos clarinetes: “foi o sr Silva o primeiro que executou entre nós as chaves armadas à francesa; — o primeiro que fez clarinetes com 13 chaves, — o que melhorou os clarinetes ordinários, inventando para isso uma chave que substitui o buraco do dedo mínimo da mão direita, melhoramento que os franceses ainda não conhecem.”²⁵⁴

No Porto, foi fundada em 1861 a casa Custódio Cardoso Pereira & Castanheira²⁵⁵, que a partir de 1869 passou a fornecer o exército português²⁵⁶. Ora como as bandas militares nacionais passaram a ser abastecidas por esta fábrica de instrumentos de diapasão brilhante, as bandas civis passaram também a ser seus clientes e mantiveram o antigo diapasão do arsenal do exército, que era aproximadamente mais de meio-tom acima do diapasão normal francês. Após cerca de 90 anos de produção, na década de 1950, a casa Custódio Cardoso Pereira e C.^a deixou de fabricar instrumentos por não conseguir competir com os instrumentos fabricados no estrangeiro, principalmente os de origem checa e americana e por causa da transformação dos modelos e das alterações do diapasão para o padrão normal.

Em 1870 foi criada também no Porto a empresa António Duarte Sucr, e em 1898, na mesma cidade, um antigo empregado da Custódio Cardoso Pereira criou a sua própria casa de instrumentos, designada Fábrica a Vapor de Instrumentos Músicos Francisco Guimarães, F.^o e C.^a Outra grande casa fornecedora de instrumentos para bandas, foi a Castanheira do Porto, cuja participação na grande exposição portuguesa no Rio de Janeiro em 1879, teve assim a seguinte referência na revista *O Occidente*: “[...] os instrumentos deste industrial teem sido premiados em várias exposições. Os cornetins, as requintas, os saxtrompas, os trombones e os baixos, as bombardinas e os contrabaixos, os oboés, as cornetas, os clarinetes, as flautas, as violas, as guitarras, expostas na sala Marcos Portugal formavam um

²⁵² *Revista Universal Lisbonense* n.º 10 de setembro de 1844, p. 114.

²⁵³ *Revista Universal Lisbonense* n.º 9 de setembro de 1844, p. 97.

²⁵⁴ *Revista Universal Lisbonense*, n.º 10 de setembro de 1844, p. 114.

²⁵⁵ Leonor Rosa, “Casa Castanheira”, in *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX* (dir. Salwa Castelo Branco), Círculo de Leitores/Temas e Debates, 2010, p.263.

²⁵⁶ A qualidade dos seus instrumentos foi diversas vezes reconhecida em exposições nacionais e no estrangeiro tendo recebido várias distinções como a medalha de bronze em Paris: 1878 e 1889, a medalha de prata em Paris: 1900 e diversas medalhas de ouro: no Rio de Janeiro em 1879, em Lisboa em 1888 e 1893; em Antuérpia em 1894; no Porto em 1897 e 1902 e nos Açores em 1901.

mundo capaz d'abrigar nos seus receosos a alma de vinte phylarmonicas. Oh! attenta a quantidade de bandas de curiosos que presentemente povoam Portugal, a industria dos instrumentos músicos deve ser uma das mais favorecidas sendo de admirar que não se tenham instituindo mais officinas para satisfazer a procura de instrumentos de vento e de pancada que no decurso do século forçosamente deve ter havido.”²⁵⁷

Do século XIX são várias as lojas e oficinas de instrumentos de música para banda que podemos identificar em Lisboa: Eduardo Neuparth, Manuel António da Silva, João Batista Sassetti, Rafael Rebelo, Custódio Cardoso Pereira, L. Ferreira e C.^a (Calçada do Combro-Lisboa), Armazém Musical (Rua da Madalena — Lisboa). Em 1883 havia na capital seis fábricas de instrumentos, sendo quatro de pianos e duas de instrumentos de sopro e existiam ainda duas oficinas de reparação de instrumentos de sopro (madeiras) e quatro oficinas de instrumentos de metal. Em 1890 são referenciadas as seguintes casas de instrumentos musicais de Lisboa: Companhia Propagadora de Instrumentos Musicais, F. A. Ventura, Casa Favorita de F. Santos Diniz, Antigo Depósito de Máquinas de José Rodrigues Coutinho, Armazém de Música Neuparth²⁵⁸, Casa Sassetti e C.^a (representante em Portugal da G. Ricordi e C.^a de Milão e da Heugel e C.^a de Paris), Lambertini e Irmãos, Custódio Cardoso Pereira e C.^a e Luiz Ferreira & C.^a armazém de instrumentos músicos, fornecedora de philarmonicas e bandas regimentais. Já no século XX são identificadas as casas de Francisco Ribeiro Pinto Guimarães (que produzia entre outros, clarins e requintas para o exército no início do século XX), Joaquim dos Santos Castanheira (fabricante de instrumentos de metal), sócio da firma Custódio Cardoso Pereira Castanheira & C.^a, do Porto. Armazém Sassetti & C.^a (em 1904-1905), Matta Junior e Rodrigues.²⁵⁹ Matta Júnior & Rodrigues, no Chiado, anunciava com frequência na revista *Arte Musical* “Grande sortimento de instrumentos de metal e madeira e acessórios para os mesmos e também grande sortimento de partituras para banda e orquestra.”

A coleção de instrumentos reunida por Alfredo Keil apresenta diversos instrumentos de sopro cujo inventário feito em 1904²⁶⁰ nos permite também confirmar a origem dos mesmos: França, Alemanha, Àustria e Portugal. Em relação às flautas identificamos as seguintes

²⁵⁷ *O Occidente* revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro n.º 44 de 15 de outubro de 1879, p. 163.

²⁵⁸ A casa Neuparth em 1893 adquiriu a Costa Mesquita do Porto e passou a chamar-se Neuparth & C.^a

²⁵⁹ Referido no catálogo: *Documentação e instrumentos musicais*, Portugal. Instituto Português do Património Cultural, departamento de Musicologia; Isabel Freire de Andrade, 1940, coautor; Kastner, Santiago, 1908-1992, coautor; Levy, Pilar Torres de Quinhones, coautor, Lisboa IPPC, 1982.

²⁶⁰ *Breve noticia dos instrumentos de música antigos e modernos da colecção de A.Keil*, Typ do Annuário Commercial, Lisboa, 1904.

origens: Haupt (Lisboa), Silva (Lisboa), Breitkopf et Hartel (Leipzig), Herouard Frères (Paris), Savary (Paris) e Langé (Paris). Relativamente aos clarinetes: Adler (Paris), Haupt (Lisboa), António Francisco (Portella de Benfica-Lisboa) e Silva (Lisboa). O saxofone soprano (final da década de 1880) de Gautrot Ainé et Cie Couesnon et cie Sucrs (Paris), as trompas de pistons, uma era francesa e a outra de A. K. Huttel Greslitz (Bohême). O trombone de varas, Raphael Rebello (Largo da Graça-Lisboa), os trombones de pistons de A. Lecomte & Cie e Couturier (Lyon-França), os oficleides de Courtois Neveu Breveté (Paris) e P. Gautrot Ainé (Paris), o bombardino de H. Moritz Schuster Markneukirchen (Alemanha), o contrabaixo Mi b de V. F. Cervený KoniGGratz (Bohém-Áustria), quatro clarins de guerra com três pistons da casa A. Leconte & Cis (Paris), feitos expressamente para a ópera *D. Branca* de A. Keil apresentada em março 1888 no Teatro S. Carlos.

Também a coleção de instrumentos do século XIX da banda da Sociedade Filarmónica Providência nos permite concluir que os construtores de instrumentos de sopro fornecedores das bandas portuguesas provinham principalmente da França, da Itália e da Alemanha, como as seguintes casas fabricantes de instrumentos de sopro: clarinetes: Martin Thibouville Aine (Paris), Jérôme Thibouville Lamy, Auguste Lecomte & C.^a, Lefèvre, Martin Frères (Paris), Vercruysse & Dhondt Lille (França), Couesnon (Paris) e A. Rampone e B. Cazzani (Milão, Itália), a requinta Mi b (13 chaves). Em relação aos metais temos as marcas, Antoine Courtois (Paris), Guichard, A. Rampone e B. Cazzani (Milão, Itália), C. A. Wunderlich Siebenbrunn Vogtland (Alemanha), Premiata Fabbrica, Ferd. Roth (Ferdinando Roth) Milão (Itália), Couesnon (Paris), Bohême (Boémia, Alemanha), Castanheira (Portugal) e Exelsior.

Do nosso inventário e estudo da origem dos instrumentos podemos destacar algumas das principais características que distinguiam os diversos países, por exemplo em relação ao modelo de pistons dos instrumentos de metal. Daqui se conclui que em Portugal se seguiu fundamentalmente o modelo usado na França, de pistons verticais e não o sistema de pistons de rotação (cilindros) usado na Alemanha, na Itália, na Rússia e na Áustria. Assim como na família dos baixos de metal em Portugal se usava de forma mais generalizada o contrabaixo em Mi bemol (pistons verticais), o saxhorn contrabaixo da família dos saxhorn, enquanto na Alemanha se usava a tuba, criada precisamente neste país em 1835. Devido ao mercado das casas construtoras de instrumentos de sopro de origem estrangeira ser tão diverso, provocava uma grande variedade dos padrões do diapasão de construção dos instrumentos. Apesar de a maioria provir da Europa, também chegavam a Portugal alguns instrumentos vindos dos Estados Unidos da América. Em 1912, na revista *A Arte Musical* era anunciado que “o

professor da banda da Guarda Republicana, Sr Manuel Barreiros d'Araújo, fez aquisição de um euphonium de 4 pistons prateado [...] este instrumento que representa uma das ultimas criações do fabricante americano C. G. Conn é destinado a desempenhar partes de sax-horn barítono nas bandas militares”²⁶¹

No final do século XIX, grande parte dos construtores fabricavam instrumentos de ambos os tipos de diapasão, o normal A=440 Hz e o brilhante em que eram seguidos os diapasões brilhante A=454 Hz e A=457 Hz, dependendo dos construtores. Na França por exemplo a casa Couesnom produziu até 1930 instrumentos em normal com A=440 Hz e em brilhante A=454 Hz. Começaram também a aparecer modelos de instrumentos com mecanismos que permitiam ser utilizados com armação “brilhante” e “normal”, como é o exemplo do modelo do cornetim em Si bemol Couesnon de 1910, que apresentava a possibilidade de poder ser utilizada uma bomba no sentido de alterar a sua armação do brilhante A=455 para normal A =440.



Fig. 3-II - Cornetim Couesnom em Si b de 1910

Sem querer entrar no domínio técnico ultrapassando assim o âmbito deste trabalho, é de referir ainda que esta realidade levava em conta a dimensão dos instrumentos e o facto de a sua sonoridade variar em função da temperatura: os instrumentos de metal de maiores dimensões levam mais tempo a aquecer do que os instrumentos mais pequenos²⁶². Como refere M. Lynn Scott existiam três tipos de diapasão de afinação dos instrumentos de metal: o diapasão normal, A=435, o diapasão americano (American Standard Pitch, A=440) e o

²⁶¹ Revista *A Arte Musical* n.º 320 de 15 de abril de 1912.

²⁶² Claude-Henri Chouard, *L'Oreille Musicienne*, Paris, Gallimard, 2010. p. 289.

brilhante (high pitch, A=452.5) conhecido por Old Philharmonic Pitch que persistiu na Inglaterra até 1929.²⁶³ Este diapasão brilhante “high pitch” podia ser ainda mais elevado em determinados instrumentos que eram afinados com A=462.5, os chamados “instrumentos de banda militar” (*military band, high pitch*).²⁶⁴ A casa construtora C. G. Conn tentou mesmo em 1899 normalizar um diapasão brilhante como um "International Standard" e no final do século XIX a casa Conn passou a construir este tipo de instrumentos. Quando em 1917 a federação de músicos dos Estados Unidos da América (The American Federation of Musicians) definiu o padrão A=440 Hz, apesar de a nível internacional não ter sido seguido, estabeleceu-se, graças a uma convenção, que os instrumentos deveriam levar a marca “L P” nas campânulas de forma a indicar que o instrumento era afinado em “low pitch” (A=440).

A aquisição dos instrumentos e a sua manutenção representavam um sério encargo para as sociedades filarmônicas. De forma a avaliarmos a dimensão deste desafio vejamos alguns valores relativos a despesas com instrumental das bandas filarmônicas. Através da informação que nos deixou Pedro de Freitas, sabemos que em 1881 um instrumental completo para a banda filarmônica da localidade de Pinheiro da Bemposta (24 instrumentos de sopro) custou 320.530 reis e este valor era relativo a um flautim, uma requinta, sete clarinetes, quatro cornetins, três saxtrompas, três trombones, dois barítonos, dois contrabaixos Mi b. Consultando os livros de contas da Sociedade Filarmônica Providência, temos conhecimento que esta banda em 1900 comprou os seguintes instrumentos pelas importâncias indicadas: três clarinetes por 39.000 (trinta e nove mil reis), um feliscorne por 13.000 (treze mil reis), um cornetim por 11.000 (onze mil reis), um clarinete usado por 6.000 (seis mil reis), um flautim por 1.800 (mil e oitocentos mil reis) e dois pares de baquetas novas por 1.400 (mil e quatrocentos reis). Em 1913 a mesma filarmônica comprou uma requinta por 13.000 (treze mil reis), em 1914 um cornetim usado por 5.000 (cinco mil reis) e em 1915 foi adquirida uma trompa (saxtrompa) por 6.000 (seis mil reis).

²⁶³ Marshall Lynn Scott, *The American Piston Valved Cornets and Trumpets of the Shrine to Music Museum*. D. M. A. diss., University of Wisconsin, Madison, 1988, pp. 21-25.

²⁶⁴ H. M. Lewis, “How the Cornet became a Trumpet - The Instruments and Music of a Transitional Period in American Music: 1880-1925”, *ITG Journal*, September, 1991, pp. 17-23.

dia	an.	Despesa	nrº	quantia
2	30	Transporte		544090
		Pelo que pagou o Thesourier desta		
		Sociedade o Sr. João José Coutinho		
		nesta mes. que ficou por casar		
		3 Clarinetes novos a 13000 reis	10	390000
		1 Felicornio	11	130000
		1 Cornetim novo	12	110000
		Concerto de 2 caixas	13	80000
		1 Clarinete o Sr. Joaquim Matthews	14	60000
		Concerto de Trombone	15	8000
		" de Clarinete velho	16	10000
		Molhas para instrumentos	17	4000
		2 pares de Baguetas novas	18	10000
		Despesas em transportes	19	30000
		Transporte de 2 instrumentos que vieram de	20	3000
		Papel de musica	21	5000

Fig. 4-II- Extrato do livro de contas da Soc. Filarmónica Providência de 1900

Através destas informações podemos concluir que um clarinete ou um cornetim novos podiam custar cerca de onze mil (11.000) a treze mil (13.000) reis cada um e se fossem instrumentos usados o valor de cada instrumento seria cerca de metade do preço de um novo. O preço do instrumental adquirido pela referida banda da Bemposta em 1881, embora se desconheça se o valor também incluiu os instrumentos de percussão, confirma igualmente que em média cada um dos 24 instrumentos de sopro pode ter custado cerca de 13.000 reis. Tendo em conta os valores cobrados pela banda da Sociedade Filarmónica Providência nessa época, para tocar em procissões e nas festas, o custo de cada instrumento equivalia ao valor que era recebido pela banda para tocar numa festa. Ainda da mesma filarmónica temos alguns valores de referência: os valores recebidos em 1888 pela participação na festa de S. Gonçalo (Cabanas/Palmela) que foi 17.000 (dezassete mil reis), e pela procissão do Senhor dos Paços em Vila Nogueira que recebeu 9.000 (nove mil reis). Já em 1905 o dinheiro que recebeu pela participação na festa de Nossa Senhora das Necessidades foi doze mil reis (12.000) e em 1904 quando tocou para o rei D.Carlos, recebeu de Sua Alteza Real, o donativo de 20.000 reis (vinte mil reis). Em 1902 a banda comprou um helicon contrabaixo novo por 29.000 (vinte e nove mil reis) e nesse mesmo ano o livro de contas dá-nos ainda outro registo curioso sobre a despesa do transporte em carroça, de (6.000) seis mil reis da banda de Vila Fresca de Azeitão para Alfarim, para tocar na festa desta localidade do concelho de Sesimbra (a cerca de 20 km de Azeitão).

Seção	Despesa	Nº	Quantias
1. e 2.ª			
mbros 30	Pelo que pagou o Thesourier desta Sociedade o Sr. João José Coutinho neste mês que findo hoje a saber		
	Por Conta de um Helicóptero Contas baixo em mi-6	1	29\$000
	O Sr. Bellos e João Coutinho comiss. e pagu 2		2\$500
	As Carroças, e transportes a Alfama 3		6\$000
	Parto de Sala tal como Petrol Vinhos Thorpows. -	4	1\$140
	O Secretario Silva		

Fig. 5-II- Extrato do livro de contas da Soc. Filarmónica Providência de 1902

II.4. As formações da banda em marcha e em concerto

Além das fontes escritas que nos permitem conhecer a composição das bandas de música, as fontes iconográficas contemporâneas da época em estudo constituem valiosas fontes para o estudo da organização e instrumental das bandas e são essenciais para conhecer a formação das bandas em marcha²⁶⁵ e em coreto, sendo que este assunto parece nunca ter despertado o interesse para o estudo e reflexão em Portugal. Esta lacuna foi bem identificada logo em 1893 através de alguns breves artigos publicados na revista *Amphion*, sobre a disposição das orquestras quer em concerto, quer nos teatros de ópera, mas sem tratar do caso das bandas de música.²⁶⁶ Num destes artigos da autoria de um “velho músico amador” como o próprio escreve, depois de diversas considerações sobre a disposição das orquestras de ópera e de concertos, o autor refere que “A disposição de bandas militares, quer estacionadas, quer em marcha, é outro assumpto que também desejaria ver tratar no nosso *Amphion* [...] Temos bons mestres de música no nosso exército, decerto com opinião

²⁶⁵ Através da obra citada de G.Kastner p. 326, podemos ter conhecimento das formações usadas em marcha por uma banda militar em França no festival militar realizado em 1846.

²⁶⁶ Nos n.º 12 (16 de junho de 1893) e n.º 14 (16 de julho de 1893) da revista *Amphion* foram publicados artigos sobre a disposição das orquestras, nos quais os autores admitem que era um assunto que não estava estudado e que não tinha sido ainda tratado nem nas obras dos grandes mestres da instrumentação da época R.Wagner (*Ueber das Dirigieren*) e Berlioz (*Grand Traité d'Instrumentation e Orchestration*) nem noutras obras de autores como Gevert, Prout e Kufferath.

formada sobre o assumpto, e que nos poderão dizer se a formação das bandas determinada pelas ordenanças é a mais consentânea ao bom resultado artístico.”²⁶⁷ Em relação à formação das bandas em desfile, verifica-se que durante o período em estudo, a formação das bandas civis era influenciada diretamente pela formação das bandas militares em parada e em desfile, como podemos observar através do regulamento do exército português da ordenança para infantaria e caçadores de 1864, que, relativamente à formatura de um batalhão, refere que a banda formava “em duas fileiras, com os de pancada em terceira fileira” e através das gravuras deste mesmo regulamento podemos observar que a banda formava em frente larga²⁶⁸ e sabendo que nesta época as bandas do exército tinham 16 instrumentistas de sopro e quatro de percussão²⁶⁹, então a formação era de oito músicos na frente, oito na segunda fileira e quatro na retaguarda. Esta formação em três fileiras, com a percussão na terceira fileira, era usada pelas bandas militares, como testemunham diversas fotografias do final do século XIX, embora tenha evoluído para quatro fileiras (três fileiras de instrumentistas de sopro e na retaguarda a percussão) manteve a formação de marcha em frente larga com a percussão sempre na retaguarda.

²⁶⁷ Revista *Amphion* n.º 14 de 16 de julho de 1893, p. 107.

²⁶⁸ *Ordenança para o Exercício dos Corpos de Infantaria e Caçadores*, Lisboa, Imp.Nacional, 1864.p 21 e figura 1 (estampa n.º 4).

²⁶⁹ Pedro Marquês de Sousa, *História da Musica Militar Portuguesa*, Lisboa, Tribuna da História, 2008, p. 44.



Fig. 6-II- Formação em desfile de uma banda no final do século XIX



Fig. 7- II- A banda do Regimento de Infantaria n.º 1 em formação de desfile em 1907

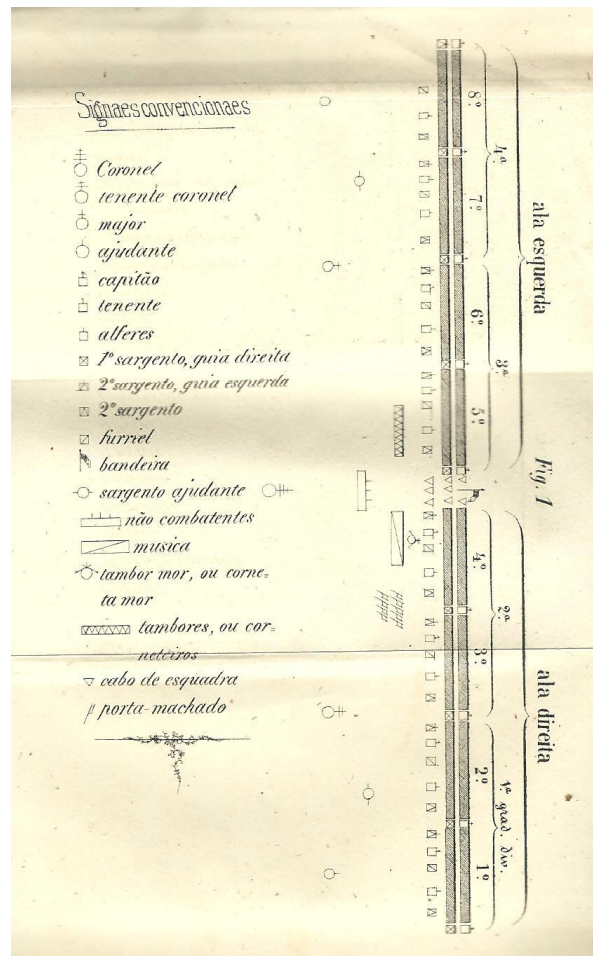


Fig. 8-II- Gravura ilustrando um batalhão em linha, mostrando a posição da banda de música, in “Ordenança para o Exercício dos Corpos de Infantaria e Caçadores”, Imprensa Nacional, Lisboa, 1864, estampa n.º 4

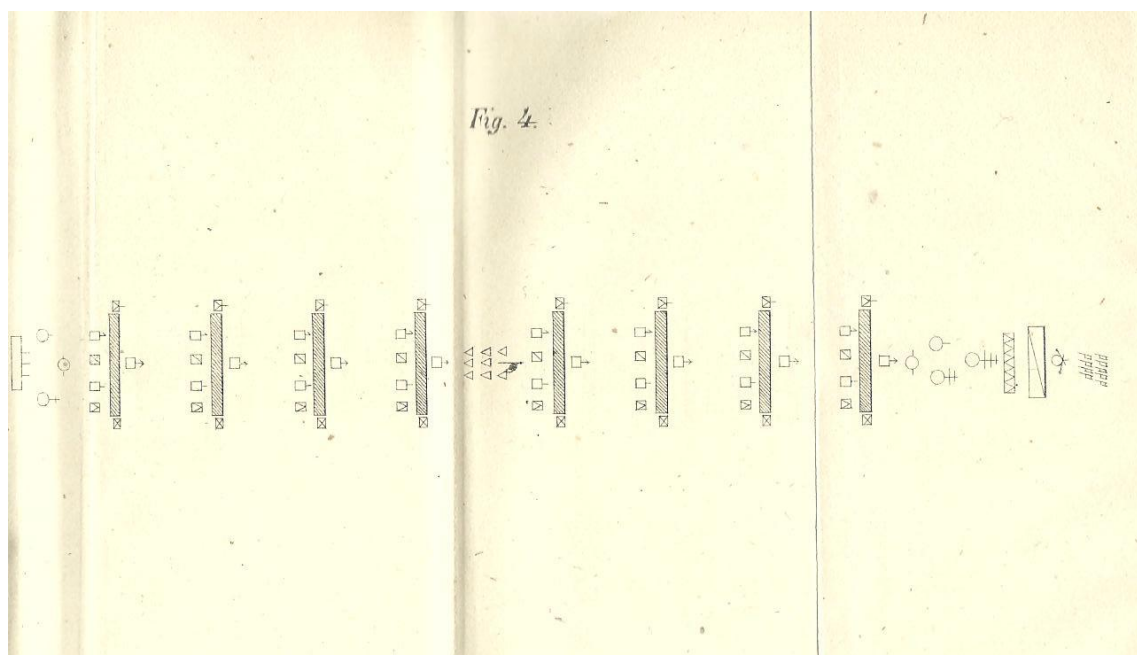


Fig. 9-II- Gravura ilustrando um batalhão em coluna, mostrando a posição da banda de música, in “Ordenança para o Exercício dos Corpos de Infantaria e Caçadores”, Imprensa Nacional, Lisboa, 1864, estampa n.º 7

O regulamento de 1930 já estabelecia a formação da banda em desfile segundo uma nova modalidade (semelhante à atual), com quatro fileiras e desfilando com uma frente de quatro músicos.²⁷⁰ Esta regulamentação²⁷¹ para as bandas do exército (na época, constituídas por cerca de 36 músicos) apresentava a seguinte forma da retaguarda para a frente: numa fileira o contrabaixo, trombone, 2.º barítono e outro contrabaixo; noutra fileira o 1.º barítono, trombones e contrabaixo; na fileira seguinte saxtrompa, trombone e dois cornetins; na fileira seguinte saxtrompas e trompetes; na seguinte os feliscornes e saxofones tenor e barítono; na seguinte o flautin, flauta saxofone soprano e alto; na fileira seguinte os clarinetes e na fileira da frente a percussão.

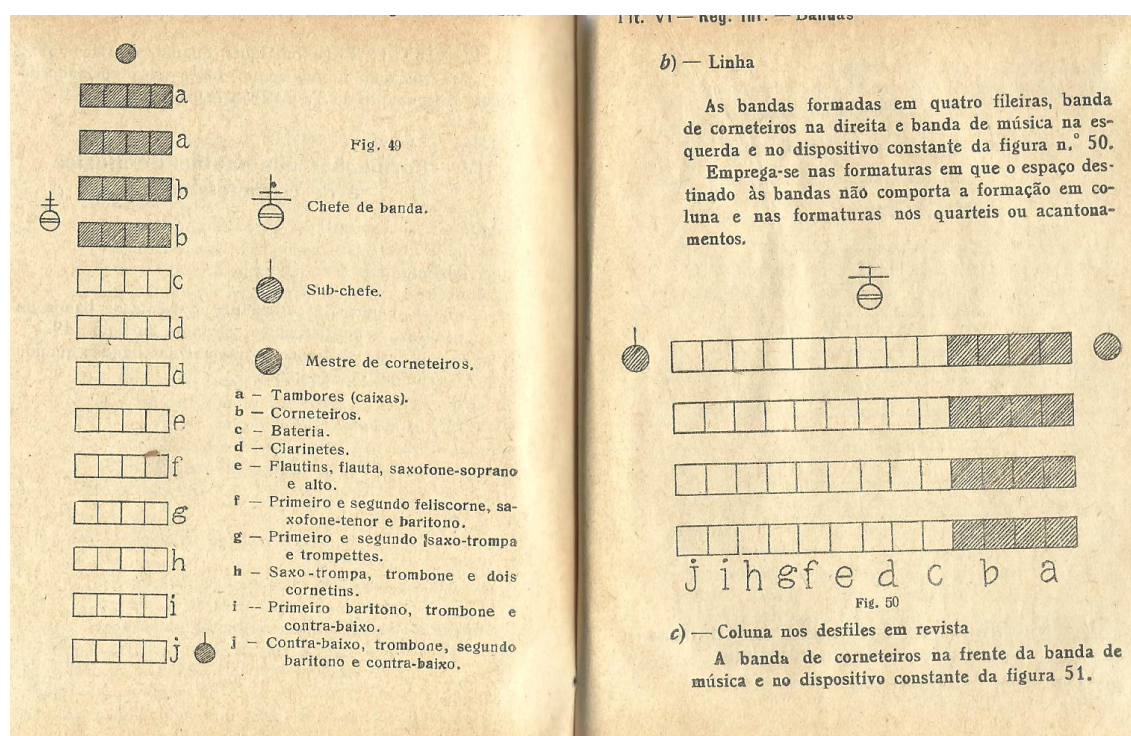


Fig. 10-II- Regulamento para a Instrução da Infantaria, Imprensa Beleza, Lisboa, 1930

A disposição das famílias dos instrumentos presentes nas bandas, os aerofones (sopros) de madeira e de metal, os membranofones (percussão) e os idiofones (pratos, triângulo, castanholas, etc.) procura manter os naipes colocados numa formação adequada conforme o tipo de atuação e consoante a banda atua de pé, em marcha ou sentada em formação de concerto. A forma de colocar os naipes dos instrumentos da banda tem em consideração diversos aspetos ligados à instrumentação das obras a executar, o timbre dos instrumentos, os

²⁷⁰ Regulamento para a Instrução da Infantaria, Imprensa Beleza, Lisboa, 1930, p. 388.

²⁷¹ Idem, pp. 388-389.

condicionalismos de ordem física (espaço, a forma e o peso dos instrumentos, etc.) e também a estética, a imagem do agrupamento e a quantidade de músicos de cada naipe.

Os instrumentos da mesma família com instrumentação semelhante são colocados próximos quer em marcha, quer em formação de concerto, para que as suas intervenções sejam bem executadas em conjunto. Podemos neste caso referir o exemplo das melodias de grande efeito sonoro e rítmico como os fortes das marchas, normalmente executados pelos metais, trompetes, trombones, bombardinos e saxofones tenores e em sentido oposto o trio das marchas, mais suave e de reduzida intensidade que é habitualmente executado pelos clarinetes e saxofones, assim como o contracanto executado por bombardinos e saxofones tenores. Também pela afinidade do seu timbre os instrumentos eram assim associados: os trompetes com os trombones, as flautas com os clarinetes, os saxofones altos com as trompas, os clarinetes com os saxofones e os trompetes com os saxofones.

Na segunda metade do século XIX e até à década de 1920-1930 as bandas adotavam uma formação de marcha, com os instrumentos de metal mais graves na primeira fileira, constituída por cinco a dez músicos, conforme a dimensão da banda, com os baixos (helicon, contrabaixo em Mi b e a tuba), bombardinos ou barítonos e trombones. Já no início do século XX, quando as bandas passaram a ter saxofone barítono, também este instrumento formava na primeira fileira, no desempenho de papel de baixo. Na segunda fileira em igual número aos músicos da fileira da frente, marchavam os executantes de saxhorn, saxtrompa, cornetins e fliscorne. Na terceira fileira ficavam os instrumentos de palheta (clarinetes e saxofones) e as flautas e flautins. Numa última fileira à retaguarda de todos os instrumentos de sopro, marchava a bateria, normalmente com quatro músicos (bombo, duas caixas e pratos). Esta era uma formação que seguia o princípio de manter os instrumentos de instrumentação semelhante, na mesma fileira numa frente consideravelmente extensa que podia ser de cinco a dez músicos e que marchavam em frente larga como testemunham diversas fontes iconográficas do final do século XIX e início do século XX²⁷². No período em estudo entre 1850 e 1910 esta era a formação de marcha utilizada pelas bandas de música, com os instrumentos mais graves à frente, os registos médios no meio e os mais agudos na retaguarda, atrás dos quais ficava a percussão. Com esta forma em frente muito larga, procurava-se que os naipes não se dispersassem em profundidade, mantendo um conjunto mais concentrado onde todos os músicos se ouviam melhor uns aos outros.

²⁷² Ver no anexo 2 A, as fotografias de bandas militares em formação de marcha (figuras 18-2A e 20-2A).

São várias as fotografias que confirmam este tipo de formação usada pelas bandas militares e civis, como por exemplo a fotografia da Philharmonica da Arruda dos Vinhos a desfilar em Vila Franca de Xira numa “parada agrícola” (1907) juntamente com campinos, ceifeiras, operários da fábrica de tecidos de Alhandra e carros alegóricos, confirma a formação da banda a marchar com uma frente de seis músicos²⁷³ e a revista *Ilustração Portuguesa* publicou em 1905 uma foto da nova Philharmonica Azambujense com cerca de 31 músicos com esta formação²⁷⁴.

Com os músicos sentados em formação de concerto era seguido o princípio dos instrumentos com menor potência sonora serem posicionados na frente, para melhor serem ouvidos pelo público, e este princípio justificava a posição de todo o naipe dos clarinetes, do lado esquerdo do maestro ou do lado direito. Além de ser considerado apenas o volume de um instrumento, era tida em conta a sua intervenção e o timbre. Os clarinetes de um lado e os cornetins do outro lado oposto, ocupavam as extremidades laterais, como se fosse uma moldura, dentro da qual ficavam os instrumentos de acompanhamento e harmonia, uma vez que esta disposição de concerto parecia adequada ao tipo de repertório mais comum e à sua instrumentação, pois nas marchas e nos géneros de dança (valsas, polcas, mazurcas, gavottes, etc.) os naipes da linha melódica eram os clarinetes e os cornetins que assim projetavam o som para o centro onde este se encontrava com o respetivo acompanhamento, harmonia e contraponto. Os instrumentos de contracanto (barítonos e mais tarde os saxofones tenores) deveriam assim posicionar-se no centro para ficarem enquadrados pelos dois flancos da linha melódica e os instrumentos de acompanhamento a tempo (baixos) e a contratempo (saxhorn e trombones) também ficavam ao centro, distribuindo a sua sonoridade do centro para a periferia. Esta disposição “em linha” de cada naipe resultava também do facto de se usarem normalmente estantes coletivas e bancos corridos, que serviam para quatro a cinco músicos e que assim influenciavam também a disposição dos naipes em linha²⁷⁵.

²⁷³ *Ilustração Portuguesa* de 20 de maio de 1907. Ver o anexo 2 A (figura 21- 2A).

²⁷⁴ *Ilustração Portuguesa* de 26 de junho de 1905 p. 528. Ver o anexo 2 A (figura 27 - 2A).

²⁷⁵ Ver o anexo 4 A (figura 8- 4A) a fotografia da sala de ensaio, sede da Sociedade Euterpe de Benfica mostrando as estantes e os bancos coletivos.



Fig. 11-II- Formação habitual de uma banda em concerto no final do século XIX

A disposição usada na época nas orquestras colocava os 1.ºs violinos do lado esquerdo e os 2.ºs violinos do lado direito do maestro, ao centro, os violoncelos e as violas, os instrumentos de sopro na retaguarda central e os baixos de corda à retaguarda dos 1.ºs violinos do lado esquerdo do maestro. Esta disposição influenciou o posicionamento dos naipes da banda, ficando também nas bandas os clarinetes do lado esquerdo do maestro e os cornetins como outro naipe melódico, do lado oposto (tal como os 2.ºs violinos na orquestra) enquanto ao centro ficavam os naipes dos metais de acompanhamento e do contracanto, dispostos da frente para a retaguarda pela seguinte ordem das vozes tenores, barítonos e baixos: os saxhorns, trombones, barítonos e os baixos, ficando na retaguarda dos baixos, a percussão. O princípio do modelo de disposição da orquestra em concerto, designado europeu ou alemão, estava também em consonância com o antigo costume das orquestras do

teatro de ópera, de colocarem os 1.^{os} violinos à esquerda do maestro e os 2.^{os} violinos do lado direito.²⁷⁶

O mesmo princípio da disposição alemã ou europeia de colocação dos naipes de violinos nos lados opostos do maestro, era seguido nas bandas com a colocação nesta mesma posição relativa dos dois naipes melódicos da banda, os clarinetes e os cornetins que assim ficavam nos flancos da banda projetando o seu som para o centro, onde ficavam os metais dispostos da frente para a retaguarda por ordem crescente do nível de potência sonora. Mas sobre esta disposição das bandas, com o naipe dos cornetins no lado direito do maestro, julgamos que foi herança da disposição usada nas orquestras na Alemanha, de meados do século XIX, em que os instrumentos de sopro eram dispostos do lado direito do maestro e as cordas do lado esquerdo, sendo considerados grupos “rivais” que assim ocupavam posições opostas mas distribuídos no seu espaço de forma análoga. Esta mesma disposição foi observada por Berlioz durante a sua primeira visita à Alemanha em 1841 e 1842 como refere Bernard Lehmann: “Les vents sont encore visibles du public, ils occupent les places qu’occupent aujourd’hui les violoncelles et parfois les altos. Chaque groupe rival occupe des positions opposées mais spatialement analogues.”²⁷⁷ Porém o modelo de disposição dos naipes da orquestra defendido por Berlioz foi o que já referimos, com os 1.^{os} violinos à esquerda do maestro e os 2.^{os} violinos à direita, modelo que influenciou a disposição das bandas com os instrumentos melódicos à frente²⁷⁸ refletindo ainda a influência do referido modelo da orquestra alemã, observado por Berlioz, com os clarinetes (como substitutos dos violonios) do lado esquerdo do maestro e no lado direito os cornetins em oposição aos clarinetes (como se o grupo dos metais melódicos fosse considerado rival dos clarinetes).

Os baixos com maior potência sonora ficavam mais afastados, à retaguarda, e os saxhorns à frente. As bandas de metais (“brass bands”) mantêm este princípio de disposição dos naipes: na primeira linha do lado esquerdo do maestro situam-se normalmente dois a quatro 1.^{os} cornetins, na segunda linha desse lado esquerdo ficam os 2.^{os} e 3.^{os} cornetins. Em frente ao maestro situam-se as trompas e à retaguarda dessa fila e também no centro do dispositivo ficam os baixos (contrabaixos Mi bemol e tubas). No lado direito na primeira

²⁷⁶ John Spitzer e Neal Zaslaw, *The Bird of the Orchestra*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 353. A obra apresenta como inovadora a disposição da orquestra do teatro San Carlo em Nápoles, que em 1786 apresentava uma nova disposição com os 1.^{os} violinos do lado esquerdo e os 2.^{os} violinos do lado direito.

²⁷⁷ Bernard Lehmann, *L’Orchestre dans tous ses éclats, Ethographie des formations symphoniques*, Paris, Éditions La Découverte, 2002, pp. 26-27.

²⁷⁸ *Idem*, p. 27.

linha estão os bombardinos e os barítonos e na segunda linha do lado direito à retaguarda dos barítonos/bombardinos ficam os trombones. Ao fundo na retaguarda dos baixos está a percussão. Para compreender esta disposição devemos ter em consideração alguns fatores que recentemente têm sido estudados sobre a acústica dos instrumentos de sopro, tal como a direcionalidade, isto é a direção dominante que regista o maior nível de pressão sonora radiada, característica que varia conforme a frequência. Especialmente no caso dos instrumentos de sopro, pela sua construção física com as campânulas como orifício único, a colocação dos instrumentos tinha em conta as suas principais direções de radiação, porquanto em todos os instrumentos nas frequências mais agudas é mais acentuada a direção de radiação com que projeta o seu som e nos registos mais graves (frequências mais baixas) de cada instrumento é menos acentuada essa característica sendo mais uniforme a projeção do som em redor do instrumento. De acordo com estudos recentes podemos confirmar que os trombones mantêm uma radiação omnidirecional (projetando o som de forma uniforme em seu redor, sem o orientar numa direção definida) numa grande parte da sua gama de frequências ao passo que o trompete só evidencia esta condição nos registos mais agudos. Outro fator influenciador é o designado fator de duração do transitório, que na família dos metais regista a seguinte ordem crescente de duração do transitório de ataque, uma vez que esta condição também justifica a colocação dos instrumentos com menos transitório (trompas e trompetes) mais perto do público e do maestro e os trombones e os baixos tendo mais tempo de duração do transitório de ataque podem ficar mais à retaguarda, mais afastados assim do maestro e do público.

Numa curiosa entrevista a Anton Rubinstein traduzida e publicada na revista *Amphion*, podemos também analisar as suas ideias sobre a disposição da orquestra, que como referia aquele compositor em 1893, era um trabalho muito complicado e “até hoje não tem havido regra estabelecida a esse respeito: a symphonia pede uma certa disposição, a oratória outra, a ópera ainda uma outra.”²⁷⁹ A. Rubinstein deixava-nos uma proposta da disposição em concerto, que era muito inovadora e muito distinta do referido modelo alemão ou europeu em voga e também do americano que viria a ser adotado no século XX (com os 1.^{os} e os 2.^{os} violinos do mesmo lado, à esquerda do maestro): “Tenho experimentado (com grande descontentamento dos músicos de orchestra) collocar os segundos violinos perto dos primeiros, depois as violas, os violoncellos e os contrabaixos em amphiteatro sobre o estrado do lado esquerdo, e a mesma distribuição partindo dos primeiros violinos do lado direito”²⁸⁰

²⁷⁹ Revista *Amphion* n.º 14 de 16 de julho de 1893, p. 108.

²⁸⁰ *Idem*.

Esta distribuição inovadora ordenava os instrumentos de todo o quinteto de cordas de cada lado do maestro e ao centro (em frente ao maestro), colocava as flautas, as madeiras e os metais da frente para a retaguarda até aos timbales e à linha da percussão. Segundo este modelo ficavam assim as cordas, 1.º e 2.º violinos de cada lado do maestro, os sopros ao centro e a percussão na retaguarda. Todavia este modelo parecia contrariar um dos princípios mais consensualmente seguidos, de manter juntos e próximos os naipes que com mais frequência tivessem de sobressair juntos. Já no final do século XX em Portugal as bandas adotaram um modelo influenciado pela disposição que vinha sendo adotada nas orquestras desde os anos 40 e que foi mais usado após a Segunda Guerra Mundial, com a disposição das cordas da esquerda para a direita, segundo uma ordenação de frequências do agudo para o grave, ficando do lado esquerdo do maestro os mais agudos e do lado direito os mais graves²⁸¹ na disposição designada por americana, distinguindo-se da outra mais antiga denominada alemã ou europeia, que usava os naipes dos violinos em posições opostas, os 1.º violinos ficavam do lado esquerdo e os 2.º violinos do lado direito do maestro. Tal como aconteceu no século XIX esta disposição das orquestras também influenciou a disposição da banda, como se observa na atualidade.

²⁸¹ Esta alteração foi iniciada pelos maestros ingleses Henry Joseph Wood (1869-1944) em Inglaterra e Leopold Stokowski (1882-1977) nos Estados Unidos da América, influenciada pelas condições utilizadas nos primeiros sistemas de gravação, antes do som estéreo, para se distinguir melhor os timbres dos diversos naipes de cordas, que assim afastava os mais agudos dos mais graves.

Capítulo III

Os repertórios das bandas de música

“The repertory reflects the function of the band”²⁸²

A pesquisa realizada em diversos arquivos de bandas militares e civis²⁸³, na Biblioteca Nacional, na Biblioteca da Ajuda, nas edições do *Philarmónico Portuguez*, nos catálogos das editoras de música para banda, nacionais e estrangeiras²⁸⁴ e através do estudo de diversos programas de concertos de bandas militares e civis²⁸⁵, permitiu-nos fazer um inventário dos géneros de obras interpretadas pelas bandas no século XIX, identificar os seus compositores e fazer uma caracterização deste tipo de repertório. Para a organização do nosso trabalho, tornou-se necessário estabelecer uma classificação do repertório das bandas de música no período em causa e para isso começamos por estabelecer princípios orientadores com base nas modalidades de classificação deste repertório, consideradas noutros trabalhos, como aqueles que a seguir se faz referência. Na obra de George Kastner de 1848²⁸⁶ encontramos uma classificação para a música militar segundo quatro grupos: “marchas”, “fanfarras”, “sinfonias” ou “divertissements militaires” e “temas diversos”, onde se incluíam variados géneros, desde os géneros de dança, aberturas e árias de ópera, fantasias, *potpourri*, galopes e outros. Num regulamento do exército português de 1866 é considerada a classificação nos

²⁸² *Perspectives in Brass Scholarship-The Reconstruction of Nineteenth Century Band Repertory*, International Historic Brass Symposium, Amherst, Bucina, The Historic Brass Society Series Nº 2, 1995, p. 203.

²⁸³ Arquivos das bandas da Armada, da GNR, da Sociedade Filarmónica Providência (V. F. Azeitão) e através do catálogo da Soc. Filarmónica Harmonia Reguenguense.

²⁸⁴ Em 1891 a revista *Amphion* anunciava a coleção de peças para banda marcial, especialmente dedicada às Sociedades Philarmónicas de Portugal, pela casa Neuparth & C^a (*Amphion* n.ºs 14 e 17 de 1891) em 1893 a casa Neuparth adquiriu a casa Costa Mesquita do Porto aumentando as edições de música para banda marcial. (*Amphion* n.ºs 19 e 20 de 1893). Com uma delegação em Lisboa e outra no Porto, em 1894 abriu uma nova secção de cópia de música, arquivo, composição e instrumentações para orquestra, banda, fanfarra, coros, ocarinas etc.; e recebia obras da editora espanhola Zozaya de Madrid e de editoras alemãs como as F. Kistner de Leipzig, Bote & Bock de Berlim e Breitkopf & Hartel (cf. *Amphion* n.º 15 e n.º 17 de 1894).

²⁸⁵ Foram considerados cerca de 50 programas de concertos realizados entre 1850 e 1912 de 19 bandas de música (9 civis e 10 militares). As 10 bandas militares eram, oito (8) da cidade de Lisboa, uma de Setúbal (Banda de Caçadores n.º 1) e uma de Elvas (Batalhão de Infantaria n.º 4). De Lisboa as bandas militares eram as do Corpo de Marinheiros e da Guarda Municipal de Lisboa, relativamente às do exército eram as seguintes seis: do Regimento de Infantaria n.º 1, Regimento de Infantaria n.º 5, Regimento de Infantaria n.º 16, Caçadores n.º 2, Caçadores n.º 5 e Charanga de Artilharia n.º 4. As nove (9) bandas civis eram três (3) de Lisboa: Academia Philarmónica Lusitana, Sociedade Recreacção Philarmónica e Banda de Sax do professor M. Pereira; três (3) de Setúbal: Soc. Marcial Permanente, Soc. Marcial Momentânea e Banda dos Bombeiros Voluntários; uma do Barreiro: Soc. Marcial Capricho Barreirense, “Os Franceses”; uma de Mafra e outra de Sintra.

²⁸⁶ *Manuel General de Musique Militaire*, Paris, 1848, pp. 334-337.

seguintes grupos:²⁸⁷ “peças de harmonia”, “marchas graves”, “passo ordinários” e outras composições menores, sendo que da nossa investigação podemos considerar que na categoria “peças de harmonia” se incluíam as obras transcritas de orquestra para banda, como aberturas, árias ou duetos de ópera, fantasias, rapsódias, *potpourri*, zarzuelas, operetas, suites, etc. e também obras escritas originalmente para banda como rapsódias, fantasias, suites e ainda os géneros de dança da segunda metade do século XIX como valsas, mazurcas, polcas, galopes, escocesas, gavotes e contradanças. Na categoria das marchas graves inseriam-se as que eram tocadas durante as procissões e também as marchas fúnebres, e na categoria de passo ordinário, incluía-se duas categorias de marchas: passo ordinário e passo dobrado.

Também o trabalho de Trevor Herbert, “The Repertory of a Victorian Provincial Brass Band”,²⁸⁸ apresenta-nos uma classificação para o repertório das “brass band” inglesas do século XIX, dividida em três grupos. O primeiro grupo de obras que o autor designou de “light diversions” incluía os géneros de dança mais populares da época, como quadrilhas, galopes, valsas etc. Um segundo grupo designado pelo autor de “transcriptions and arrangements of art music” incluía seleções do repertório erudito, como sinfonias de Beethoven, Mozart e Haydn adaptadas para banda, seleções de ópera e também repertório religioso. Dentro deste grupo estavam os temas de ópera que constituíam a maior parte das obras transcritas para as “brass bands” na Inglaterra, publicadas em edições periódicas amplamente divulgadas no seio desta comunidade musical. O terceiro grupo de peças é mais pequeno e contém todas as que não cabem na classificação das duas categorias anteriores, pois inclui temas originais compostos especificamente para “brass band”, desde as aberturas até às marchas. No seu mais recente trabalho, T. Herbert refere sobre o repertório das bandas: “As bands increased in size, the repertoire became more varied, but for the greatest part it consisted of arrangements of existing works: light, popular and classical pieces were arranged for the resources at band.”²⁸⁹

²⁸⁷ Regulamento Geral para o Serviço dos Corpos do Exército, decreto de 21 de novembro de 1866.

²⁸⁸ Trevor Herbert, “Repertory of a Victorian provincial brass band”, *Popular Music Journal*, vol. 9 n.º 1, Jan1990, Cambridge Journals Online, p. 119.

²⁸⁹ Trevor Herbert e Helen Barlow, *Music & the British Military in the Long Nineteenth Century*, New York, Oxford University Press, 2013, pp. 8-9.

Na obra de Frank L. Battisti apresenta-se uma referência ao repertório das bandas de música nos Estados Unidos da América no século XIX, destacando a influência do repertório das orquestras: “Nineteenth century bands and orchestras shared musicians, who moved easily and regularly between the two [...] They also shared repertoires: overtures, operatic árias, waltzes, polkas, fantasies, and of course marches were the common fare of both”²⁹⁰. Sobre o repertório das “brass bands” refere ainda: “These bands performed a repertoire consisting of arrangements of ouvertures by composers such as Daniel Auber, Luigi Cherubini, G. Rossini and Giuseppe Verdi, plus polkas, gallops, quadrilles, waltzes and popular music.”²⁹¹

O trabalho de Paul E. Bierley sobre John Philip Sousa²⁹² também nos apresenta um inventário das obras da autoria do célebre maestro e compositor de repertório de banda dos Estados Unidos da América, através do qual podemos verificar que as suas obras compostas antes de 1910 são classificadas em cerca de 120 marchas, 20 obras do género de dança (valsas, galopes, gavotes, escocesas e quadrilhas), um conjunto de 23 obras originais para banda (6 suites, 4 *ouvertures* e 13 fantasias) e mais de duas centenas de transcrições e arranjos de obras de música erudita, óperas e operetas, géneros de dança, marchas e obras para instrumentos solo. Também no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, é referido que nos Estados Unidos da América no final do século XIX o repertório das bandas era constituído por marchas, canções, valsas e arranjos dos temas clássicos da época.²⁹³ Num trabalho mais recente de inventário do Arquivo Histórico Musical da Sociedade Filarmónica Reguenguense, Rui Vieira Nery²⁹⁴ identifica ainda, além dos grupos já enunciados, um pequeno conjunto de obras de música sacra que, embora em reduzida quantidade, aparecem também noutros arquivos de bandas do século XIX que serviam para o acompanhamento instrumental nas missas solenes, por ocasião das mais importantes festividades religiosas, como a festa do santo padroeiro da localidade, ou noutras ocasiões do calendário religioso. Na região em estudo, as bandas militares e civis não desempenhavam em regra este tipo de serviço, que era desempenhado por cantores e músicos (em pequenas orquestras,

²⁹⁰ Frank L. Battisti, *The Winds of Change - The Evolution of the Contemporary American Wind band/Ensemble and its Conductor*, USA, Meredith Music Publications, 2002, p. 8.

²⁹¹ Ob. cit. p. 6. Frank Battisti deixa-nos também um exemplo de um programa de um concerto de uma “brass Band” em 1851, onde podemos ver um passo dobrado (*quick step*) a abrir o concerto – a abertura de *Don del Largo* de Rossini, a *Grand Wedding March* da ópera de Mendelson *Midsummer Night's Dream*, uma polca, uma cavatina e um galope.

²⁹² Paul E. Bierley, *John Philip Sousa-American Phenomenon*, USA, Warner Bross, 2001, pp. 233-237.

²⁹³ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 2, p. 636.

²⁹⁴ Rui Vieira Nery e José Mariz, *Soc. Filarmónica Harmonia Reguenguense*, Município de Reguengos de Monzaraz, s.d., p. 4.

normalmente com cordas, mas não bandas de sopro), situação que resultava das normas definidas no estatuto do montepio filarmónico.²⁹⁵

Assim, com base no resultado da nossa investigação adotamos a seguinte classificação para o repertório das bandas de música do século XIX:

1. Marchas e Hinos. Nesta categoria serão consideradas as diversas subcategorias de marchas (passo ordinário, passo dobrado, passo militar, marcha grave, marcha e passo fúnebre), classificadas de acordo com o seu carácter, finalidade e cadências de marcha com que são interpretadas e os hinos das instituições, destinados às comemorações, e os hinos dos monarcas, alguns considerados hinos nacionais. O repertório das bandas militares e civis não podia deixar de refletir a tradição oitocentista dos hinos em Portugal, como refere João Soeiro de Carvalho: A linguagem musical dos hinos pode ser considerada em três tipos: “Em primeiro lugar as marchas: adequadas ao desfile, proporcionam uma cadência que facilita a apresentação fácil do texto literário. Em segundo lugar, hinos, cuja configuração musical se enquadra na tradição operática oitocentista, marcadamente melódica. Em terceiro lugar hinos que, quer pela sua forma, quer pela sua simplicidade melódica parecem ajustar-se a uma tradição de canção popular”.²⁹⁶ Assim neste grupo das marchas e hinos, são consideradas as obras musicais organizadas em três subgrupos:

1.1 Passo ordinário, passo dobrado e passo militar;

1.2 Marcha grave, marcha e passo fúnebre;

1.3 Hinos.

2. Os Géneros de Dança. Nesta categoria serão considerados os diversos géneros como as contradanças, valsas, polcas, mazurcas, pas de quatre, escocesas, galopes, gavotes, seguidilhas e também os géneros mais recentes da viragem para o século XX como tangos, habaneras, boleros e outros que tenham este enquadramento.²⁹⁷ Durante o século

²⁹⁵ Nas regiões mais afastadas de Lisboa, já se encontram referências sobre a participação de músicos das bandas nas missas, como veremos no capítulo V, mas em regra no distrito de Lisboa as bandas não realizavam este tipo de serviço no interior das igrejas, deixando esse mercado para os músicos e cantores sócios do montepio filarmónico de Lisboa.

²⁹⁶ Prefácio do nosso livro *Hinos Militares e Patrióticos Portugueses*, EME e Mais Imagem, 2010, p. 8.

²⁹⁷ A obra de Justino Soares, *Elementos de Dança de Sala*, Lisboa, 1884, considerava como danças de sala, a “Walsa, a Polka, a Mazurca, o Schottisch, a Polka das Terças, Minuete de Corte, Quadrilhas, Lanceiros, Imperiaes, Francezas, Cotillon”, etc.

XIX os géneros de dança foram também ganhando protagonismo no repertório de concerto e como refere o dicionário *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, estavam presentes desde o teatro, ao ballet, às operetas e em diversas óperas e gradualmente estes géneros originariamente de dança, tinham mais sucesso como peças de concerto, do que como danças propriamente ditas;

3. Peças de Concerto. Designadas no século XIX frequentemente por *peças de harmonia*. Nesta categoria entram as obras de concerto, compostas originalmente para orquestra e adaptadas para banda, e também obras escritas originalmente para banda. São assim incluídas as transcrições de aberturas e árias de ópera, sinfonias, fantasias, rapsódias, *potpourri*, zarzuelas, operetas, suites, etc., e obras escritas originalmente para banda como rapsódias, fantasias, suites, etc. A designação desta categoria não significa que os concertos das bandas incluíssem apenas obras classificadas neste grupo, pois as marchas e os géneros de dança eram também interpretados em concerto pelas bandas.

III.1. As marchas: da música militar às filarmónicas

“Without the march, militar music is unthinkable.
The two are inseparably bound together”
(Raymond Monelle)²⁹⁸

A marcha é o género musical que resultou diretamente da dimensão funcional da música militar, pela sua utilização operacional nas manobras tácticas da infantaria de linha em combate, como destaca Raymond Monelle: “The term march, originally meaning a maneuver, was metonymically applied to the drum or trumpet signal that commanded the movement.[...] The earliest musical marches date from the mid-seventeenth century.”²⁹⁹ No período da Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), o aparecimento dos modelos de organização militar da Idade Moderna, com melhor disciplina, uniformes, administração e instrução, foram acompanhados pelo desenvolvimento da componente da estética marcial e do cerimonial militar, e foi neste período que a dimensão artística da música militar se

²⁹⁸ Raymond Monelle, *The Musical Topic, Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington, Indiana University Press, 2006, p.113.

²⁹⁹ *Idem*, p. 115.

afirmou e que encontramos a origem da marcha, como um gênero musical específico.³⁰⁰ Na França, as marchas ganharam um grande impulso na corte de Luís XIV, com o compositor Jean Baptiste Lully (1632-1687) e André Danican Philidor (1647-1730), mas seria com a revolução francesa que nasceria um vastíssimo repertório de marchas e hinos de espírito revolucionário e patriótico. Já no século XIX, os grandes chefes militares, apesar das transformações da atividade militar na era industrial, continuaram a defender a importância da marcha em cadência, que era indispensável para a boa ordem, disciplina e coordenação, tal como fora praticada nos exércitos romanos na Antiguidade e na grande escola militar prussiana no século XVIII,³⁰¹ a qual ficou célebre pela disciplina da sua infantaria de linha marchando para o combate com uma cadência bem definida. Durante o século XVIII na França e na Inglaterra, usavam-se dois tipos de cadência nas marchas, a marcha comum (“common step”) e a marcha rápida (“quick step”).³⁰² Em 1759 uma regulamentação para as milícias, publicada em Londres, definiu a cadência de 60 ppm (passos por minuto) para a marcha comum (“ordinary march”) e 120 ppm para a “quick step”;³⁰² na França foi adotada a cadência de 70 ppm para o “pas ordinaire” e 120 ppm para o “pas redoublé” que, em 1791, foi alterada para 76 ppm na “marcha ordinária” reduzindo para 100 ppm o “pas accéléré”. Na Prússia foi seguida uma cadência (“langsammer Marsch”) entre 60 a 72 ppm. Nas manobras militares em campanha, o passo ordinário era usado pelas tropas para marchar e o “quick step” designado pelos franceses por “pas de manoeuvre” (“passo de manobra”) era usado apenas para manobras táticas e para mudar de posição. Quando estes movimentos estavam completos, as tropas voltavam ao passo comum de marcha ordinária.

Tabela 1-III- Cadência das Marchas no século XVIII

	Marcha Ordinária (Common Step)	Passo Dobrado (Quick Step)
França	70 ppm	120 ppm
Inglaterra 1759	60 ppm	120 ppm
França 1791	76 ppm	100 ppm
Prússia ³⁰³	75 ppm (1778)	108 ppm (1788)

³⁰⁰ Este conceito é também defendido por J. A. Kappey, in *A History of Military Music*, London and New York, Boosey and Co, 1894, p. 68.

³⁰¹ *Les Réveries ou memoires sur l'art de guerre*, de Maurice, comte de Saxe, Marechal-general des Armées de S. M. T. C., citado no *Manuel General de Musique Militaire* de G. Kastner, 1848.

³⁰² Cipolla, Frank J. & Hunsberger Donald, *The Wind Ensemble and Its Repertoire*, New York, Univ Rochester Press, 1994, p. 58.

³⁰³ Raymond Monelle, *The Musical Topic, Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington, Indiana University Press, 2006, p.119.

Na Inglaterra, foram também regulamentadas as cadências de marcha no final do século XVIII com base no manual elaborado pelo general David Dudas (1735-1820)³⁰⁴ intitulado *Principles of Military Movements* de 1788. Esta obra foi adotada oficialmente em 1792 como *Rules and Regulations for the Movement of His Majesty's Infantry* e definia diversos aspetos ligados à música militar, como os seguintes três tipos de cadência de marcha para a infantaria:

- Passo ordinário: 75 ppm (passos por minuto);
- Passo “*quick march*”: 108 ppm;
- Passo “*quickest*” ou “*wheeling step*”: 120 ppm.

Estas diversas cadências de marcha, originalmente condicionadas por imperativos táticos da atividade militar operacional, acabaram por influenciar a dimensão artística da música militar, dando origem a diversos tipos de marchas, tal como nos apresenta J. A. Kappey³⁰⁵:

- A marcha lenta do passo de estrada (“*slow march*” em inglês, “*parade marsch*” em alemão e “*pas ordinaire*” em francês) com uma cadência lenta de 75 ppm (entre 68 e 76 tempos por minuto) era usada pela infantaria em deslocamento nos percursos longos.

- O passo dobrado (“*quick march*” em inglês, “*geschewind marsch*” em alemão e “*pas redoublé*” em francês) com uma cadência de 112 a 124 tempos por minuto e nos Estados Unidos da América entre 108 e 118 ppm. O passo dobrado (*pas redoublé* = passo doble = double-quick step) deriva da designação de uma cadência de marcha militar usada na infantaria francesa no final do século XVIII (1790) e que consistia numa marcha ligeira (passo duplo) adotada para desfilar (120 ppm).

³⁰⁴ O general David Duda (1735-1820), pertencente à arma de Artilharia, esteve na Guerra dos Sete Anos. Após a guerra participou em exercícios com os exércitos da Prússia, da Áustria e da França e o seu livro foi fortemente influenciado pelo manual do exército da Prússia de 1784, *Taktik der Infaterie* de Friedrich Christoph von Saldern. Pedro Marquês de Sousa, *Toques de Ordenança Militar*, Lisboa, Tribuna da História, 2013, p.17.

³⁰⁵ J. A. Kappey, *A History of Military Music*, London and New York, Boosey and Co, 1894, pp. 68-69.

- O passo acelerado ou galope (“double quick march”, em inglês, “sturm marsch” em alemão e “pas de charge” em francês) com cadências em torno de 140 e 160 tempos por minuto, deriva dos movimentos táticos de ataque final sobre o inimigo.

O “passo dobrado”, que designava o andamento das marchas rápidas, passou a ser a marcha ordinária das paradas, continências e desfiles e corresponde ao “passo doppio” dos italianos, ao “passo doble” dos espanhóis, ao “pas-redoublé” dos franceses ou simplesmente à “march” de ingleses e alemães. Em Portugal, no final do século XVIII, encontramos referência no catálogo do armazém de música Waltmann (1799) a “marchas e passos-dobres para música militar”³⁰⁶ testemunhando assim o uso entre nós destas duas designações. A expressão “passo dobre” originou mais tarde a designação de “passo dobrado” e posteriormente, em resultado da sua utilização nas festas tauromáquicas já no século XX surge também em Portugal a designação espanhola de “passo doble”, além de “passo dobrado”. Na revista *A Arte musical*, em 1890, podemos ver um anúncio para a venda de partituras para banda ou para piano do passo dobrado *O Liberal* como última novidade para banda e que na época estava a ser executado com grande sucesso pelas bandas regimentais.³⁰⁷ Na descrição de uma tourada em Lisboa no século XIX, Alfredo Mesquita refere: “Estronda um passo dobrado nos metaes cahoticos da charanga.”³⁰⁸

As cadências de marcha usadas no exército português no período em estudo, que constam do regulamento para a infantaria publicado em 1864, tinham a finalidade de regular ações de natureza operacional. Para o treino das tropas o regulamento definia que “Para verificar as cadências far-se-há uso do metrónomo, por ser da maior exactidão e simplicidade. O fiscal da instrução do corpo verificará amiudadas vezes a cadência da música e tambores, para que se mantenha uniforme segundo fica prescrito”³⁰⁹

³⁰⁶ A *Gazeta de Lisboa* de 31 de dezembro de 1799 publicou um anúncio da casa Waltmann de “Marchas e Passos-dobres do gosto mais moderno para música militar” e outro anúncio de 29 de abril de 1800 refere “seis marchas e seis passos-dobres os mais modernos, para 4 clarinetes, 2 trompas, clarim, fagote, serpentão, pratinhos, tambor e zabumba”.

³⁰⁷ *A Arte Musical* nº 2 de 5 Outubro de 1890 p. 7. Ver na figura 2-III neste capítulo, a melodia desta marcha do arquivo da Sociedade Filarmónica Providência (anexo 3B).

³⁰⁸ Alfredo Mesquita, *Portugal Pitoresco e Ilustrado*, Lisboa, Tip. Machado, 1894, p. 602.

³⁰⁹ Decreto de 31 de agosto de 1863 do visconde de Sá da Bandeira, *Ordenança para o Exercício dos Regimentos de Infantaria de Linha e Batalhões de Caçadores*, Lisboa, 1864, p. 51.

Tabela 2-III - Extrato da tabela da ordenança para o exercício dos regimentos de infantaria de linha e batalhões de caçadores de 1864

Cadências	Número de passos por minuto (ppm)
Passo grave	76 ppm
Passo ordinário	112 ppm
Passo acelerado	150 ppm
Passo de carga	180 ppm

Relativamente às cadências de marcha, verificavam-se diferenças entre as cadências de cada nacionalidade, os ingleses, por exemplo, tinham a sua marcha rápida, a “quickmarch”, em compasso 6/8 e andamento semelhante ao das marchas latinas, mas a sua marcha mais tradicional, era mais cadenciada num andamento de 108 passos por minuto. G. Kastner na sua obra de 1848 separa nitidamente as “marchas” dos “passo dobrados” quando se refere ao repertório das bandas regimentais, a designação passo ordinário era usada para a marcha em desfile na instituição militar e talvez esse conceito explique que a obra de G.Kastner de 1848³¹⁰ distinga as “marches” e os “pas redoublés”.

Em Portugal a obra de Ernesto Vieira de 1899 referia que a ordenança militar distinguia três espécies de marchas: A marcha grave, para ser usada nos cortejos, com a cadência de 76 ppm e classificava a marcha fúnebre como uma marcha grave, de carácter triste, própria para os cortejos fúnebres. O passo ordinário, ou passo dobrado que era a marcha mais usual na cadência de 120 ppm e finalmente o passo acelerado com 130 ppm. E.Vieira considerava que o passo ordinário era o mesmo que passo dobrado e da mesma forma era idêntico à marcha ordinária e apresenta também o conceito de passacalle (espanhol) ou passacaglia (italiano) que se encontra nos antigos arquivos musicais das nossas bandas sendo um passo ordinário mais pequeno.³¹¹

Como se verifica, as cadências de marcha usadas pelas principais escolas militares, acabou por determinar algumas diferenças entre os países. Nos Estados Unidos da América, além da marcha ordinária (*common step*) e da marcha rápida (*quick step*), surge no século XIX uma nova cadência mais rápida, designada de passo dobrado (*double quick step*) que era assim, a cadência mais rápida que alguma vez se tinha usado nas marchas e que se

³¹⁰ Na caracterização da música militar Austriaca, na obra *Manuel General de Musique Militaire*, Paris, 1848, p. 204.

³¹¹ Ver anexo 3 B.

considerava com a cadência entre 165 a 180 ppm. A evolução verificada nos Estados Unidos da América registada em síntese na tabela seguinte, torna-se importante para o nosso trabalho, tendo em conta que ela reflecte também a evolução verificada na Europa e a grande influência que a emigração alemã, italiana e de outros países europeus teve nos EUA na actividade musical das bandas de música na segunda metade do século XIX.

Regulamentação Referência	Passo Ordinário (Common Step)	Passo Rápido (Quick Step)	Passo Dobrado (Double Quick Step)
1759 Londres	60 ppm	120 ppm	-
1775 Londres	60 ppm	120 ppm	-
1779 Philadelphia EUA	75 ppm	120 ppm	-
1812 Philadelphia EUA	75 ppm	100 ppm	-
1815 (Scott) EUA	90 ppm	120 ppm	-
1835 (Scott) EUA	90 ppm	110 ppm	-
1855 (Hardee) EUA	90 ppm	110 ppm	165-180 ppm
1862 (Casey) EUA	90 ppm	110 ppm	165 ppm
1867 (Upton) EUA	90 ppm	110 ppm	165-180 ppm
1891 (Board) EUA	-	120 ppm	180 ppm

Tabela 3-III - Regulamentação das cadências de marcha usadas nos EUA³¹²

A cadência das marchas em Portugal era semelhante ao estilo francês, de passo dobrado (pas redoublé), sendo mais rápida do que as marchas inglesas entre 112 a 120 ppm. Curiosamente nos EUA, a cadência mais generalizada era também influenciada pelas cadências da Europa continental (França e Alemanha) e não a inglesa, talvez em resultado da guerra da independência dos EUA contra a Inglaterra em que as milícias independentistas dos EUA tiveram o apoio de franceses. O estilo da marcha francesa era aliás também marcado pelo estilo alemão e austríaco com cadências um pouco mais rápidas (podendo ser superior a 140 ppm) bem marcadas com carácter marcial com o acompanhamento bem vincado da caixa de rufo, os baixos graves a tempo e algumas vozes agudas a contra-tempo picado, como as trompas e trombones e mesmo em algumas secções as palhetas agudas e os cornetins. Para alternar com o estilo essencialmente marcial das secções melódicas apresentavam uma secção final com um Trio, em estilo mais suave e melodioso e em intensidade piano. Esta estrutura das marchas resultava da influência francesa e da estrutura dos populares minuetos franceses do século XVIII que tinham um “trio” com mudança de

³¹² Frank Cipolla & Donald Hunsberger, *The Wind ensemble and its repertoire*, New York, Univ. Rochester Press, 1994, p. 69.

tonalidade, em regra, para o tom da subdominante em relação à tonalidade inicial, como testemunha o exemplo seguinte.³¹³



Fig. 1-III – Minueto do século XVIII de Ivon Jadot

Raymond Monelle também assinala que as marchas militares do século XIX mostravam uma estrutura com dois temas, em que o segundo tema era designado por trio, uma herança que provinha dos temas de dança: “The military march of the nineteenth century is musically very different from its forebears. It had adopted the reprise form of the dance, with two binary units, the second called trio”.³¹⁴ As marchas inglesas usavam muitas vezes em cada secção somente a melodia com acompanhamento e só na repetição surgia o contracanto. Apresentavam mais variações de dinâmica, alternando pianos com fortíssimos e utilizavam com frequência os tempos finais das frases com mais valor, em oposição ao estilo americano mais “marcato” e usavam igualmente na seção final um trio de carácter mais lírico. Esta estrutura de marcha tendo como secção final o trio, era também usada em Portugal.

³¹³ Menuet du XVIII^e siècle in Collection Strauwen, *Ceuvres pour Harmonie e Fanfare*, Joseph Buyst éditeur, Bruxelles. Ver no anexo 3 R, as principais editoras estrangeiras de obras para banda em Portugal.

³¹⁴ Raymond Monelle, *The Musical Topic, Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington, Indiana University Press, 2006, p. 123.

O estilo holandês que se afirmou mais tarde, possui habitualmente uma introdução de metais, com bateria e baixos, seguida de uma secção mais ligeira, depois um trio mais suave em intensidade piano e uma secção final, mais rápida e vigorosa como conclusão, em intensidade forte. Esta estrutura foi acolhida posteriormente em Portugal e nalguns casos esta secção final representava a reexposição da melodia do trio, mas com mais intensidade com diversos naipes em uníssono.

Na Itália havia um estilo de marcha mais ligeira e com mais ornamentos, apesar de ter intervenções melódicas do tipo fanfarra tocadas com valores rítmicos rápidos e pontuados, que incluíam também melodias influenciadas pelas árias de ópera. Era comum terem uma breve ligação entre a penúltima e a última secção, feitas com a intervenção dos instrumentos em registos agudos, fazendo a transição como se fosse uma introdução à secção final. Um dos representantes deste estilo foi Edoardo Boccalari (1859-1921) um músico italiano que emigrou para os Estados Unidos da América e regressou a Itália já no século XX. Em Espanha, o estilo das marchas foi marcado pela influência das melodias típicas das touradas e do flamengo, oscilando entre os tons maior e sua relativa menor e com oscilações do ritmo (cadência) como herança da expressão do “rubato vienense”, suspendendo o ritmo e retomando-o depois. Um dos autores mais representativo deste estilo espanhol foi o compositor Jaime Texidor (1884-1957), igualmente músico e maestro de bandas militares e civis.

David Whitwell destaca a curiosidade de as marchas terem sido talvez as primeiras obras, antes mesmo das publicações das orquestrações do século XIX, a serem editadas e publicadas em série, nas quais se registam as primeiras formas de notação das partes de percussão em “notação gráfica”. A publicação em série favoreceu a grande divulgação destas obras, vindo também a facilitar o trabalho dos maestros amadores que assim puderam organizar os seus agrupamentos. Whitwell revela-nos que na Inglaterra a maioria das obras da música militar datam de 1790, logo após a declaração efetiva de guerra por parte da Inglaterra à França, o que reflete esse espírito patriótico e o ambiente militar em que se vivia.³¹⁵ J. A. Kappey apresenta-nos a evolução da estrutura das marchas a partir do modelo inicial apenas com uma ou duas secções (A+B), com melodias bem marcadas e habitualmente em compasso 6/ 8, e o modelo que surgiu posteriormente com uma terceira secção chamada Trio (C). George Kastner declara a existência de “marchas” e de “pas

³¹⁵ David Whitwell, *The History and Literature of the wind band and wind ensemble*, vol. 4, Northridge, CA: Winds, 1982, p. 129.

accélérés” por altura da revolução francesa e que as orquestrações dessas marchas e dos “pas accélérés”, de compositores como Devienne, Catel, Gossec e outros, apresentam orquestrações com nove partes: uma flauta, dois clarinetes, dois oboés, duas trompas e dois fagotes.

Vejam os como George Kastner caracterizou em 1848 as categorias de marcha da música militar: as marchas tinham a finalidade de acompanhar o desfile de tropas e de regular o passo dos soldados. A “marcha ordinária” ou “passo ordinário” ou simplesmente “marcha” é a mais lenta e escreve-se em compasso C cortado, maestoso. Em andamento mais lento estão as marchas religiosas. As marchas em passo ordinário usam-se nos exercícios, nas revistas e nas paradas. A “marcha double” ou “pas redoublé”, isto é, “passo acelerado”, é uma forma mais rápida que a marcha ordinária, e de todas as marchas é a mais comum e a que se aplica na maior parte dos casos. Escreve-se normalmente em compasso 2/4 *Allégro* ou, igualmente, em 6/8. A marcha ordinária é mais solene enquanto que o passo dobrado possui mais vivacidade e animação, conferindo à marcha ordinária uma identidade menos marcial e com menor cadência que o “passo dobrado”. Daí que era usada habitualmente para iniciar os concertos das bandas, devido ao seu caráter mais solene, situação que na nomenclatura do repertório das bandas no século XX vai dar origem a uma nova designação – “marcha de concerto”, refletindo a herança das marchas das óperas. Raymond Monelle explica que os trechos musicais designados por “marcia”, que foram utilizados por vários compositores em diversas óperas do século XVIII, eram interpretados numa cadência ligeiramente mais lenta (60 ppm) do que o passo ordinário³¹⁶, e que esta característica de marcha mais lenta e mais solene (habitualmente escrita em compasso quaternário, enquanto que as marchas militares eram em compasso binário) está presente nas marchas dos grandes compositores de marchas para orquestra no século XIX³¹⁷, que muito influenciou o repertório das bandas: “With the separation of concert marches and military pieces, there was also a bifurcation of style. Bandmasters turned almost universally to the alla breve type of march already described.”³¹⁸ O referido trabalho de G. Kastner³¹⁹ revela-nos ainda como eram feitas as orquestrações nas bandas em meados do século XIX: o flautim, a requinta e o 1.º clarinete tocavam a melodia principal, os outros clarinetes faziam o acompanhamento, os

³¹⁶ Raymond Monelle, ob. cit. p.160.

³¹⁷ Raymonde Monelle refere que “Instead, composers turned to the writing of marches that were orchestral pieces.[...] Concert composers, on the other hand, generally favored the more solemn and heavy-footed rhythm with four steps to the measure”(cf. *The Musical Topic, Hunt, Military and Pastoral*, p. 130.)

³¹⁸ *Idem*, p.130.

³¹⁹ Ob. cit. p. 200. Deve realçar-se que a obra de G. Kastner foi elaborada na década de 1840, antes do aparecimento de novos modelos de instrumentos, como vimos no capítulo II.

trompetes e as trompas, quando não faziam solo, tocavam a harmonia, os fagotes, quando não faziam solo, tocavam ou reforçavam as partes intermédias, ou faziam também o baixo, que, em regra, é atribuído ao serpentão, ao oficleide, ao bombardão ou ao trombone baixo.

Do estudo que realizamos sobre as marchas ordinárias, passo dobrados, marchas graves e fúnebres do século XIX, apresentamos nos anexos 3 B e 3 C a caracterização da estrutura formal habitualmente usada, aspetos tonais e as formas de instrumentação. Da análise efetuada nas edições do *Philarmonico Português* e através dos programas de concerto das bandas militares e civis, podemos concluir que as marchas representavam cerca de 30% do repertório das bandas, porquanto as marchas ordinárias e os passo dobrados eram os que existiam em maior quantidade nos arquivos e também os mais interpretados, pelo facto de serem usados quer nos concertos quer nos desfiles, enquanto que as marchas de procissão e as fúnebres eram interpretadas com menor frequência. Nas edições de *O Philarmonico Portuquez* entre 1898 e 1910, verifica-se que em cerca de 173 obras editadas, 19 eram passo ordinários (11% do total), 14, passo dobrados (8% do total), 20, marchas graves (11,5% do total) e 8, marchas fúnebres (4,6% do total). Tal como se pode ler no artigo da revista *Amphion* de 1893, o passo ordinário era o mais popular dos temas de banda: “[...] é o passo-ordinário a mais emocional peça de todo o repertório. É com elle que pelas ruas se enthusiasma o partidário, é com elle que se annuncia o regosijo por um facto de inesperada importância na terra, [...] é ainda o ordinário a abertura do concerto dado pela philarmónica.”³²⁰

III.1.1 O passo ordinário e o passo dobrado

Em resultado da análise que fizemos em cerca de cinco dezenas de marchas, como se apresenta no anexo 3 B, podemos concluir que antes da generalização da estrutura mais comum dos ordinários e passo dobrados, constituídos por uma pequena introdução e depois três partes A, B e C, sendo esta terceira e última parte (C) o Trio, era seguida nas marchas mais antigas uma estrutura apenas com duas partes A e B (Trio). Segundo a estrutura mais comum A-B-C (trio) era habitual entre a parte B e a C (antecedendo o Trio) um *intermezzo* como uma introdução ao trio. Em relação à tonalidade era comum que as partes A e B estivessem na mesma tonalidade e no trio (sempre escrito em tonalidade maior) era habitual a mudança para o tom da subdominante. Era habitual também a reexposição de A e B e terminar antes do trio, na parte indicada com “Fim” ou “Fine” seguindo a indicação de “Da

³²⁰ Revista *Amphion* n.º 18 de 16 de agosto de 1893, p. 143.

Capo al Fine” ou a indicação “Vai ao S” e “salta ao O” quando eram utilizados uns compassos finais escritos à parte e indicados com a notação “O”, como uma “Coda” para finalizar.³²¹

Não se identificaram diferenças ao nível da estrutura entre os ordinários e os passo dobrados da mesma época, posto que o nosso estudo permite concluir que a utilização da classificação “ordinário” e “passo dobrado” parece não obedecer a nenhuma norma relativamente à estrutura, havendo apenas diferenças de andamento. A estrutura do *passa calle* espanhol era idêntica à dos ordinários, sendo esta que esteve na origem no nosso país da designação atual de “marcha de rua” e a denominação espanhola “passo doble” equivalia ao “passo dobrado” em língua portuguesa. No nosso país, foi já no século XX, sob influência espanhola, que se generalizou a nomenclatura “passo doble” para especificar o género de música de tourada³²² e se abandonou a nomenclatura “passo dobrado”, classificando-o simplesmente marcha, a qual, como referimos anteriormente, é vulgarmente classificada no meio filarmónico por “marcha de rua”, distinguindo-se assim da marcha grave (ou de procissão), da militar, da de concerto ou ainda da marcha popular. Vejamos a estrutura de um “passo doble” espanhol do século XIX, copiado para a banda da Sociedade Filarmónica Providência em 1893, como se confirma que o “passo doble” *El gorro Frigio* apresenta a mesma estrutura dos ordinários mais antigos com apenas duas partes A e B sendo o trio a parte B com a mudança de tonalidade para a subdominante. Esta estrutura reflete a estrutura original do “pas redoublé” (passo dobrado) francês que, como já referimos, teve origem nos minuetos (dança francesa dos séculos XVII e XVIII), os quais tinham em regra também dois temas distintos. Foi no âmbito militar que surgiram no século XVIII os primeiros “pas redoublés” a 120 ppm.³²³

³²¹ Ver anexo 3 B.

³²² No período em estudo não existia em Portugal um repertório especialmente dedicado às touradas, como existia em Espanha. Como refere José Subirá, no final do século XIX já existia na Espanha um repertório próprio das touradas, (piézas de música dedicadas al toreo) como eram os *passo-dobles toreros*, além de outros passo-dobles, passacalles, polcas e mazurcas, que o autor apresenta no capítulo “La Literatura Filarmónica en el siglo XIX” na sua obra, *História de la Música Española e Hispano Americana*, Barcelona, Salvat Editores, 1953, pp.785-786.

³²³ Na *Ordenance du Roi pour Régler l'exercice de L' Infanterie*, de 20 de março de 1764, o *Pas Redoublé* ficou estabelecido como a cadência de tambor para a carga (ataque). Pedro Marquês de Sousa, *Toques de Ordenança Militar*, Lisboa, Tribuna da História, 2013, p.17.

Com a mesma estrutura identificamos uma das mais antigas marchas, que constam no arquivo da banda da Armada, a marcha toureira *Ibérica*³²⁴ que tem dois temas A e B, sendo o Trio a parte B com mudança de tonalidade de Fá Maior para a subdominante (Si bemol Maior). Além da sua estrutura confirmar a forma mais antiga, também a sua orquestração apresenta características típicas do século XIX, que atestam a regra da utilização do 2.º barítono como baixo, de forma distinta da parte de 1.º barítono (contracanto), forma utilizada em grande parte de obras do repertório das bandas, desde as marchas de procissão às árias de ópera e às rapsódias³²⁵.

Através da análise de três ordinários mais antigos, *O Liberal*, o *Ordinário* de João Carlos Morais e *Recordação de Sevilha* de António Taborda, confirma-se esta estrutura das marchas antigas, que tinham apenas duas partes A e B, sendo o Trio a parte (B), sempre em tonalidade Maior, no tom da subdominante da tonalidade inicial e que era tocado em pianíssimo durante grande parte, terminando com um final forte. Depois de se tocar a parte A e B, repetia-se a parte A e a obra terminava antes de chegar ao Trio, no compasso com a anotação de “Fim” antes do Trio (B), como ilustram diversos exemplos no anexo 3 B dos quais destacamos o passo ordinário *O Liberal* do qual se mostra a parte de 1.º cornetim.

³²⁴ A marcha toureira *Ibérica* tem a cota PD-1 no arquivo da Banda da Armada, da autoria de Custódio Correia, editor e compositor de outras marchas, tais como a marcha militar *O Marcial*, o passo dobrado *O Malagueño* e o passo dobrado *O Viegrense*, editadas pela Litografia Alves, Rua Maestro Taborda, n.º 7, em Lisboa.

³²⁵ Ver os casos da *Rapsódia de Cantos Populares do Minho* de João Carlos de Sousa Morais no anexo 3L e a *Marcha Fúnebre* do visconde de Oliveira Duarte no anexo 3 C. Refira-se ainda que, tal como vimos no capítulo II, a disposição dos instrumentos (formação) da banda em marcha, também colocava em regra o 2.º barítono na mesma fileira dos baixos.

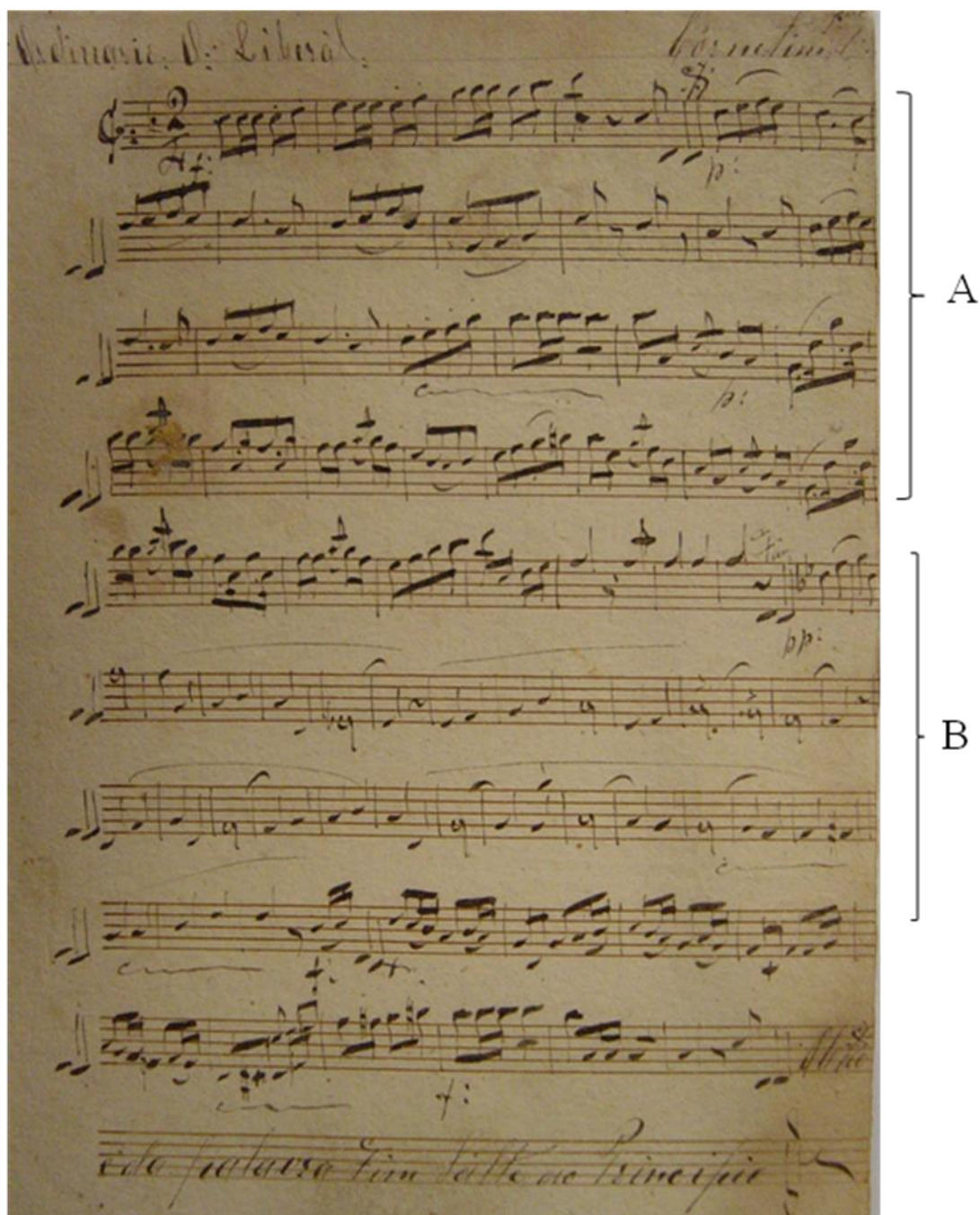


Fig 2-III- Passo ordinário *O Liberal* exemplo de estrutura mais antiga A-B (Trio)

No final do século XIX e início do século XX, generalizou-se a estrutura com três partes (A-B-C) como a forma mais comum e também com a mudança de tonalidade no Trio (C) para o tom da subdominante da tonalidade das partes A e B antecedentes. Podemos confirmar esta regra com diversos “passos ordinários” editados pel’*O Philarmónico Portuguez* no início do século XX: *O Estróina* de R. do Couto de 1904, *Matutina* de M. Junior de 1904, *Tracosense* de E. A. Rio de Carvalho de 1904, *O Proletariado* de A. A. Brandão de 1902, *O Popular* de A. R. do Couto de 1902, em compasso 6/8. Dos diversos

exemplos constantes no anexo 3 B destacamos o passo dobrado *O Adamastror* aqui ilustrado com a parte do 1.º cornetim.

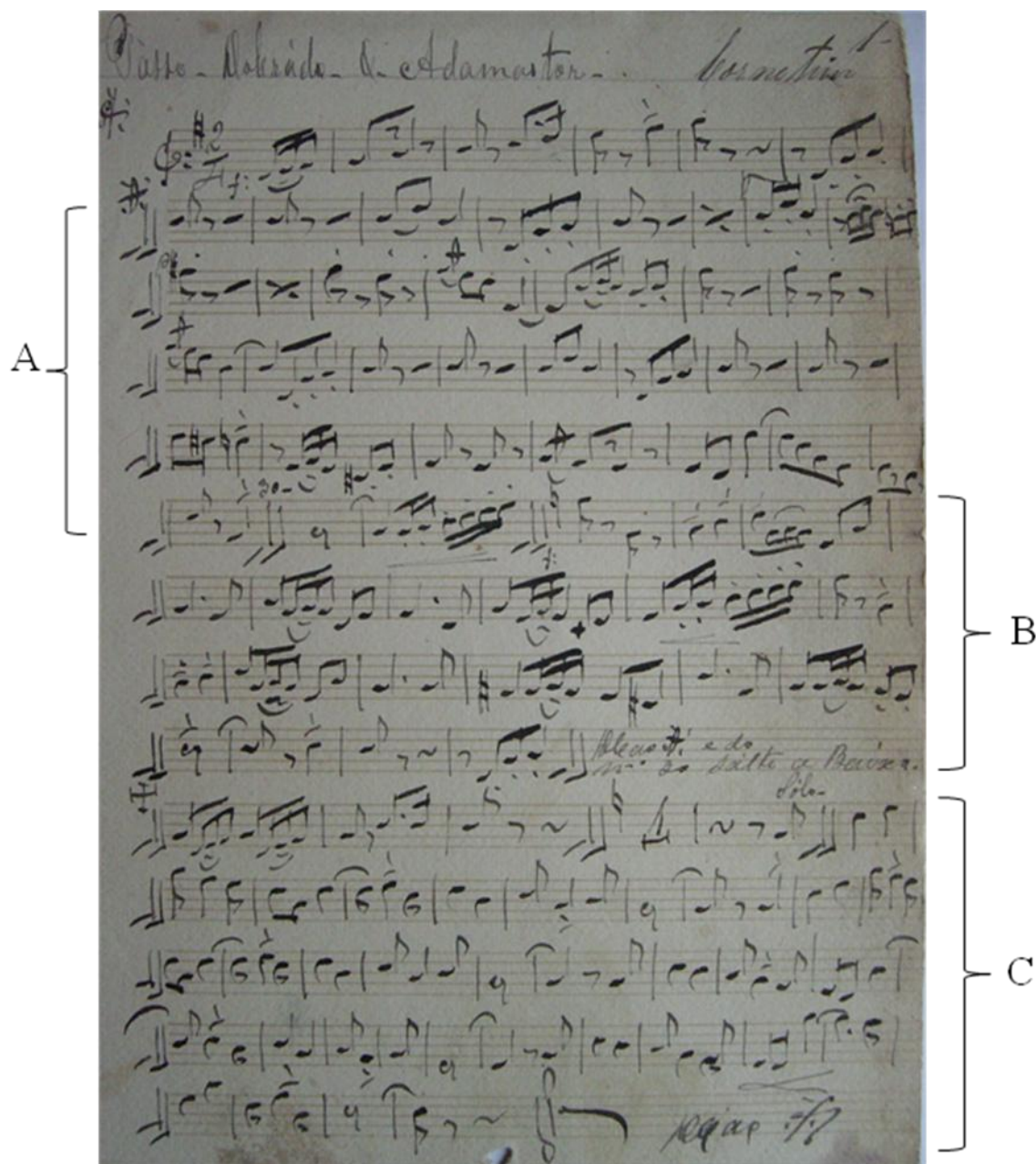


Fig. 3-III- Passo dobrado *O Adamastror* exemplo da estrutura A-B-C (Trio)

A marcha era essencialmente rítmica, cuja principal missão era acentuar o tempo forte da cadência da marcha, pelo que o compositor evitava normalmente os atrasos dos acordes, as sincopas e outras disposições de valor ou combinações rítmicas que podiam dar incerteza ou andamento irregular. Podendo começar de forma indiferente pelo tempo forte ou pelo tempo fraco da cadência, era mais comum que as marchas comessem no tempo forte. Apesar de se usarem tercinas e grupos de seis notas esta divisão ímpar do tempo era apenas

ocasional, sendo logo retomada a ordenança regular e acentuada das partes de acompanhamento. A marcha compõe-se geralmente de frases e períodos simples e curtos, e normalmente a sua segunda parte distingue-se da primeira, pelos valores e disposição distintos, de modo a destacar os diferentes motivos e assim evitar a uniformidade e a monotonia. Por exemplo alternando as típicas melodias suaves dos instrumentos de madeira, com intervenções dos metais graves em intensidade forte. Os ritmos de dois em dois, de quatro em quatro, ou seja, sempre numa proporção par, eram considerados a melhor forma de garantir o caráter regular e decidido, alternando com um Trio de caráter suave e de dinâmicas suaves (pianíssimo) que permite realçar a reexposição do motivo principal.

Em relação aos programas de concerto das bandas militares e civis que estudamos, no período entre 1850 e 1910, das 204 obras interpretadas, 42 eram marchas, representando cerca de 20% do total do repertório em concerto, situação em que se usavam habitualmente duas marchas, como testemunham os programas no anexo 3 Q. No catálogo de 1893 de repertório para banda da casa Neuparth & C.^a podemos ver que num total de 110 obras, existiam 28 marchas editadas³²⁶ representando 25,5% do total. Esse valor não está muito distante do que encontramos no arquivo antigo da Banda da GNR, que inclui as obras da sua antecessora, a extinta Banda da Guarda Municipal, no qual o total de 325 marchas³²⁷ representa cerca de 32% do espólio total inventariado no anexo 3 N e o mesmo pode ser observado no arquivo da Sociedade Filarmónica Providência de Vila Fresca de Azeitão, em que as 103 marchas representam 25 % do total das obras em arquivo.³²⁸

III.1.2 Marchas de procissão e fúnebres

Raymond Monelle reconhece a existência de diversos tipos de marchas fora do âmbito militar, cuja interpetação estava mais ligada a cerimónias e festividades da sociedade civil, em igrejas, nas cerimónias civis de Estado, em funerais e até na ópera, considerando dentro desta tipologia, as marchas de procissão, as marchas de casamento e as marchas fúnebres: “There are evitently marches not primarily militar: funeral marches, wedding marches, marches of priests, pilgrims.”³²⁹ Em Portugal não são conhecidas por esta nomenclatura

³²⁶ Oito passo dobrados, cinco ordinários, cinco marchas, cinco marchas graves e cinco fúnebres.

³²⁷ Marchas 202, passo dobrados 35, “passo doubles” 35, ordinários 20, “passa calle” 12, marchas fúnebres 17 e marchas graves 4.

³²⁸ Verificamos que existem 103 obras desta tipologia sendo 65 marchas de rua (30 passo ordinários, 30 passo dobrados e 5 “passa calle”), 19 marchas graves (de procissão) e sete marchas fúnebres, representando cerca de 25% do total das obras. Ver Anexo 3 O, listagem de obras do arquivo antigo da Banda da Sociedade Filarmónica Providência 1880-1918.

³²⁹ Raymond Monelle, *The Musical Topic, Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington, Indiana University Press, 2006, p.125.

marchas de procissão e marchas fúnebres, antes do século XIX³³⁰, o mesmo refere R. Monelle relativamente à França: “There are no funeral marches in the military collections of the eighteenth century, but nevertheless slow marches were presumably played at funerals”³³¹. Mas foi provavelmente no meio militar após a revolução francesa, no período inicial de afirmação das bandas de música, que a marcha fúnebre foi criada. Monelle refere que foi numa grande cerimónia fúnebre realizada em Paris em 1790, após a morte de vários militares, que o compositor François Joseph Gossec compôs uma marcha fúnebre e iniciou um ciclo de composições deste tipo³³² que a par de hinos revolucionários e marchas militares integraram o repertório das bandas militares francesas.

Com base na análise que fizemos de marchas de procissão e fúnebres do século XIX, podemos concluir que tal como nos ordinários e passo dobrados, as marchas graves do final do século XIX e início do século XX passaram a usar a repetição de cada uma das partes A, B e também o Trio (C). Podemos confirmar esta regra em diversas marchas graves do arquivo da Sociedade Filarmónica Providência, como a marcha grave *Porque Será?* de J. B. Rodrigues, *Routes Fleuris* de Albert Ploris, *Saudade* de J. Sertório Bello³³³ e também de diversas marchas editadas pelo *Philharmonico Português* no início do século XX: as duas marchas graves *Santa Clara* e *Pyrene* de J. D. Oliveira de 1904, *A Degenerada* de J. A. Godinho de 1902, *Aliança* de J. J. Martins de 1903.³³⁴

Embora tivessem o mesmo carácter e se destinassem a ser interpretadas durante um funeral, eram, porém, utilizadas mais designações para as marchas fúnebres: “passo fúnebre” e “ordinário fúnebre”. As marchas eram escritas em compasso quaternário e os “passo fúnebres” e “ordinário fúnebres” eram escritos em compasso binário (2/4). Foi no século XX que começou a generalizar-se a denominação de marcha e, de acordo com a nossa pesquisa, era vulgar o seu título ser do tipo “À memória de” com a especificação do nome da pessoa que tinha falecido e à qual o compositor dedicava a marcha. Consideramos para análise as seguintes peças deste género existentes no arquivo da Sociedade Filarmónica Providência:

³³⁰ Nos arquivos das bandas militares e na Biblioteca da Ajuda não se encontram marchas fúnebres para banda antes do século XIX e no acervo da Biblioteca Nacional as mais antigas marchas fúnebres são a *Marcha Fúnebre* n.º 1 (sem autor) para órgão, entre 1800 e 1830, cota M.M. 1750, a marcha fúnebre para piano forte de 1835 de Francesco Shira (1809-1883) aquando da morte do príncipe D. Augusto, cota C.N 118 V., e de Fernando dos Santos Pinto (1815-1860) a marcha fúnebre, adaptada para piano por Daddi em 1853, cota M.P. 449//6A.

³³¹ *Idem*, p. 128.

³³² “Funeral celebrations were a particular cult of the revolutionaries, and Gossec subsequently wrote a *Marche Funebre* in E flat for the death of General Hoche (1794), a *Chant Funebre sur la mort de Ferraud* (1794) etc., cf. Raymond Monelle, *The Musical Topic*, Hunt, Military and Pastoral, p. 128.

³³³ Ver no anexo 3 C a análise de marchas graves e fúnebres.

³³⁴ Ver no anexo 3 A, o inventário das edições de *O Philharmonico Português*.

marcha fúnebre da ópera *Joise*, marcha fúnebre *Do Gólgota*, “marcha fúnebre” de J. S. Bello, marcha fúnebre *A Dor da Pátria*, passo fúnebre, ordinário fúnebre de J. S. Bello. Da publicação *O Philarmonico Portuguez* foi analisada também a marcha fúnebre *Dôr Eterna* de J. Martins de 1904.³³⁵ À semelhança dos passos ordinários e das marchas graves, estas apresentam também em regra uma última parte com uma melodia suave e em pianíssimo como um Trio, mas que no caso das marchas fúnebres mantinha a mesma tonalidade ao longo de toda a marcha. Em síntese, e como se pode avaliar a partir do exemplo seguinte, a estrutura mais frequente deste tipo de marchas era: uma parte A em intensidade piano, a parte B em forte e a parte C em piano, como exemplo da estrutura mais comum das marchas graves e fúnebres.

The image shows a handwritten musical score for the 1st Clarinet part of the march *Routes Fleuris*. The title is written at the top: *Routes Fleuris* *Marcha Grave* *1.º Clarinete (Bis)* *por Albert Flonis*. The score is divided into three sections: A, B, and C. Section A is marked 'p' (piano) and Section B is marked 'f' (forte). Section C is marked 'p' (piano) and includes a 'Trio' section. The score ends with 'D.C.' (Da Capo). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Fig. 4-III- Parte de 1.º clarinete da marcha grave *Routes Fleuris*

³³⁵ Ver anexo 3 C e 3 A.

III.1.3 Hinos

Do repertório das bandas militares e das bandas civis, os hinos eram peças frequentemente tocadas para iniciar e finalizar os concertos, em cerimónias protocolares e também nas festividades populares com os hinos das próprias sociedades musicais ou dos santos padroeiros. Como exemplos temos os hinos dos diversos reis, alguns com o estatuto de hinos nacionais, os hinos das sociedades filarmónicas, de diversas instituições civis, militares e religiosas e os hinos compostos para determinados acontecimentos como as comemorações dos centenários de figuras ou datas históricas, práticas de influência francesa muito frequentes nas últimas décadas do século XIX.³³⁶

Como refere Maria Isabel João em relação à música profana das comemorações patrióticas do século XIX³³⁷ os hinos e as marchas triunfais eram os mais adoptados nas manifestações de massas. No cortejo camoniano foi tocada a marcha triunfal *Homenagem a Camões*, composta pelo regente da banda de Infantaria 16, José Fernandes Escazena, cujo comentário de um jornalista revela o efeito destas obras junto do grande público: “a marcha foi bem imaginada para grandes massas e impressionou o público que assistiu ao desfile”.³³⁸ Em 1894, foi o *Hino do Centenário do Infante D. Henrique*, música de Alfredo Keil e no 4º Centenário da Índia também foi composto o hino 4º *Centenário do Descobrimento da Índia*, música de Augusto Machado.

No espólio mais antigo existente no arquivo da banda da Marinha, encontramos duas coleções de hinos para banda³³⁹, com mais de 40 hinos nacionais, onde consta ainda o hino nacional português do período da monarquia (hino da Carta), posto que a mais antiga coleção apresenta o carimbo do navio *Cruzador D. Carlos I.*³⁴⁰ No arquivo da Banda da GNR, identificamos 36 hinos e no arquivo antigo da Sociedade Filarmonica Providência constam 12 hinos, que vão do hino da Carta ao hino da própria filarmónica, passando pelo hino 1.º de maio ao hino das árvores. Do nosso trabalho editado em 2010, podemos destacar que, dos cerca de 100 hinos do período em estudo e quase todos com letra, cerca de 30% são dedicados a causas e acontecimentos políticos (liberalismo, absolutismo, constituição, comemorações), 25%, destinam-se aos monarcas, 20%, prestam homenagem a figuras de

³³⁶ No nosso trabalho editado em 2010, *Hinos Militares e Patrióticos Portugueses*, EME e Mais Imagem, Lisboa, 2010, apresentamos mais de 100 hinos do período do nosso estudo - 1850-1910.

³³⁷ Maria Isabel João, *Memória e Império, Comemorações em Portugal (1880-1960)*, Dissertação de Doutoramento em História, Lisboa, Universidade Aberta, 1999, p. 420.

³³⁸ *Commercio de Portugal*, Lisboa, 12 de Junho de 1880.

³³⁹ *National Anthems of all Nations*, London, Boosey & Co.

³⁴⁰ Ver no anexo 3 R, a caderneta da coleção de hinos que pertenceu à Charanga de bordo do navio *Cruzador D. Carlos I.*

Estado (por exemplo: marquês de Pombal e duque de Saldanha), cerca de 15 % são hinos militares (de regimentos ou alusivos a guerras), 6% são hinos reais ou nacionais e 2% são dedicados a cidades.

Em 1870, na festa de inauguração do monumento a D. Pedro IV no Rossio, em Lisboa, as notícias dos jornais referem a interpretação de diversos hinos: “As tropas fizeram as continências devidas e as músicas tocaram o hymno da Terceira [...] ao som do hymno da Carta tocado com todas as bandas de música, repiques de sinos e troar da artilharia [...] No desfile final as músicas tocaram a marcha ‘Bragança’³⁴¹ e sobre as comemorações do dia 1.º de Dezembro de 1870 em Palmela a notícia num jornal setubalense refere que a filarmónica Humanitária de Palmela tocou os ‘Hymnos da Restauração’, ‘Anti-Ibérico’ e ‘Distribuição’”³⁴².

O hino para as bandas filarmónicas era muito importante, porque representava um elemento de identidade da própria sociedade filarmónica e da comunidade onde pertencia, tal como podemos depreender da descrição da festa de apresentação da mais antiga banda de Palmela, em 1853: “a sociedade, envergando o seu luxuoso fardamento de veludo verde e encarnado, saiu da sede para a igreja, executando pelas ruas um passodoble da composição do seu mestre e, na igreja, estreou o seu hino, o que comoveu o povo até às lágrimas por ouvir na igreja tocar pela primeira vez uma música propriamente sua.”³⁴³ Além desta descrição, a obra de Manuel Joaquim da Costa sobre as bandas em Palmela, escrita em 1917, reserva um espaço próprio dedicado aos hinos e aos fardamentos, onde refere que a banda “Palmelense” teve cinco hinos, e que a “Humanitária” e a “Harmonia” tiveram dois³⁴⁴.

De forma distinta das marchas, que apresentam basicamente dois tipos de estrutura definida (A+B) ou (A+B+C), nos hinos, a estrutura era muito variável, podendo ter apenas música ou também letra sendo muito comum apresentarem duas secções melódicas (melodia inicial e refrão) na mesma tonalidade, ou também uma estrutura semelhante às marchas mais antigas, com duas secções (A+B) com alteração da tonalidade segundo a regra enunciada nas marchas. A grande maioria dos hinos eram escritos em compasso binário ou quaternário e em regra tinham muito menos compassos do que as marchas.

³⁴¹ *Gazeta Setubalense* n.º 41 de 1 de maio de 1870.

³⁴² *Gazeta Setubalense* n.º 80 de 4 de dezembro de 1870.

³⁴³ Manuel Joaquim da Costa, *História das Música em Palmela (1852-1917)*, Grupo de Amigos do Concelho de Palmela, 2002, p. 13.

³⁴⁴ *Idem*, p.45.

III.2 Os géneros de dança interpretados pelas bandas de música

Tal como referem os trabalhos de Franceso Esposito e de Maria Alexandra Lousada, logo no início da atividade das primeiras sociedades de concertos da burguesia da capital, as *soirées* começaram a incorporar uma primeira parte musical, com um concerto e uma segunda parte dançante, moda que F. Esposito afirma se ter tornado mais frequente na década de 1840.³⁴⁵ Esta prática acabou por influenciar a assimilação dos géneros de dança também nas bandas marciais das primeiras sociedades filarmónicas da capital. O periódico lisboeta dos teatros e filarmónicas, *O Espectador*, descreve: “As Soirées foram introduzidas nas sociedades Philharmonicas de 1848 para cá. Foi a Assembleia Philharmonica [na noite de 25 de Abril de 1848], a que primeiro tentou este género de divertimento, que tão bem acceito foi pela maioria dos sócios, e que depois foi adoptado por quasi todas as sociedades d’este género.”³⁴⁶

Os géneros de dança, mantendo a sua forma exclusivamente instrumental, constituíam uma parte muito significativa do repertório das bandas. As mazurcas, polcas, valsas e escocesas, rapidamente se estenderam por toda a população das sociedades de bairro da capital e dos arredores, até nas comunidades rurais. A descrição das *soirées* da burguesia lisboeta nas sociedades de concertos explicita o repertório usado nos bailes, como é disto exemplo o baile realizado após o concerto na *soirée* da Assembleia Philharmonica na noite de 30 de novembro de 1850: “Na parte dançante, houve uma grande animação; contando-se n’uma das polkas até vinte e trez pares, [...] a música desta parte foi toda de uma bela escolha. Ouvimos uma linda quadrilha de contradanças extraídas do *Macbeth*, outra do *Templo de Salomão*, outra do *Propheta*, e outra do *Violon du diable*; trez polkas: *Azelia*, *Zuleika* e *Lola*; duas valsas originais.”³⁴⁷ Ainda nos servindo da mesma fonte, destacamos a descrição do baile realizado após o concerto da noite de 19 de dezembro de 1850: “A parte dançante assim mesmo esteve animada [...] Tocaram quatro quadrilhas de contradanças novas, (extraídas da ópera *Giralda*, pelo Sr F. A. N. dos Santos Pinto, outra quadrilha do *Hernani*; outra da *Fee aux Roses* e outra de várias óperas) três polkas e duas valsas.”³⁴⁸ Noutro baile da Assembleia Philharmonica na noite de 1 de fevereiro de 1851 é referido o

³⁴⁵ Franceso Espósito, *La Vita Concertistica Lisboeta dell’ottocento:1822-1853*. Dissertação de Doutoramento em Ciências Musicais, FCSH da Universidade Nova de Lisboa, junho de 2008, capítulo III.2.Maria Alexandra Lousada, *Sociabilidades Mundanas em Lisboa, Partidas e Assembleias 1760-1834*, Revista *Penelope*, 1998, p. 17.

³⁴⁶ *O Espectador*, *Jornal dos Theatros e das Philharmonicas*, n.º 7 de 13 de outubro de 1850, p. 54.

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 119.

³⁴⁸ *Ibidem*, (1850) p. 143.

seguinte repertório: quatro quadrilhas de contradanças, quatro polcas, três valsas e uma mazurca.³⁴⁹

Num curioso artigo sobre os bailes realizados na sociedade lisboeta em 1851³⁵⁰ o autor destaca a grande popularidade dos bailes das famílias mais abastadas em casas particulares e referindo-se aos bailes das sociedades filarmónicas lisboetas, destaca os géneros em voga: a contradança, a valsa a três tempos, a valsa a dois tempos, a polca, a polca-mazurca, e a escocesa. Através do estudo que fizemos sobre a quantidade dos diversos géneros musicais do repertório das bandas, podemos concluir que os géneros de dança (valsas, polcas e mazurcas) representavam 30% a 40% do total de obras existentes nos arquivos das bandas civis, editadas em catálogos e interpretadas pelas bandas.

Através dos arquivos das bandas que foram estudados neste trabalho, podemos concluir ainda que nas bandas militares este rácio era ligeiramente inferior às bandas civis (filarmónicas). A presença de obras desta tipologia de géneros de dança (valsas, polcas, mazurcas, gavotes etc.) era menos significativa nos arquivos das bandas militares. Ainda assim, no antigo arquivo da Banda da GNR existiam cerca de 217 obras desta tipologia, o que representava 21,5 % do total das obras ali existentes, enquanto no arquivo da Banda da Armada a presença deste tipo de obras no contexto geral era ainda menor. Nas edições do *Philarmonico Portuguez* este grupo representava 32% das obras editadas³⁵¹ mas refira-se que no arquivo da Sociedade Filarmónica Providência de Vila Fresca de Azeitão este grupo constituído por 231 obras dos géneros de dança representa 63% do total.³⁵² Na Biblioteca da Ajuda, entre as 347 obras ali existentes para banda, 22% (76 obras) são do género de dança, sendo que deste grupo se destacam com maior representatividade as 28 valsas e as 19 polcas.

No final deste capítulo, abordaremos a presença relativa dos diversos géneros musicais no repertório das bandas, no meio urbano e no meio rural, nas bandas militares e nas filarmónicas, posto que no grupo de obras que classificamos como géneros de dança, convém ressaltar que conforme os casos, podiam ser peças musicais de concerto ou servir a função bailatória. Por exemplo, no programa de concerto da banda militar de Setúbal em

³⁴⁹ *Ibidem*, (1851) p. 168.

³⁵⁰ *Ibidem*, n.º 29 de 16 de março de 1851, p. 186.

³⁵¹ 23 valsas (13,3 %), 18 mazurcas (10,4%), 13 polcas (7,5%) e uma quadrilha de contradanças (0,6%).

³⁵² 31 quadrilhas/contradanças, 76 valsas, 66 polcas, 43 mazurcas, 3 gavotes, 5 tangos, 2 “pas de quatre”, 2 malaganhas, 1 habanera, 1 bolero e 1 seguidilha.

1871, encontramos a valsa para orquestra *Chants du Couronnement* de J. Strauss³⁵³ (*op.* 184) adaptada para banda, e noutro concerto em Lisboa em 1876 temos o exemplo de uma “polka obrigada a cornetim” do célebre compositor W. Wierprecht (1802-1872) interpretada por uma banda no jardim dos recreios³⁵⁴, contudo, da mesma época, temos também na Sociedade Filarmónica Providência de Vila Fresca de Azeitão diversas valsas, polcas e mazurcas usadas para animar bailes (ver fig 2-V no capítulo V).

III.2.1 Contradanças

Em concordância com o conceito de “quadrilha de contradanças” constante no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*³⁵⁵, Ernesto Vieira, na sua obra de 1899, refere que a contradança era “uma das dansas mais usadas” nesse período. Compõe-se de cinco números de música, todos em compasso binário, andamento *allegretto*; cada número consta de dois ou três períodos e repete-se quatro vezes, exceto o n.º 5 que se executa oito vezes. *La contredanse* (em francês) que originou o termo português contradança, deriva do inglês *country-dance* (dança campestre)³⁵⁶ que era originalmente uma dança de grupo de quatro ou oito pessoas com uma coreografia coletiva. No final do século XVII, as contradanças vieram de Inglaterra para o continente, e em Portugal já nos princípios do século XVIII se dançava a contradança. Em 1858, António Sotto Mayor, na sua obra *Physiologia do Saloio*, refere expressamente: “Antigamente [os saloios] só dançavam contradanças inglesas com tais voltas que quem não estivesse ensaiado tinha certo desconjuntar um braço: hoje já invadiram o reportório francês...”, falando seguidamente nas valsas e nas polcas. O testemunho deste autor que viveu em Igreja Nova, na zona de Mafra e exerceu o cargo de administrador do concelho de Sintra, tem grande importância no sentido em que aponta que as contradanças dos saloios eram de origem inglesa e confirma que a contradança era conhecida nas zonas

³⁵³ Derek B. Scott, no seu trabalho sobre a popularidade da música ao ar livre nas cidades do século XIX, destaca a presença dos géneros de dança (quadrilhas e valsas) nos concertos públicos e a experiência dos Strauss, pai e filho, como maestros de bandas militares, respectivamente do 1º e 2º Regimento de Guardas em Viena. Derek B. Scott, *Sounds of the Metropolis: The 19th century popular music revolution in London, New York, Paris and Vienna*, New York, Oxford Un. Press, 2008, p. 136.

³⁵⁴ Ver no anexo 3 Q os programas de concertos de bandas no período 1850-1910.

³⁵⁵ *Contredance* era a mais popular dança francesa do século XVIII, que derivou da *Country dance* inglesa do século XVII que chegou à corte francesa no final do século XVII e que no século XIX sob a forma de quadrilhas (conjunto de 5 ou 6 contradanças) se tornou muito popular, especialmente até 1840, quando surgiram as novas danças, valsas e polcas. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 6, 2.ª edição, Londres, Macmillan, 2001, pp. 374-375.

³⁵⁶ A designação quadrilha de contradanças tem origem na expressão usada em França na segunda metade do século XVIII, para definir o grupo de cinco ou seis contradanças tocadas em sequência de seguida, sem que os pares de dança abandonassem o local, fazendo apenas um pequeno intervalo entre cada tema (contradança). Philip J. S. Richardson, *Social Dances of the 19th Century in England*, vols. 1 & 2, London, Herbert Jenkins, 1960, pp. 57-58.

rurais, antes das valsas e das polcas. No século XX acabou por ser esquecida nos meios urbanos em geral, mantendo-se nos bailes e nas festividades religiosas populares³⁵⁷.

O ambiente em que se vivia no seio das famílias da burguesia nos serões de verão na Ericeira, descrito num artigo do jornal *Diário Ilustrado*, refere exatamente que eram as contradanças francesas e escocesas, as polcas e valsas, as danças que eram dançadas em 1876.³⁵⁸ Nas zonas rurais, permaneceu sobretudo a contradança “marcada à francesa” no princípio do século XX, como nos conta José da Silva Picão³⁵⁹. O compasso binário é uma constante das contradanças através dos tempos e Sampayo Ribeiro assinala até que o aparecimento da contradança reimplantou os ritmos binários nos meios rústicos, onde desde o século XVI imperavam os ternários.

Analisando um conjunto de 30 contradanças escritas para banda que pertence ao arquivo da Sociedade Filarmónica Providência,³⁶⁰ podemos verificar que a grande maioria das contradanças eram escritas em compasso 2/4 embora algumas, muito poucas, estivessem escritas em compasso 6/8, apresentando apenas dois temas (A-B) com 8 a 18 compassos cada um deles, que eram repetidos, e do A para o B havia uma mudança de tonalidade, uma vez que nas contradanças mais antigas era muito frequente o segundo tema ser na tonalidade da subdominante. As tonalidades mais frequentes na apresentação dos dois temas eram Fá M-Si b Maior, ou Lá b Maior-Ré b Maior, posto que estas tonalidades correspondiam aos tons mais ajustados aos instrumentos de sopro transpositores, como o cornetim e o clarinete (ambos em Si b) que normalmente eram utilizados para a composição das melodias das contradanças, da autoria dos amadores mais talentosos e criativos.³⁶¹

³⁵⁷ Embora atualmente já não tenham função bailatória, as contradanças mantêm-se como os temas musicais que animam algumas festividades no distrito de Setúbal, como os círios da Atalaia e da Arrábida, animados por pequenos grupos musicais (pequena banda de música), designados por “cavalinhos”. A nossa experiência pessoal como músico e autor de contradanças recentemente interpretadas no círio da Arrábida (Azeitão/Setúbal) e da Atalaia (Montijo) confirma as práticas musicais ainda usadas nestes círios, como nos apresenta Luís Marques nas suas obras *Tradições Religiosas entre o Tejo e o Sado*, Assirio & Alvim, 2005 e *Arrábida e a sua Religiosidade Popular*, Assirio & Alvim, 2009.

³⁵⁸ *Diário Ilustrado* de 17 de setembro de 1876.

³⁵⁹ José da Silva Picão, *Através dos Campos, usos e costumes agrícola-alentejanos*, D. Quixote, 1983, p. 201, reedição da 1.ª edição em dois volumes editados em 1903 (vol. I) e 1905 (vol. II).

³⁶⁰ Ver anexo 3 D.

³⁶¹ Para os instrumentos em Si b estes tons correspondiam aos tons de Sol M e Dó M, ou Dó M e Fá M ou Fá M e Sib M, usando estas tonalidades para não ultrapassar os dois ou três sustenidos (Sol M, Ré M e Lá M) e dois ou três bemóis (Fá M, Sib M e Mib M). Tomando o exemplo da contradança n.º 1 da quadrilha *Um dia no Campo* podemos ver a estrutura A-B em compasso 2/4 com um 1.º tema (A) em Lá b M e um 2.º tema (B) em Ré b M, confirmando a forma da alteração da tonalidade do 2.º tema para o tom da subdominante do tema inicial. Sendo o clarinete em Si bemol, a parte cava que se apresenta está escrita com o tema A na tonalidade de Si bemol Maior e o tema B em Mi bemol Maior. O facto da orquestração



Fig. 5-III- Parte de 3.º clarinete (Si b) da contradança n.º 1 da quadrilha *Um Dia no Campo*
(Arquivo da Sociedade Filarmónica Providência de Vila Fresca de Azeitão)

Em Portugal, a influência sobre o tipo de contradanças foi principalmente marcada pelo modelo francês com algumas particularidades que a seguir identificamos, as contradanças tocadas pelas bandas seguiram o modelo das contradanças francesas que eram interpretadas nos salões.³⁶² Com as bandas, estes temas associados à prática da dança saíram dos salões para os espaços ao ar livre, da burguesia para as classes populares que copiavam os costumes burgueses adaptando-os às suas condições. Sendo o tema tão curto, a contradança era repetida várias vezes, pelo que no final, depois de se ter tocado cada um dos dois temas duas vezes, recomeçava-se novamente do início. De acordo com a informação que nos dá Ernesto Vieira (1899) a quadrilha com cinco contradanças era interpretada tocando quatro vezes cada uma das contradanças n.º 1, 2, 3 e 4 e a n.º 5 era tocada oito vezes. As partes cavas que estudamos de contradanças do século XIX, com várias vozes em cada naipe (1.º, 2.º e 3.º clarinetes e cornetins, 1.º e 2.º barítono, trombones e trompas, 1.º e 2.º contrabaixo), indicam que eram interpretadas por banda e não apenas por um pequeno agrupamento com um

da contradança contemplar a parte de 3.º clarinete, tal como 2.º e 3.º trombones, 2.ª trompa, 1.º e 2.º barítono, etc. confirma que era tocada pela banda e não apenas por um pequeno grupo de músicos.

³⁶² Considerando diversas quadrilhas de contradanças francesas para orquestra e para piano forte, do século XIX, identificamos uma estrutura de base, semelhante à que era seguida pelas contradanças para banda.

instrumento de cada naipe³⁶³. No catálogo de obras para banda marcial publicado em 1893 pela casa *Neuparth & C.^a*,³⁶⁴ constavam as seguintes quadrilhas: *Os Lanceiros Azues* de F. Brahmer, a *Rejouissances Infantines* de J. M. de Carvalho e quatro adaptadas por Manuel António Correia: *A Força do Destino* de Verdi, a *Quadrilha da Ópera Ruy Blas* de Marchetti, a *Quadrilha de Lanceiros* e *Caminhos de Ferro*.

Nas edições de *O Philarmónico Portuguez* encontramos também uma quadrilha de contradanças de J. M. Júnior, *La Vivandiere* de 1902³⁶⁵, constituída por cinco contradanças como era a norma. A primeira e a terceira apresentam uma estrutura articulada em três temas (A-B-C), sendo que na última parte C também se verifica a regra da mudança de tonalidade que identificamos nas contradanças do arquivo da Sociedade Filarmónica Providência, alterando para a subdominante, segundo a regra também praticada na última parte (Trio) das marchas. As 2.^a, 4.^a e 5.^a contradanças desta quadrilha de 1902 tinham a mesma estrutura com duas partes A e B mantendo a mesma tonalidade desde o início ao final da contradança. No arquivo da Banda da GNR também identificamos quatro quadrilhas de contradanças entre as 217 obras dos géneros de dança.³⁶⁶ As partes cavas incluíam em alguns casos um flautim e uma requinta, sendo mais comum na maior parte dos casos, as partes de 1.^o e 2.^o clarinete em Si b, algumas vezes ainda com a parte de 3.^o clarinete, 1.^o e 2.^o cornetim (Sib), 1.^o e 2.^o barítono (em Dó), 1.^a e 2.^a trompa (Mib), 1.^o e 2.^o trombones (em Dó), muitas vezes com 1.^o e 2.^o contrabaixo escrito na clave de Fá na quarta linha e bombo e caixa.

Em comum, todas apresentavam a seguinte orquestração de base: a melodia ou tema principal tocado pelos clarinetes e cornetins, com duas ou três vozes o contracanto (contraponto) feito pelo 1.^o barítono, o acompanhamento a contratempo feito pelas trompas e pelos trombones (a duas ou três vozes) e a tempo os baixos e também o 2.^o barítono (bombardino).³⁶⁷ Era usada a percussão da banda com o bombo e caixa, tocando respetivamente a tempo e contratempo. As contradanças interpretadas pelas bandas de música no século XIX e no início do século XX tinham um carácter melódico e rítmico muito

³⁶³ Ver no anexo 3 D as diversas partes cavas que eram escritas para cada contradança, demonstrando a participação de diversos instrumentos do mesmo naipe.

³⁶⁴ Ver neste capítulo a tabela resumo dos géneros do catálogo da casa *Neuparth & C.^a* de 1893.

³⁶⁵ *O Philarmónico Portuguez, publicação de obras fáceis e originaes para Philarmónicas*, coordenada por António F. Ribeiro do Couto, Minerva Central, Figueira da Foz, entre os anos 1898 a 1910. Ver anexo 3 A.

³⁶⁶ 68 valsas, 68 polcas, 27 mazurcas, etc. Ver no anexo 3 N o inventário das obras do arquivo da Banda da GNR existentes em 1931.

³⁶⁷ Como vimos no capítulo II esta prática de o 2.^o barítono (bombardino) tocar a parte do baixo de forma diferente do 1.^o barítono, está relacionada com a diferença entre a vocação original do saxhorn barítono (barítono) e o saxhorn baixo (bombardino).

influenciado pela polca, registando-se mais tarde nos anos 30 e 40 uma alteração para um caráter mais próximo da marcha popular; género que se desenvolveu durante a década de 1930 e que perpetuou a escrita das contradanças apenas em compasso 2/4 abandonando o compasso 6/8 como se usou no final do século XIX e início do século XX. Era muito comum a forma escrita (partes cavas) em séries de cinco contradanças, algumas vezes com um título na primeira contradança (o título da série ou quadrilha e depois as restantes eram numeradas n.º 2, n.º 3, n.º 4 e n.º 5).

Através da análise de 10 contradanças da autoria do músico militar e instrumentista da orquestra do teatro S. Carlos, Francisco N. Santos Pinto de 1844 e de 1846³⁶⁸ verificamos que era usado com frequência o compasso 6/8 além do compasso 2/4. Cada contradança mantinha a mesma tonalidade do início até ao final; em relação à estrutura verifica-se uma maior diversidade de temas, sendo utilizadas com mais frequência as formas A, B, C ou A, B, C, D, com a apresentação de três ou quatro temas, na maior parte dos casos com oito compassos cada um. Nos casos menos comuns da utilização apenas de dois temas (A, B), o 1.º tema (A) tem normalmente oito compassos e o 2.º tema (B) tem 16 ou 24 compassos. Relativamente à dinâmica, todas apresentavam o primeiro tema numa dinâmica forte (f) e o segundo em piano (p), naquelas que tinham três e quatro temas, cada um deles começava em piano e terminava em forte. As cinco contradanças de 1846 têm a parte dos timbales a marcar cada tempo e em alguns compassos a fazer rufo contínuo. De estrutura semelhante a estas 10 contradanças de F. S. Pinto, identificamos também diversas quadrilhas de contradanças para piano editadas em Portugal, muitas com melodias extraídas de óperas e que usavam a seguinte designação para cada uma das cinco contradanças: Pantalón, Èté, Poule, Pastourelle e Finale. Além de outras, refiram-se os casos das quadrilhas de contradanças francesas para piano forte, dedicadas a D. Carlota Leopoldina da Silveira extraída da ópera *La Pazzo per Amore* e outra tocada pelo Carnaval de 1839 no teatro S. Carlos.³⁶⁹ No catálogo de repertório para banda editado em 1893 pela casa Neuparth & C.^a constavam seis quadrilhas, sendo duas delas composições do músico militar Manuel António Correia, constituídas com base em temas de ópera, a *Força do Destino* de Verdi e *Ruy Blas* de Marchetti.

³⁶⁸ Quadrilha de contradanças francesas por Francisco N. Santos Pinto de 1844 (cota BNL 263//6) e quadrilha de contradanças original de F. Pinto de 1846 (cota BNL 263//8).

³⁶⁹ Quadrilha de contradanças francesas para piano forte, dedicadas a D. Carlota Leopoldina da Silveira extraída da ópera *La Pazzo per Amore* (cota BNL MP 1301).

Analisando também uma contradança de Louis Jullien (1812-1860)³⁷⁰ verifica-se que tem três temas A, B, C sendo que no último existe uma mudança de tonalidade de Sol Maior para Mi Maior, confirmando a forma habitual das quadrilhas segundo o modelo francês com cinco contradanças enquanto o modelo vienense tinha seis partes³⁷¹. Uma série de 5 ou 6 contradanças formam uma quadrilha, forma de interpretar as contradanças que se tornou muito popular no repertório das bandas, com arranjos de temas operáticos e temas originais.³⁷² Trevor Herbert e Helen Barlow no seu recente trabalho, também referem a popularidade das quadrilhas de Louis Jullien (filho de um mestre de banda militar) em particular as *The British Army Quadrilles* de 1846, tocadas habitualmente pelas bandas militares em Londres.³⁷³

Cada contradança apresentava duas a três breves secções (temas) melódicas (A-B) ou (A-B-C) cada uma com cerca de oito compassos:

1: Pantalon (escrita em 2/4 ou 6/8) com a estrutura: A – B – A – C – A

2: Été (escrita em 2/4) com estrutura: A – B – B – A

3: Poule (sempre escrita em 6/8) com estrutura: A – B – A – C – A – B – A

4: Trénis (sempre escrita em 2/4) com estrutura: A – B – B – A

5: Pastourelle (sempre escrita em 2/4) com a estrutura: A – B – C – B – A

6: Finale (sempre escrito em 2/4) e de estrutura: A – A – B – B – A – A

Esta estrutura das quadrilhas para banda era comum em toda a Europa e também na América do Norte, com cinco ou seis temas (contradanças) escritos em compassos 2/4 e outros em 6/8, mas curiosamente na América do Norte registou-se a tendência para usar apenas compassos 6/8 abandonando a estrutura europeia tradicional que alternava compassos 6/8 com 2/4. Podemos também testemunhar a prevalência deste mesmo modelo de estrutura e instrumentação na Inglaterra na década de 1860-1870 no âmbito das “brass bands”, através

³⁷⁰ *Jardim das Damas*, quadrilha de contradanças por Jullien (cota BNL M.P.P. 34//6 A)

³⁷¹ Frances Rust, *Dance in Society*, London, Routledge & K. Paul, 1969, p. 67.

³⁷² The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol 4, p.704.

³⁷³ Trevor Herbert e Helen Barlow, *Music & the British Military in the Long Nineteenth Century*, New York, Oxford University Press, 2013, pp.204-205. Em 2011 foi editado em Inglaterra um CD com gravações destas *British Army Quadrilles (The Age of Elegance 1795-1863, Regimental Band of The Coldstream Guards, Bandleader Recording, 2011.)*

da obra *Grand Prize Quadrille* interpretada num festival de “brass bands” realizado no palácio de Crystal em Londres em 1860, cuja cópia da partitura editada pelo *Early Music Journal*³⁷⁴ nos permite confirmar a estrutura e a instrumentação dos dois primeiros temas desta quadrilha composta por Enderby Jackson. Cada tema apresenta três breves secções melódicas (A-B-C) cada uma com oito compassos. Relativamente à instrumentação, refira-se a dupla função do oficleide, ao fazer a linha do baixo, e também a melodia em voz de tenor, depois substituído pelo saxhorn contrabaixo (bombardino) e pelo euphonium respetivamente, funções distintas que também identificamos nas bandas portuguesas através do 2.º e do 1.º barítono respetivamente: “The ophicleide had filled two important roles in early bands: playing the bass line and providing a melodic voice in the tenor range. These functions were gradually being taken over by the contrabass saxhorns (bombardons) and the bass saxhorn (euphonium) respectively.”³⁷⁵

A temática e o título das contradanças tocadas pelas filarmónicas eram variados, sendo usados com maior frequência o nome das festas onde eram tocadas (por exemplo: “Festa de S. Pedro”, o “Regresso do Círio”, “Um Dia no Campo”) ou a data (contradança “1.º de Maio”, “Contradança de 98”) ou o nome da pessoa a quem lhe era dedicada. No anexo 3 D apresentam-se diversas contradanças da Sociedade Filarmónica Providência nas quais podemos observar as contradanças numeradas de 1 a 5 subordinadas ao título da quadrilha na qual estão agrupadas para serem tocadas de seguida de acordo com a norma já referida.

III.2.2 Valsas

De acordo com o dicionário *The New Grove Dictionary of Music* a valsa era a dança a três tempos mais popular no século XIX e apesar de não se conhecer com rigor a sua origem, admite-se que tenha sido em meados do século XVIII que surgiu com esta designação como género de dança. Durante o século XIX foi mais do que uma dança, estando presente nas operetas, óperas e bailados e teve também grande protagonismo como género de concerto, especialmente com a família Strauss quando a estrutura e a instrumentação das valsas se tornou mais elaborada.³⁷⁶

³⁷⁴ Trevor Herbert and Arnold Myers, *Music for the multitude: accounts of brass bands entering Enderby Jackson's Crystal Palace contests in the 1860s*, *Early Music Journal*, vol. XXXVIII, n.º 4, Oxford University Press, November 2010, p. 578.

³⁷⁵ *Idem*, p. 581.

³⁷⁶ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 27, 2.ª edição, Londres, Macmillan, 2001, pp. 72-76.

Em compasso 3/4 ou 3/8, era originalmente em andamento moderado, mais lento do que as valsas do final do século XIX que se tornaram mais vivas e Ernesto Vieira refere que no final do século XIX se procurava voltar ao andamento mais lento das valsas antigas, que alguns compositores designavam por valsas lentas.³⁷⁷

Após a análise de um conjunto de valsas para banda do século XIX e do início do século XX, podemos caracterizar a estrutura, as tonalidades e classificar as valsas para banda segundo uma tipologia, como se apresenta em seguida e da qual podemos concluir que, de modo geral, as valsas apresentam uma estrutura comum, com algumas exceções registadas ao nível da introdução e da coda. As valsas apresentam quatro secções, normalmente organizados na forma A-B-C-D-A-B-C-D-Coda: a secção A com uma melodia em piano com 32 ou 16 compassos, algumas vezes com repetição, uma secção B normalmente mais pequena e de andamento um pouco mais vivo e intensidade *forte*, na maior parte dos casos com 16 compassos com repetição, uma terceira secção com 32 ou 16 compassos algumas vezes também com repetição e que pode apresentar uma melodia dos dois temas anteriores ou muitas vezes apresenta uma reexposição da melodia da 1.^a secção. A quarta secção inicia normalmente em *piano* e vai crescendo até ao *forte* no final e quando a valsa apresenta duas tonalidades é normalmente nesta última secção que se verifica a mudança de tonalidade.

Em relação às mudanças de tonalidade identificamos a seguinte regra: as valsas com duas tonalidades seguiam o princípio da mudança para a segunda tonalidade ser para a subdominante da tonalidade inicial; no caso das valsas que tinham três tonalidades, a mudança para a segunda tonalidade era normalmente para a dominante e a terceira tonalidade da peça era a subdominante em relação à tonalidade inicial da valsa. Como exemplos destas duas modalidades, podemos considerar o caso da valsa *Adelaide* (com duas tonalidades) e o exemplo da valsa *Sylphes et Nalades* com três tonalidades, evoluindo da tonalidade inicial em Lá bemol Maior, para Mi bemol Maior e terminando com o Trio em Ré bemol Maior.³⁷⁸

³⁷⁷ Ernesto Vieira, *Diccionario Musical*, 2.^a edição, Lisboa, Lambertini, 1899, p. 520.

³⁷⁸ Esta valsa constitui o primeiro andamento da suite “Divertissement Champêtre” na figura 6-III, no anexo 3 M. No anexo 3 E podemos ver diversas outras valsas que confirmam esta regra da mudança de tonalidade e da estrutura das valsas.



Fig. 7-III- Guião da suite *Divertissement Champetre* (1.º andamento-valsas) para banda.

No âmbito do repertório das bandas, os géneros de dança representavam cerca de 30 a 40% do repertório, e dentro dos géneros de dança, as valsas eram o mais interpretado, seguido depois pelas polcas e mazurcas. No inventário das obras editadas pelo *Philarmonico Português* entre 1898 e 1910 podemos identificar que no conjunto de 173 obras, o género mais editado foi a valsa, representando 13,3% no total, e entre as 82 obras de danças as valsas representaram mais de 30%. Através do estudo dos programas de concertos de bandas militares e civis, podemos constatar que no seio dos géneros de dança, que representam 50% das obras interpretadas em concerto, as valsas representavam 40% deste grupo. Dentro deste, temos de considerar as valsas de estrutura mais simples e de reduzida dimensão que eram interpretadas nos bailes e também as que eram interpretadas em concertos, as suites de valsas algumas escritas especificamente para orquestra e que depois eram adaptadas para as bandas, por exemplo o caso da suite de valsas *Espanha* de E. Chabrier e a suite de valsas *Chants de Hyménée* de Alphonse Czibulka³⁷⁹. No catálogo da casa Neuparth & C.^a constavam 13 valsas sendo que uma destas era uma valsa da ópera *Le Roi de Lahore* de Massenet num arranjo de Luís Filgueiras e outra da opereta *Noiva* de Freitas Gazul, num arranjo para banda de C. Campos.³⁸⁰ No arquivo da Banda da GNR, no total de 217 de obras classificadas por nós

³⁷⁹ Ver a figura 44-III neste capítulo III, a partitura desta suite.

³⁸⁰ Revista *Amphion* n.º 19 de 1893, p. 152.

como géneros de dança e que representavam 21,5% do total das obras existentes no arquivo, as 68 valsas existentes representam 31,3 % deste grupo.³⁸¹No inventário de obras da Banda da Armada, num total de cerca de 60 obras desta tipologia dos géneros de dança, identificamos 40 valsas, sendo este o género com maior representatividade (66%) neste grupo de obras (40 valsas, 9 polcas, 5 gavotes, 2 mazurcas, 1 tango, 1 pavane, 1 escocesa, 1 jota) assim como no arquivo da Sociedade Filarmónica Providência de Vila Fresca de Azeitão as 76 valsas constituem o maior grupo (33%) do total das 231 obras de dança³⁸².

III.2.3 Polcas

A polca era uma dança originária da Boémia do início do século XIX, que chegou a Viena em 1839 e depois a Paris em 1840, tornando-se muito popular em toda a Europa após 1840.³⁸³ A sua designação “polka” resulta do significado desta palavra que quer dizer na língua checa “metade”³⁸⁴ por ser “meio passo” relativamente ao tipo de passo que era usado. A Portugal também chegou rapidamente através dos salões da burguesia e do teatro e terá sido em 1844 que numa reunião privada lisboeta se dançou pela primeira vez a polca e no ano seguinte no Teatro S. Carlos³⁸⁵. Tal como a valsa, a polca tornou-se muito popular com Johann Strauss (filho) que as divulgou também como maestro de bandas militares na Áustria³⁸⁶ tornando-as ainda mais populares após a sua visita a Paris e a Londres em 1867, alargando a sua influência também às bandas militares portuguesas, como testemunha o programa de concerto da banda de Caçadores n.º1 em Setúbal em 1881, que interpretou a polca *Demolition* (op. 269) de Johann Strauss (1804-1849)³⁸⁷ cuja obra teve grande influência no repertório das bandas austríacas como testemunha uma curiosa notícia sobre uma banda de música de ciganos em Viena em 1850: “Existe nesta cidade uma banda de música marcial de ciganos, que tem dado concertos debaixo da direcção de M.Farko. Tocam marchas, bailados, cânticos nacionaes, polkas etc.”³⁸⁸

³⁸¹ Ver tabela 7-III neste capítulo, com o resumo dos géneros do inventário de 1931 do arquivo da banda da GNR.

³⁸² Ver tabela 8-III neste capítulo, com o resumo dos géneros do inventário do arquivo da banda da Sociedade Filarmónica Providência de Vila Fresca de Azeitão.

³⁸³ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 20, 2.ª edição, Londres, Macmillan, 2001, pp.34-36.

³⁸⁴ *Amphion* n.º 24 de 16 de dezembro de 1891, p. 192.

³⁸⁵ Francisco Fonseca Benevides, *O teatro S. Carlos da sua fundação à actualidade*, Lisboa, 1883.

³⁸⁶ Max Wade Matthews & Wendy Thompson, *A Encyclopedia of Music*, New York, Barnes & Noble, 2007, p. 67. No capítulo dedicado às bandas militares, esta obra também refere a popularidade de Johann Strauss (filho) como maestro de bandas militares.

³⁸⁷ Ver no anexo 3 Q o programa de concerto da Banda do Regimento de Caçadores n.º 1 de Setúbal em outubro de 1881.

³⁸⁸ *O Espectador, Jornal dos Theatros e das Philarmónicas* n.º 5 de 29 de setembro de 1850, p. 39.

No anexo 3 F, apresentamos o resultado da análise que fizemos de cerca de quatro dezenas de polcas da época em estudo, existentes no arquivo da banda da Sociedade Filarmónica Providência e no espólio da Biblioteca Nacional, que nos permitiu caracterizar as polcas que eram interpretadas pelas bandas, relativamente à sua estrutura, tonalidades e instrumentação habitualmente usada. As polcas eram escritas em compasso binário 2/4, embora algumas (em muito reduzido número) apresentem uma introdução de 3 a 10 compassos quaternários antes de desenvolverem a 1ª secção em andamento de polca (compasso 2/4). Todas têm uma introdução com um número variável de compassos, entre 3 a 8 e depois apresentam normalmente quatro secções (A-B-C-D), cada uma das quais com 16 ou 8 compassos com repetições, e em alguns casos a última secção (D) tem mais compassos do que os 16 habitualmente seguidos, podendo ter 24 ou 32 compassos. Além das repetições das secções as polcas têm também uma coda para terminar, tendo em síntese a seguinte estrutura mais comum: Introdução, uma secção A em intensidade piano e com 16 compassos com ou sem repetição, uma secção B em intensidade forte e com 16 ou 8 compassos com repetição, uma 3ª secção C que em muitos casos é uma reexposição da 1ª secção, ou pode ser um tema diferente de 16 compassos com repetição e uma 4ª secção D, normalmente com alteração da tonalidade e que pode ser mais extensa do que as anteriores, (com 24 ou 32 compassos). A coda de dimensão variável pode ser apenas de 4 compassos ou ter 16 a 20 compassos, sendo em alguns casos uma reexposição da melodia da 1ª secção, mas com intensidade forte, para terminar a obra.

Como se apresenta no anexo 3 F, a tipologia de polcas do grupo B, são a maioria das polcas (aproximadamente 60%) que têm três tonalidades ao longo da peça. Em relação à tonalidade inicial, a primeira mudança é para o tom da dominante da tonalidade inicial e a mudança para a terceira tonalidade é para o tom da subdominante da tonalidade inicial, tal como podemos ver o exemplo da polca *Recreio* dedicada a cornetim.³⁸⁹

³⁸⁹ Além das obras isoladas, esta regra da estrutura e tonalidade das polcas é confirmada também no 4.º andamento (polca) da suite *Divertissement Champêtre* como podemos ver no anexo 3 M.

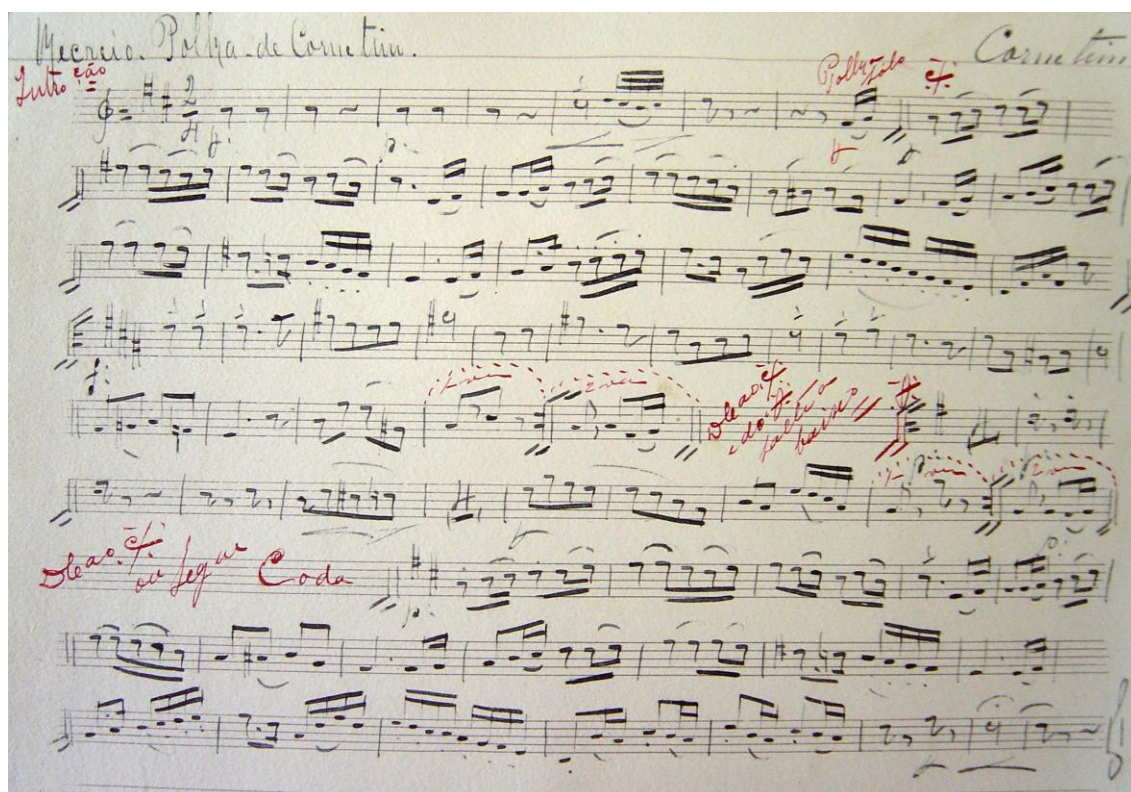


Fig. 8-III - Parte de 1.º cornetim (solo) da polca de cornetim *Recreio*

No âmbito dos géneros de dança interpretados pelas bandas, a seguir às valsas, as polcas e as mazurcas ocupavam o segundo lugar em dimensão muito semelhante, na ordem dos 20% no seio dos géneros de dança interpretados em concerto³⁹⁰, sendo que logicamente esta proporção era diferente quando a banda animava bailes. No catálogo publicado em 1893 pela casa Neuparth & C.^a as 25 polcas representavam o maior grupo (quase 40%) no seio dos géneros de dança³⁹¹. As 25 polcas que constam deste catálogo representam cerca de 23% do total das 110 obras ali presentes (25,5% de marchas, 58% de géneros de dança, 8,2% de temas de ópera e 8,2% de canções e pequenos temas diversos). No referido inventário do arquivo antigo da Banda da GNR, no total de 217 de obras consideradas como géneros de dança (21,5% do total das obras existentes) havia 68 polcas, o que representava 31,3% deste grupo. No arquivo da Sociedade Filarmónica Providência de Vila Fresca de Azeitão o grupo de 66 polcas constitui o segundo grupo de obras de dança mais representativo, logo a seguir às 76 valsas.³⁹²

³⁹⁰ Ver a tabela 5-III neste capítulo, com o resumo dos programas de concertos de bandas.

³⁹¹ Ver a tabela 6-III neste capítulo, com o resumo das edições da casa Neuparth & C.^a, publicado na revista *Amphion* n.º 19, p 152 e n.º 20, 1893, p. 160.

³⁹² Ver a tabela 8-III neste capítulo.

III.2.4 Mazurcas

A mazurca é uma dança tradicional com origem na Polónia, na região de Mazovian onde cresceu Chopin, cuja obra foi influenciada fortemente pela música popular da sua terra. Em cadência ternária igual à valsa, mas com um carácter mais lento, com o ritmo pontuado, acentuado no 2.º e 3.º tempo do compasso, a mazurca foi levada por Chopin para Paris tornando-se muito popular como dança na sociedade francesa.³⁹³ Ernesto Vieira narra no seu *Diccionario Musical* que, por volta de 1850, esta dança chegou aos salões de Paris com a designação de polca-mazurca ou simplesmente mazurca e pouco tempo depois estendeu-se aos países que seguiam a moda francesa.³⁹⁴ No anexo 3 G, apresentamos algumas mazurcas do arquivo da banda da Sociedade Filarmónica Providência, no qual foi possível identificar uma tipologia deste tipo de peças musicais, que tal como os outros dois géneros, (valsas e polcas), nem sempre tinham nas bandas a função de baile, sendo interpretadas muitas vezes em concerto³⁹⁵.

A maior parte das mazurcas para banda, no século XIX, usavam uma introdução logo em compasso ternário, antes de apresentarem o andamento de mazurca que se expunha num primeiro tema e se desenvolvia normalmente em quatro temas (A-B-C-D), cada um deles com 8 a 16 compassos com repetição. Tal como identificamos no caso das valsas e das polcas, as mazurcas podiam ter duas ou três tonalidades, uma vez que a regra geral da alteração das tonalidades segue os mesmos princípios já considerados no caso das valsas e das polcas. Quando têm duas tonalidades, a alteração para a segunda tonalidade é para o quarto grau (subdominante) do tom inicial da obra³⁹⁶; no caso das mazurcas com três tonalidades segue a regra da alteração para a segunda tonalidade ser para o quinto grau (dominante) da primeira tonalidade e a terceira tonalidade é no quarto grau (subdominante) da tonalidade inicial. Também em muitos casos, os quatro temas são interpretados alternando as dinâmicas de piano e forte, sendo o primeiro tema sempre em piano, o segundo sempre em forte e o terceiro tema pode ser em piano, quando, como acontece também em muitas mazurcas, o terceiro tema tem a melodia idêntica ao primeiro tema. A grande parte das mazurcas de compositores portugueses para banda têm apenas quatro temas, mas algumas, em reduzido número, apresentam ainda um quinto e um sexto temas. No anexo 3 G

³⁹³ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 16, 2.ª edição, Londres, Macmillan, 2001, pp. 189-190.

³⁹⁴ Ernesto Vieira, *Diccionario Musical*, 1899, p. 331.

³⁹⁵ Ver anexo 3 G.

³⁹⁶ Além das obras consideradas isoladamente, podemos igualmente testemunhar esta regra no 2.º andamento (mazurca) da suite *Divertissement Champêtre* como podemos ver no anexo 3 M, neste caso, uma mazurca de duas tonalidades.

mostramos o exemplo da mazurca representativo da estrutura mais comum, com três tonalidades e quatro temas A-B-C-D, alterando a tonalidade segundo a regra da primeira alteração ser para a tonalidade da dominante em relação à tonalidade inicial e a segunda mudança de tonalidade ser para a tonalidade da subdominante da tonalidade inicial, como se pode ver na figura seguinte a mazurca *A Ditosa sem Conhecer*:

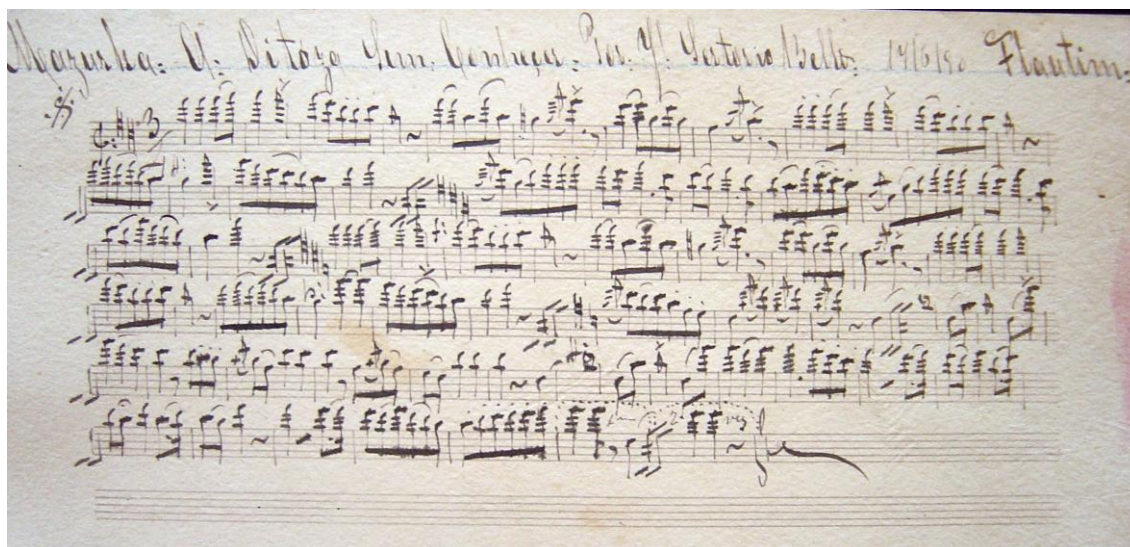


Fig. 9-III- Parte de flautim da mazurca *A Ditosa sem Conhecer* de 1890

No seio dos géneros de dança interpretados pelas bandas, a seguir às valsas, as mazurcas e as polcas ocupavam o segundo lugar com valores aproximados, na ordem dos 20% e cerca de 6 a 7% no âmbito de todos os géneros interpretados em concerto pelas bandas de música³⁹⁷, sendo diferente no caso das atuações das bandas a animar bailes. Dos arquivos e catálogos existentes verifica-se que a quantidade de mazurcas, valsas e polcas é quase equivalente, e que estes três géneros juntos representam cerca de 70 a 80% do total dos géneros de dança, enquanto as gavotes, galopes, escoceses, tangos, habaneras etc., figuravam nos restantes 20 a 30% no seio dos géneros de dança. Tendo em consideração o referido inventário da Banda da GNR, das 217 obras destes géneros de dança, as 68 valsas, 68 polcas e 27 mazurcas representavam cerca de 75% do total das obras inseridas neste género de danças³⁹⁸. No arquivo da banda da Sociedade Filarmónica Providência também o conjunto das 76 valsas, 66 polcas e 43 mazurcas representava 80% do total dos géneros de dança.³⁹⁹

³⁹⁷ Ver a tabela 5-III neste capítulo.

³⁹⁸ Ver a tabela 7-III neste capítulo.

³⁹⁹ Ver a tabela 8-III neste capítulo.

III.2.5 Outros géneros de dança interpretados pelas bandas

Segundo o dicionário *Science de La Musique*⁴⁰⁰ o termo alemão “Schottisch” refere-se a uma dança a dois tempos que se executava como uma valsa rápida e que esteve em voga na Alemanha entre 1830 e 1840. Chamou-se inicialmente “valsa escocesa” e progressivamente foi substituída pela polca, daí que o ritmo e as figuras eram muito semelhantes. Através do quadro resumo dos programas de concertos no anexo 3 Q, registamos que na década de 1850 a 1860 este tipo de obras são frequentes e depois deixam de constar. No inventário das obras editadas em *O Philarmonico Portuguez* entre 1898 e 1910 no anexo 3 A, não se encontra nenhuma escocesa entre as cerca de 170 obras editadas. No arquivo da Banda da GNR foram identificadas cinco obras deste género e no catálogo para banda da casa Neuparth & C.^a de 1893 constam duas escocesas para banda, de estrutura semelhante ao exemplo seguinte da escocesa (“pas de quatre”) *Saturnale* da autoria do célebre autor belga de obras para banda, F. Rousseau⁴⁰¹.

[illegible]

⁴⁰⁰ Marc Honegger, *Science de La Musique, Dictionnaire de la musique*, Paris, Bordas, 1976, p. 922.

⁴⁰¹ Obra presente no catálogo da editora J. Buyst de Bruxelas, existente no arquivo da Sociedade Filarmónica Providência de Vila Fresca de Azeitão. Ver a figura 10-III neste capítulo e a obra completa no anexo 3 M.



Fig. 10-III- Guião da suite *Divertissement Champêtre* (3.º andamento: escocesa)

O “galope” fazia parte também das danças de salão, muito em moda em Paris entre 1820 e 1875, em compasso binário e andamento muito vivo, era dançada habitualmente no fim de uma quadrilha de contradanças,⁴⁰² em par à maneira de uma polca rápida. O nome que lhe foi posto deriva da semelhança do seu ritmo base, que faz lembrar o galope de um cavalo, baseado no ritmo de colcheia com ponto e semicolcheia no 1.º tempo, seguida de colcheia, pausa de semicolcheia e semicolcheia no 2.º tempo do compasso binário⁴⁰³. Nos programas de concerto estudados encontramos apenas um galope na década de 1850-1860, no catálogo da casa *Neuparth & C.ª* de 1893 identificamos dois e no arquivo da Banda da GNR encontramos dois galopes.

A “gavota” ou “gavote” era outra dança de origem francesa de passos saltitantes, uma dança da província que se tornou muito popular na corte de Luís XIV e que no século XIX se converteu numa dança de salão. Em compasso quaternário ou em binário apresentava andamento muito moderado e quando era escrita especificamente para dança tinha apenas dois temas de oito compassos. Todavia, no final do século XIX a sua estrutura era já mais variada como se pode verificar no arquivo da banda da Sociedade Filarmónica Providência através da gavote *Estephanie*, em compasso quaternário, com uma introdução em andamento moderado e com quatro temas (A-B-C-D), sendo o terceiro igual ao primeiro, normalmente com indicação para ir ao “S”, os três primeiros temas são na mesma tonalidade e o 4.º tema

⁴⁰² Ernesto Vieira, *Diccionario Musical*, 2.ª edição, Lambertini, Lisboa, 1899, p. 264.

⁴⁰³ Marc Honegger, *Science de La Musique, Dictionnaire de la musique*, Paris, Bordas, 1976, p. 416.

muda de tonalidade para a dominante (uma quinta superior) relativamente à tonalidade inicial⁴⁰⁴.

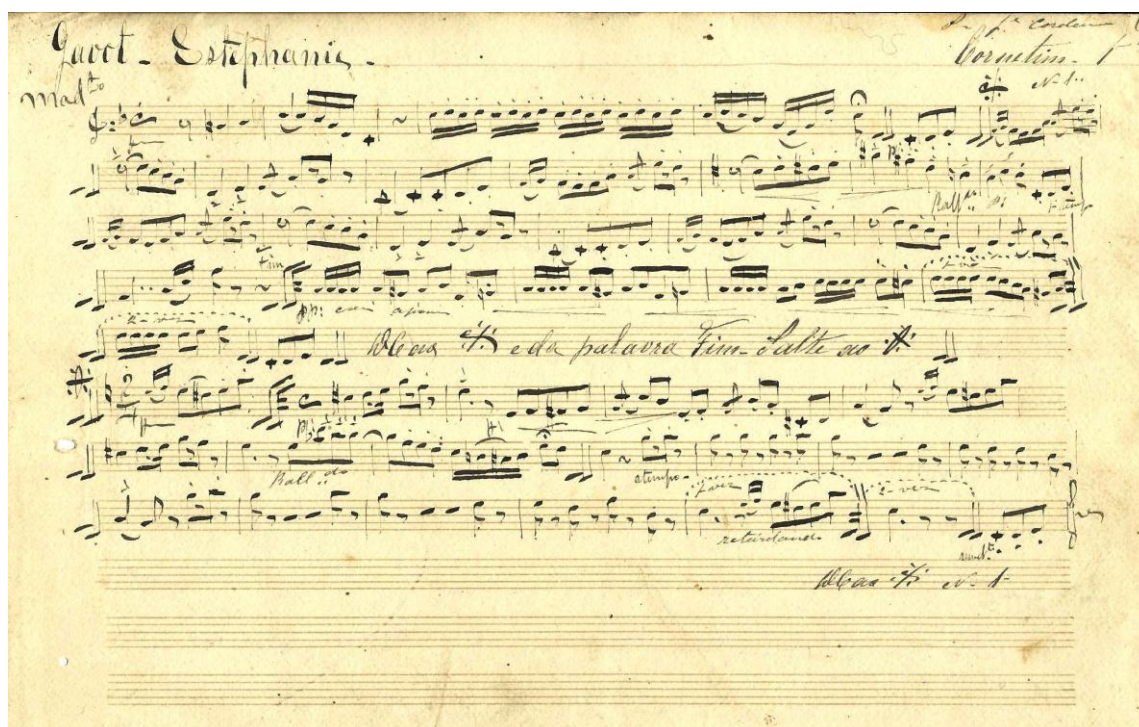


Fig. 11-III- Parte de 1.º cornetim da gavote *Estephanie* (arquivo da Sociedade Filarmónica Providência)

No arquivo da banda da Sociedade Filarmónica Providência identificamos ainda duas gavotas antigas – n.º 1 e n.º 2 da autoria do compositor Oliveira. A Gavota n.º 1 apresenta também uma estrutura semelhante, em compasso quaternário, com um compasso inicial em andamento *moderato* e depois com três temas (A-B-C), sendo que no final do segundo surgem alguns compassos de melodia igual ao primeiro e os dois estão na mesma tonalidade. O terceiro tema muda para tonalidade da subdominante (quarto grau) da escala da tonalidade inicial. A Gavota n.º 2, também em compasso quaternário, começa com um compasso *moderato* em rall e tem depois dois temas (A-B) e uma Coda. É executado tocando o 1.º e o 2.º tema, depois são repetidos os 1.º e 2.º, a seguir salta para a Coda cuja melodia é igual ao 1.º tema. A mudança de tonalidade situa-se no tema B e a mudança de tonalidade é para o quarto grau (subdominante) da tonalidade inicial⁴⁰⁵. Nas edições de *O Philarmonico Portuguez* identificamos três gavotes, nos programas de concerto apenas uma, no arquivo da

⁴⁰⁴ A gavote *Estephanie* de 1880, do compositor e maestro de banda militar austro-húngaro, Alphonse Czibulka (1842-1894) foi dedicada à princesa Stephanie da Bélgica em 1880, tornando-se num dos mais populares temas de salão do século XIX.

⁴⁰⁵ Ver no anexo 3 H (figuras 2-3H e 3-3H) as Gavotes n.º 1 e n.º 2 da Sociedade Filarmónica Providência.

Banda da GNR identificamos 17, na Sociedade Filarmónica Providência três e no catálogo da casa Neupart & C.^a (1893) duas.

A “seguidilha” em compasso 3/8 de andamento moderado deriva de uma dança tradicional castelhana que chegou a Portugal através da influência das festas nas terras junto à fronteira, como admite Armando Leça⁴⁰⁶. “As romarias raianas, bilingues, das Senhoras do Socorro, da Peneda, St^a Maria d’Aguiar ou Senhora da Paz de Ficalho, às quais afluem espanhóis com seus bailados típicos, proporcionaram à nossa gente o hibridismo de coreias estranhas, inclusivé as Seguidilhas” No repertório das bandas portuguesas, este género surge como outros, em resultado da influência do repertório das bandas espanholas que refletiam o carácter do seu folclore em diversas outras obras como as zarzuelas, que foram também acolhidas pelas bandas em Portugal. Das escolas regionais em Espanha, como as de Barcelona e Valência, surgiram muitos compositores ligados às bandas, cuja obra se inspirou muito no folclore espanhol.⁴⁰⁷ Tal como se refere no final deste capítulo, a análise comparativa da presença de autores estrangeiros e portugueses no mais importante arquivo de banda existente em Portugal da época em estudo, revela-nos que na média geral, 75% a 80% das obras existentes são de compositores estrangeiros e os restantes 25% a 20% são nacionais, embora em cada um dos géneros em particular esta relação seja diferente⁴⁰⁸.

O grande número de obras para banda assente nos géneros de música de dança (valsas, mazurcas, polcas etc.) testemunha a enorme popularidade destes temas e a sua presença no repertório das bandas. “Apesar do sucesso individual atingido por alguns músicos portugueses [...] a criação musical portuguesa ficou praticamente reduzida a um âmbito doméstico, como o provam os géneros predominantes registados como propriedade artística entre 1870 e 1906: o número de obras é relativamente reduzido, pouco mais de uma média de duas dezenas por ano, e os géneros de música de dança (valsas e mazurcas) são grandes protagonistas.”⁴⁰⁹ Esta mesma ideia podemos confirmar através do estudo estatístico que fizemos em relação à quantidade de obras dos vários géneros, editadas por *O Philarmónico*

⁴⁰⁶ Armando Leça, *Música Popular Portuguesa*, Porto, Editorial Domingos Barreira, 1946, p. 67.

⁴⁰⁷ Daniel Devoto, “Espana y Portugal en los siglos XIX y XX” in *La Música*, vol II, Barcelona, Editorial Planeta, 1970, p. 208.

⁴⁰⁸ Ver a tabela 11-III no final deste capítulo, com a relação comparativa da origem dos compositores das cerca de mil obras do arquivo da Banda da GNR consideradas neste estudo.

⁴⁰⁹ Teresa Cascudo, “A Música em Portugal entre 1870-1918” in *Michel Angelo Lambertini (1862-1920)*, Museu da Música, Lisboa, 2002, p. 62.

Portuguez entre 1898 e 1910⁴¹⁰. No catálogo para banda marcial da casa Neuparth & C.^a de 1893, num total de 110 obras editadas, 58% eram temas dos géneros de dança (13 valsas, 25 polcas, 12 mazurcas, 6 quadrilhas, 2 escocesas, 2 galopes, 2 gavotes e 2 tangos). Em resultado das diferenças entre as bandas militares e as filarmónicas, quer ao nível artístico, quer pelo tipo de atuações realizadas, verifica-se que no caso das filarmónicas a expressão das obras de dança é muito maior do que nas bandas militares. No inventário do arquivo da Sociedade Filarmónica Providência este grupo de 231 obras representa 63% do total de 366 obras.

Embora com reduzida expressão, ainda no período em estudo, regista-se a presença dos géneros de dança latino-americanos como as habaneras, os tangos e os boleros, cuja grande popularidade vai ser sentida já depois da primeira década do século XX, mas que anteriormente já vinham surgindo no repertório das bandas em Portugal. A habanera era uma dança cubana de ritmo binário que chega à Europa no final do século XIX continuando a ser designada em Cuba por “contradança crioula” com elementos europeus sob a influência de ritmos africanos, estabelecendo o seu ritmo base em compasso binário com semicolcheia, colcheia, semicolcheia no 1.º tempo e no 2.º tempo duas colcheias.⁴¹¹ O tango é uma dança originária de Buenos Aires. No início do século XX à medida que o tango se ia vulgarizando na Europa a valsa, pelo contrário, ia perdendo expressão. Este tipo de dança, originariamente escrito em 2/4 em termos rítmicos, resulta da influência da habanera⁴¹²; o bolero, que é uma antiga dança espanhola (proveniente da Andaluzia), surgiu no final do século XVIII e deriva do termo “el volero” ou “el bolero”. Pressupõe-se que tenha sido o dançarino Sebastian Cerezo quem criou este tipo de dança em ritmo ternário.⁴¹³ No arquivo da banda da Sociedade Filarmónica Providência, encontramos a habanera *Olinda*⁴¹⁴ com as partes para banda e com uma estrutura que podemos resumir da seguinte forma: escrita em compasso binário 2/4, com quatro temas e cada um deles é repetido. Os dois primeiros temas apresentam 16 compassos que são repetidos, o terceiro tema mostra a melodia semelhante ao primeiro mas com apenas oito compassos (sem repetição). O quarto tema tem 24 compassos com repetição e muda a tonalidade para a subdominante (4.º grau) da escala dos temas anteriores. Verifica-se a regra habitual do repertório de banda, com a alteração de tonalidade para a subdominante relativamente à tonalidade inicial. No mesmo arquivo da centenária

⁴¹⁰ Ver no anexo 3 A, o inventário de obras editadas pel’ *O Philarmonico Portuguez* (1898-1910).

⁴¹¹ Marc Honegger, *Science de La Musique, Dictionnaire de la Musique*, Bordas, Paris, 1976, p. 445.

⁴¹² *Idem*, p. 995.

⁴¹³ *Idem*, p. 114.

⁴¹⁴ Ver a figura 4-3H no anexo 3 H. Esta habanera foi também publicada pelas edições *O Philarmonico Portuguez* em 1902, pelo qual ficamos a saber que é da autoria de D. F. Ruy.

banda Providência encontramos a seguidilha *Carmencita*, o bolero *Virtudes de Amor*, os tangos *Angola*, *El Mimozo*, *Um Passeio a Cintra* e *Certamen Nacional*. A presença das zarzuelas no repertório das bandas em Portugal testemunhava a influência da música espanhola adaptada para banda que chegava a Portugal através de editoras como a Zozaya de Madrid cujas obras eram anunciadas pela revista *Amphion* e comercializadas pela casa *Neuparth & C.^a* Exemplos de obras desta editora são o “passo doble” da zarzuela *Las Zapatilhas* de Chueca, o “passo doble” da zarzuela *El Cabo Primero* de Caballero, a mazurca também da zarzuela *Las Zapatilhas*, a polca *Las Mujeres* de Gimenez e o “passo doble” a *Marcha de Cádiz* de Valverde.⁴¹⁵

Tabela 4-III- Quantidade de obras editadas pel’O *Philarmonico Portuguez* (1898-1910)

Géneros	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	Total	% relativa
Passo Ordinário	1			3	4	3	3	2		2	1			19	11%
Passo Dobrado							1	2		1	3	4	3	14	8%
Marcha Grave				1	3	3	1	2	1	1	1	5	2	20	11,5%
Marcha Fúnebre					1		1	1			1	3	1	8	4,6%
Rapsódia		1						1		1				3	1,7%
Fantasia				1	2	1		1		1	2	1		9	5,2%
Sinfonia				1	2	3	1				3	2	2	14	8%
Valsa			1	2	4	3	2	4		2	2	3		23	13,3%
Mazurca				2	2	3	1	3		1	2	2	2	18	10,4%
Polca				2	2	1	2	2		2	1	1		13	7,5%
Gavote					1							2		3	1,7%
Tango				1		2					1	1	2	7	4%
Habanera e Bolero				1	2			3		3	2	2		13	7,5%
Seguidilha				1		1								2	1,2%
Jota				1							1			2	1,2%
Contradanças					1									1	0,6%
Pas de Quatre										1			1	2	1,2%
Pavana				1										1	0,6%
Fados										1				1	0,6%

⁴¹⁵ *Amphion* n.º 5 de 1896, n.º 16 de 1896 e n.º 9 de 1897.

Tabela 5-III- Resumo dos géneros tocados em programas de concertos de bandas militares e civis entre 1850 e 1910. Fonte: programas de concerto no anexo 3 Q

Géneros	1850-1860	1870-1880	1880-1890	1890-1900	1900-1910	Total 406 obras	
Passo Ordinário	12	6	21	11	8	58	17%
Passo Dobrado							
Grande Marcha Triumfal	-	1	3	4	2	10	
Total de temas derivados de ópera	19	30	39	18	17	123	44,8%
Sinfonia/Abertura de Ópera	3	8	3	3	2	19	
Pot Pourri	-	5	18	5	3	31	
Cavatina	8	-	1	-	-	9	
Fantasia	-	2	4	4	3	13	4,7%
Sinfonia Ode Sinfónica	-	2	1	-	3	6	
Rapsódia	-	-	-	-	4	4	1%
Valsa	8	15	14	6	4	47	28,5%
Polca	-	7	8	5	4	24	
Mazurca	3	7	9	3	1	23	
Scotisch	2	2	-	-	-	4	
Galope	2	-	-	-	-	2	
Gavote	-	-	-	1	-	1	
Jota	-	2	1	-	-	3	
Tango	-	2	1	-	-	3	
Habanera	-	4	-	-	-	4	
Pavana	-	-	-	-	1	1	
Fado	-	-	-	-	1	1	
Malaguenha	-	-	-	-	-	1	
Seguidilha	1	-	-	-	1	2	
Zarzuela	-	2	7	-	8	17	4%

Tabela 6- III- Resumo do catálogo da casa Neuparth & C.^a de 1893

Gêneros	Existências no Catálogo Neuparth & C. ^a para Banda em 1893		Percentagem Relativa	
Passo Dobrado	8	28	25,5%	
Passo Ordinário	5			
Marchas	5			
Marcha Grave	5			
Marcha Fúnebre	5			
Fantasia de ópera (potpourris) e Aberturas	9		8,2%	
Valsas	13		11,8%	58,2%
Polcas	25		22,7%	
Mazurcas	12		10,9%	
Quadrilhas	6		5,5%	
Escocesas	2		1,8%	
Galopes	2		1,8%	
Gavotes	2		1,8%	
Tango	2		1,8%	
Canções Populares: 3 brasileiras e 2 portuguesas	5		4,5%	
Peças Várias	2 serenatas 1 melodia 1 <i>potpourri</i> carnavalesco		3,6%	
Totais	110 obras para banda		100%	

(Fonte: revista *Amphion* n.ºs 19 e 20 de 1893)

Tabela 7-III- Resumo da quantidade de obras do antigo arquivo da Banda da Guarda Nacional Republicana (listagem no anexo 3N)

Géneros	Existências no arquivo da Banda da GNR em 1931	Percentagem relativa ao total	
Passo Dobrado	70	361 Marchas (35,7%)	
Passo Doble			
Passo Ordinário	20		
Passa Calle	12		
Marchas	202		
Hinos	36		
Marcha Grave	4		
Marcha Fúnebre	17	226 Temas de ópera (22,3%)	
Temas de ópera (potpourris) e Seleção de óperas.	128		
Fantasias de ópera	27		
Ouvertures/Sinfonia da ópera	71	205 peças diversas de concerto (20,3%)	
Fantasias	69		
Operetas	13		
Zarzuelas	37		
Sinfonias e Ode Sinfónica	14 + 2		
Rapsódias	12		
Coleção de Fados	3		
Suites	42		
Intermezzo	10		
Divertissement	3	217 Géneros de Dança (21,5%)	
Valsas	68		
Polcas	68		
Mazurcas	27		
Quadrilhas	4		
Escocesas	5		
Galopes	4		
Gavotes	17		
Tango	2		
Jotas	8		
Pas de Quatre	2		
Diversos temas ligeiros: Boleros (3), FoxTrot (1), Malaguenha(2),OneStep(1), Polonaise(1) e Canções(4)	12		
Totais	1009 Obras	100%	

Tabela 8-III- Resumo da quantidade de obras no arquivo da Banda da Sociedade Filarmónica Providência

Géneros		Quantidades	Autores	
			Portugueses (92% do total)	Estrangeiros (8% do total)
103 Marchas e Hinos (28% do total)	30 P.Ordinários 30 P. Dobrados 5 Passa Calle	65	58	7
	Marchas Graves	19	18	1
	Marchas Fúnebre	7	7	-
	Hinos	12	11	1
231 Géneros de Dança (63% do total)	Contradanças	31	31	-
	Valsas	76	70	6
	Polcas	66	61	5
	Mazurcas	43	41	2
	3 Gavotes 5 Tangos 2 Pas de Quatre 2 Malaganhas 1 Habanera 1 Bolero 1 Seguidilha	15	13	2
32 Diversos géneros de Concerto (9% do total)	Temas de ópera	3	-	3
	Aberturas	3	1	1
	Opereta	1	1	-
	Zarzuelas	2	1	1
	Sinfonias	8	8	-
	Fantasias	9	9	-
	Rapsódias	6	6	-
Totais		366 obras	337 (92% do total)	29 (8% do total)

III.3. As peças de concerto

III.3.1 As obras derivadas da ópera, de operetas e zarzuelas

Como podemos concluir através do estudo que realizamos nos arquivos das bandas de música e através de diversos programas de concertos, uma parte significativa das obras interpretadas em concerto pelas bandas militares e civis eram adaptações para banda das aberturas e árias das óperas, o que se confirma nos arquivos das Bandas da GNR e da Marinha e também nos programas de concertos de diversas bandas civis que foram considerados neste estudo.⁴¹⁶ Em relação a este grupo de obras para banda, tivemos

⁴¹⁶ Logo no século XVIII ainda antes da introdução da percussão, os agrupamentos musicais constituídos por cerca de oito músicos com dois oboés, dois clarinetes, dois fagotes e duas trompas já tocavam em eventos sociais, serenatas, noturnos, *cassations*, *parthias*, sinfonias e *divertimenti* de compositores como Handel, Karl Philip, Johann Christian Bach, Haydn, Mozart, Pleybel, Krommer, Schubert, além de arranjos de árias e seleções de óperas. Frank Cipolla & Donald Hunsberger, *The Wind ensemble and its repertoire*, University Rochester Press, 1994, New York, p. 61.

oportunidade de poder trabalhar nos dois mais importantes arquivos de banda existentes em Portugal, que são os arquivos das Bandas da Marinha e da GNR, herdeiros das antigas Bandas do Batalhão Naval e da Guarda Municipal respetivamente, cuja importância é bem demonstrada através de um artigo publicado em 1850, sobre os concertos das bandas lisboetas no Passeio Público: “Entre as diversas bandas distinguem-se, com especialidade a da Guarda Municipal, [atual banda da GNR] a do Regimento de Infantaria 16 [extinta] e do Batalhão Naval [atual banda da Marinha] pela boa escolha das peças, excelente afinação e observância de tempos e andamentos igual ao que se adopta na representação das óperas,[...]”⁴¹⁷. Noutro artigo publicado no mesmo ano, podemos testemunhar o protagonismo das bandas de música e deste tipo de repertório: “A música marcial, que nas tardes de Domingo e dias santificados vai tocar no Passeio Público, atrai sempre um grande concurso ao sitio [...] Temos ouvido as bandas de música dos diversos corpos da guarnição da capital: todas elas, pode dizer-se, acham-se em bom estado de afinação, e tocam as peças mais modernas do repertório do nosso teatro lírico; [...]”⁴¹⁸

No arquivo da Banda da GNR, das cerca de 1009 obras consideradas neste estudo, cerca de 22,3% (226 obras) são arranjos de aberturas e prelúdios operáticos e peças baseadas em temas de ópera, como potpourris, e fantasias. Este é o segundo maior grupo de obras deste arquivo, logo a seguir ao das marchas, representando cerca de 35,7% do total. O grupo de obras com base em temas de ópera é quase equivalente ao grupo dos diversos géneros de dança representando cerca de 21,5% do total das obras do arquivo da Banda da GNR. No arquivo da Banda da Armada identificamos uma centena de obras desta tipologia (árias, aberturas e fantasias sobre temas de ópera). No caso da Sociedade Filarmónica Providência destaca-se o princípio que defendemos sobre a reduzida expressão de obras deste género (2%) relativamente às marchas e géneros de dança, os quais estavam efetivamente mais representados (91%) no repertório das pequenas bandas filarmónicas.

Através dos cerca de 50 programas de concertos de bandas militares e civis entre 1850 e 1910 que estudamos, podemos identificar as diversas designações utilizadas no âmbito da tipologia de obras derivadas de ópera: “Potpourri”, “Sinfonia da” [ópera] ou “Ouverture da” [ópera], “Dueto”, “Ària”, “Terceto” e “Cavatina” de determinada ópera, “Fantasia da” [ópera], “Seleção” da [ópera] “Introdução da” [ópera], e “Coro e Introdução” da [ópera], “Mosaico da” [ópera], “Marcha da” [ópera] sendo frequente nas marchas mais antigas do

⁴¹⁷ *Revista dos Espectáculos*, de 2 de fevereiro de 1850.

⁴¹⁸ *Idem*.

período em estudo a designação de “passo ordinário da” [ópera], ou “passo ordinário extraído da” [ópera]. Com estas diversas designações, surgem com maior frequência os “potpourri” aproximadamente 30% no total de obras desta tipologia, as “árias” e “duetos” obrigados (a solo) a determinados instrumentos (cerca de 30%) como o exemplo de “ária de Tenor”, ou “dueto de requinta e oficleide” ou “cavatina obrigada a cornetim” de determinada ópera. As “sinfonias” ou “ouvertures” são cerca de 15% e as obras designadas por “fantasia” e “selecção” no total, são cerca de 15%, em quantidade equivalente às “ouvertures/sinfonias”. Em menor expressão surgem as obras designadas por “marcha da ópera”, “introdução da ópera” e “mosaico”. Relativamente à terminologia, era usada algumas vezes a designação “sinfonia” da ópera, para designar a abertura (ouverture) de ópera, tal como testemunha o caso da abertura *Maria Antonieta* (no anexo 3 I) no qual podemos verificar que a parte da 3.^a trompa, que foi copiada mais tarde do que as restantes partes, tem a inscrição “sinfonia” enquanto as restantes partes cavas têm inscrito “ouverture”.

No repertório de concerto das bandas de música entre 1850 e 1910 os temas derivados das óperas e operetas, adaptados para banda, tinham grande expressão, com destaque para as óperas italianas, seguidas da ópera parisiense, da ópera cómica francesa e depois de 1890 também da ópera romântica alemã que em paralelo com as zarzuelas espanholas e algumas operetas portuguesas constituíam o grande grupo das obras transcritas para banda. Através da análise dos já referidos programas de concerto, podemos caracterizar genericamente o repertório operático interpretado pelas bandas de música. Na década de 1850-1860, destacam-se as peças adaptadas das obras de Verdi⁴¹⁹: das óperas *Nabucco*, *Attila*, *Il Trovatore*, *La Traviata*, *Ernani* e *Les vêpres siciliennes*, que surgem no repertório das bandas portuguesas, pouco tempo depois da sua estreia, como testemunham os programas de concertos no anexo 3 Q com as suas designações em português. Por exemplo da ópera *Il Trovatore* estreada em Roma em 1853, foi interpretado um potpourri por uma banda filarmónica de Setúbal em 1855, logo no ano seguinte à sua estreia no teatro S. Carlos em Lisboa. Da *La Traviata* estreada na Itália em 1853 e apresentada no teatro S. Carlos em 1855 foi tocada no mesmo ano uma adaptação por uma banda militar em Lisboa e por uma banda

⁴¹⁹ Luisa Cymbron refere que as óperas de Verdi mais ouvidas em Portugal na década de 1860 eram *La Traviata*, *Un Ballo in Maschera*, *Trovatori*, *Rigolletto*, *Ernani* e *MacBeth*. Luisa Cymbron, “A produção e receção das óperas de Verdi em Portugal no século XIX”, in *Verdi em Portugal, 1843-2001, Exposição comemorativa do centenário da morte do compositor*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa, Teatro Nacional de S. Carlos, 2001, p. 33.

filarmónica de Setúbal em 1857 uma *Scena e aria*, do 2.º ato desta ópera. Uma adaptação de as *Vésperas Sicilianas* foi tocada em 1855 pela mesma banda militar de Lisboa (no jardim da estrela), no mesmo ano da sua estreia em Paris. Da ópera *Atila*, estreada em Veneza em 1846, foi interpretado em 1850 pela banda Philarmónica Recreacção de Lisboa, o final do 3.º acto e a sinfonia da ópera *Nabucco* de 1842 foi interpretada em 1850 pela Philharmonica Lusitana de Lisboa. Do compositor italiano Giuseppe Apolloni (1822-1889) destaca-se também a ópera *Ebreo* estreada em Veneza em 1855 e da qual em 1857 foi interpretado um passo ordinário pela banda da Sociedade Marcial Momentânea de Setúbal, antes da sua apresentação no teatro de S.Carlos.⁴²⁰ Também de E. Petrella (1813-1877) os temas das óperas *Marco Visconti* de 1854 e *Assedio de Leida* de 1856 foram interpretados por uma banda civil de Setúbal logo em 1857, através do passo ordinário da ópera *Assedio de Leida* e da ópera *Marco Visconti*⁴²¹ durante a temporada de 1856/57 quando estiveram em cena no teatro S.Carlos tal como aconteceu também com *La Sonnambula* de V.Bellini (1801-1835) interpretada por uma banda filarmónica em Setúbal em 1855 ao mesmo tempo que estava em cena no teatro S.Carlos.

⁴²⁰ Esta idéia relativa à audição e circulação dos temas operáticos no meio musical exterior ao teatro de ópera, especialmente no meio amador, é apresentada por Francico Espósito “O sucesso de Verdi na música pianística, as edições musicais lisboetas do século XIX”, in *Verdi em Portugal, 1843-2001, Exposição comemorativa do centenário da morte do compositor*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa, Teatro Nacional de S. Carlos, 2001, pp. 43- 45.

⁴²¹ Na figura 22-III neste capítulo apresenta-se a parte de 1º barítono (solo) da ária para banda da ópera *Marco Visconti*, que encontramos no arquivo da Soc. Filarmónica Providência de Vila Fresca de Azeitão.

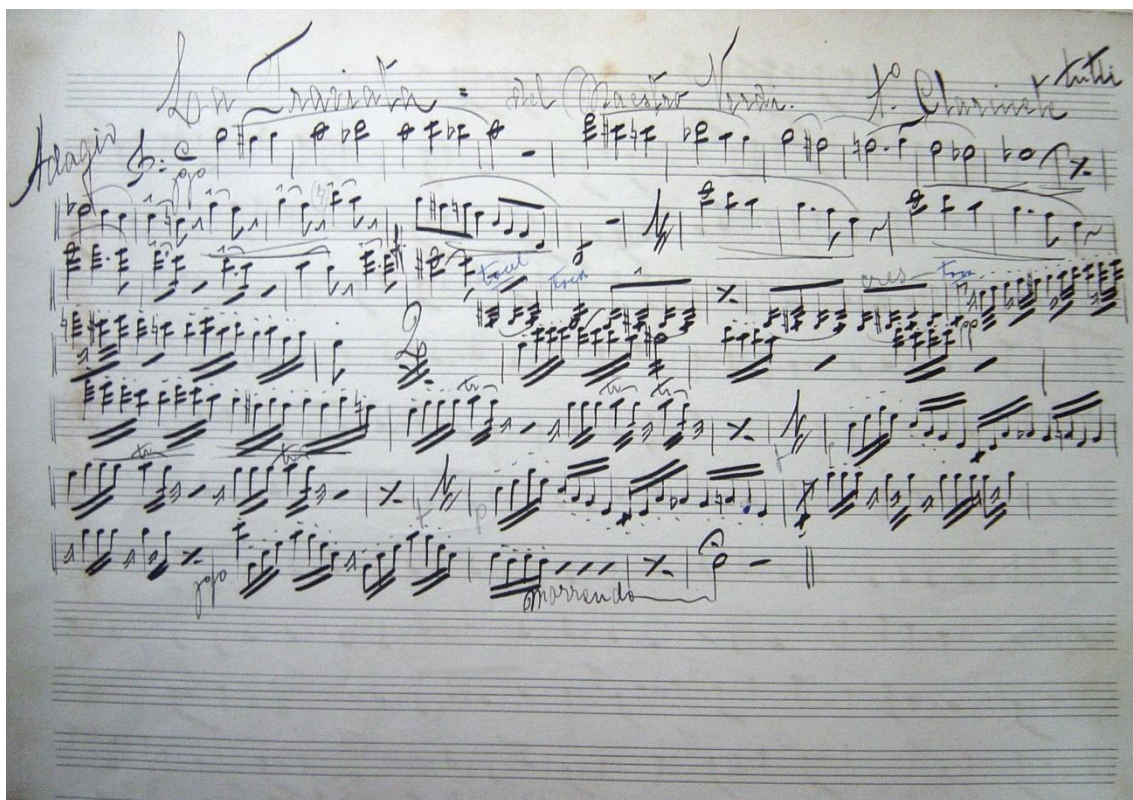


Fig. 12-III- Parte de 1.º clarinete da seleção ópera *La Traviata*
(Arquivo da Banda da GNR)

Fig. 13-III-Parte de 1.º clarinete do potpourri da ópera *Macbeth*
(Arquivo da Banda da GNR)

Dos compositores franceses Daniel Auber (1782-1871) e Adolphe Adam também encontramos obras adaptadas para banda logo na década de 1850-1860, como sejam *La Barcarolle* de Auber estreada em 1845 e interpretada pela banda da Sociedade Recreacção Philharmonica de Lisboa em 1850. Da ópera cómica francesa *L'Chalet* de Adolphe Adam, estreada em Paris em 1834, a banda marcial Momentânea de Setúbal intepretou em 1857 um tema desta ópera. Igualmente se destaca a presença no repertório de uma banda civil de Setúbal em 1857 e em 1871 de temas da ópera cómica de António Luís Miró (1815-1853) *A Marqueza* estreada em Lisboa em 1840.

Depois de 1850, após o domínio da ópera italiana surgem pela primeira vez em Lisboa também arranjos e seleções de temas da “Grand Opéra” francesa, através de Meyerbeer, com *Robert le Diable* que já tinha sido apresentada no S. Carlos em 1838, *Le Prophète* apresentada no mesmo teatro em 1850, *Les Huguenots* em 1854 e *L'Africaine* em 1869 cuja circulação até ao meio das bandas, foi no entanto mais lenta relativamente aos compositores da ópera italiana, especialmente o mais popular que era Verdi.



Fig. 14-III - Parte de flauta (1.º andamento) da fantasia da ópera *Roberto il Diavolo* de Meyerbeer



Fig. 15-III- Página 1 da partitura para banda da ópera *Les Huguenottes* de Meyerbeer

= Africana = Ópera de Meyerbeer. = 1.º Clarinete =

And. *tr.* *ff* *2* *3* *4* *5* *6* *7* *8* *9* *10* *11* *12* *13* *14* *15* *16* *17* *18* *19* *20* *21* *22* *23* *24* *25* *26* *27* *28* *29* *30* *31* *32* *33* *34* *35* *36* *37* *38* *39* *40* *41* *42* *43* *44* *45* *46* *47* *48* *49* *50* *51* *52* *53* *54* *55* *56* *57* *58* *59* *60* *61* *62* *63* *64* *65* *66* *67* *68* *69* *70* *71* *72* *73* *74* *75* *76* *77* *78* *79* *80* *81* *82* *83* *84* *85* *86* *87* *88* *89* *90* *91* *92* *93* *94* *95* *96* *97* *98* *99* *100* *101* *102* *103* *104* *105* *106* *107* *108* *109* *110* *111* *112* *113* *114* *115* *116* *117* *118* *119* *120* *121* *122* *123* *124* *125* *126* *127* *128* *129* *130* *131* *132* *133* *134* *135* *136* *137* *138* *139* *140* *141* *142* *143* *144* *145* *146* *147* *148* *149* *150* *151* *152* *153* *154* *155* *156* *157* *158* *159* *160* *161* *162* *163* *164* *165* *166* *167* *168* *169* *170* *171* *172* *173* *174* *175* *176* *177* *178* *179* *180* *181* *182* *183* *184* *185* *186* *187* *188* *189* *190* *191* *192* *193* *194* *195* *196* *197* *198* *199* *200* *201* *202* *203* *204* *205* *206* *207* *208* *209* *210* *211* *212* *213* *214* *215* *216* *217* *218* *219* *220* *221* *222* *223* *224* *225* *226* *227* *228* *229* *230* *231* *232* *233* *234* *235* *236* *237* *238* *239* *240* *241* *242* *243* *244* *245* *246* *247* *248* *249* *250* *251* *252* *253* *254* *255* *256* *257* *258* *259* *260* *261* *262* *263* *264* *265* *266* *267* *268* *269* *270* *271* *272* *273* *274* *275* *276* *277* *278* *279* *280* *281* *282* *283* *284* *285* *286* *287* *288* *289* *290* *291* *292* *293* *294* *295* *296* *297* *298* *299* *300* *301* *302* *303* *304* *305* *306* *307* *308* *309* *310* *311* *312* *313* *314* *315* *316* *317* *318* *319* *320* *321* *322* *323* *324* *325* *326* *327* *328* *329* *330* *331* *332* *333* *334* *335* *336* *337* *338* *339* *340* *341* *342* *343* *344* *345* *346* *347* *348* *349* *350* *351* *352* *353* *354* *355* *356* *357* *358* *359* *360* *361* *362* *363* *364* *365* *366* *367* *368* *369* *370* *371* *372* *373* *374* *375* *376* *377* *378* *379* *380* *381* *382* *383* *384* *385* *386* *387* *388* *389* *390* *391* *392* *393* *394* *395* *396* *397* *398* *399* *400* *401* *402* *403* *404* *405* *406* *407* *408* *409* *410* *411* *412* *413* *414* *415* *416* *417* *418* *419* *420* *421* *422* *423* *424* *425* *426* *427* *428* *429* *430* *431* *432* *433* *434* *435* *436* *437* *438* *439* *440* *441* *442* *443* *444* *445* *446* *447* *448* *449* *450* *451* *452* *453* *454* *455* *456* *457* *458* *459* *460* *461* *462* *463* *464* *465* *466* *467* *468* *469* *470* *471* *472* *473* *474* *475* *476* *477* *478* *479* *480* *481* *482* *483* *484* *485* *486* *487* *488* *489* *490* *491* *492* *493* *494* *495* *496* *497* *498* *499* *500* *501* *502* *503* *504* *505* *506* *507* *508* *509* *510* *511* *512* *513* *514* *515* *516* *517* *518* *519* *520* *521* *522* *523* *524* *525* *526* *527* *528* *529* *530* *531* *532* *533* *534* *535* *536* *537* *538* *539* *540* *541* *542* *543* *544* *545* *546* *547* *548* *549* *550* *551* *552* *553* *554* *555* *556* *557* *558* *559* *560* *561* *562* *563* *564* *565* *566* *567* *568* *569* *570* *571* *572* *573* *574* *575* *576* *577* *578* *579* *580* *581* *582* *583* *584* *585* *586* *587* *588* *589* *590* *591* *592* *593* *594* *595* *596* *597* *598* *599* *600* *601* *602* *603* *604* *605* *606* *607* *608* *609* *610* *611* *612* *613* *614* *615* *616* *617* *618* *619* *620* *621* *622* *623* *624* *625* *626* *627* *628* *629* *630* *631* *632* *633* *634* *635* *636* *637* *638* *639* *640* *641* *642* *643* *644* *645* *646* *647* *648* *649* *650* *651* *652* *653* *654* *655* *656* *657* *658* *659* *660* *661* *662* *663* *664* *665* *666* *667* *668* *669* *670* *671* *672* *673* *674* *675* *676* *677* *678* *679* *680* *681* *682* *683* *684* *685* *686* *687* *688* *689* *690* *691* *692* *693* *694* *695* *696* *697* *698* *699* *700* *701* *702* *703* *704* *705* *706* *707* *708* *709* *710* *711* *712* *713* *714* *715* *716* *717* *718* *719* *720* *721* *722* *723* *724* *725* *726* *727* *728* *729* *730* *731* *732* *733* *734* *735* *736* *737* *738* *739* *740* *741* *742* *743* *744* *745* *746* *747* *748* *749* *750* *751* *752* *753* *754* *755* *756* *757* *758* *759* *760* *761* *762* *763* *764* *765* *766* *767* *768* *769* *770* *771* *772* *773* *774* *775* *776* *777* *778* *779* *780* *781* *782* *783* *784* *785* *786* *787* *788* *789* *790* *791* *792* *793* *794* *795* *796* *797* *798* *799* *800* *801* *802* *803* *804* *805* *806* *807* *808* *809* *810* *811* *812* *813* *814* *815* *816* *817* *818* *819* *820* *821* *822* *823* *824* *825* *826* *827* *828* *829* *830* *831* *832* *833* *834* *835* *836* *837* *838* *839* *840* *841* *842* *843* *844* *845* *846* *847* *848* *849* *850* *851* *852* *853* *854* *855* *856* *857* *858* *859* *860* *861* *862* *863* *864* *865* *866* *867* *868* *869* *870* *871* *872* *873* *874* *875* *876* *877* *878* *879* *880* *881* *882* *883* *884* *885* *886* *887* *888* *889* *890* *891* *892* *893* *894* *895* *896* *897* *898* *899* *900* *901* *902* *903* *904* *905* *906* *907* *908* *909* *910* *911* *912* *913* *914* *915* *916* *917* *918* *919* *920* *921* *922* *923* *924* *925* *926* *927* *928* *929* *930* *931* *932* *933* *934* *935* *936* *937* *938* *939* *940* *941* *942* *943* *944* *945* *946* *947* *948* *949* *950* *951* *952* *953* *954* *955* *956* *957* *958* *959* *960* *961* *962* *963* *964* *965* *966* *967* *968* *969* *970* *971* *972* *973* *974* *975* *976* *977* *978* *979* *980* *981* *982* *983* *984* *985* *986* *987* *988* *989* *990* *991* *992* *993* *994* *995* *996* *997* *998* *999* *1000* *1001* *1002* *1003* *1004* *1005* *1006* *1007* *1008* *1009* *1010* *1011* *1012* *1013* *1014* *1015* *1016* *1017* *1018* *1019* *1020* *1021* *1022* *1023* *1024* *1025* *1026* *1027* *1028* *1029* *1030* *1031* *1032* *1033* *1034* *1035* *1036* *1037* *1038* *1039* *1040* *1041* *1042* *1043* *1044* *1045* *1046* *1047* *1048* *1049* *1050* *1051* *1052* *1053* *1054* *1055* *1056* *1057* *1058* *1059* *1060* *1061* *1062* *1063* *1064* *1065* *1066* *1067* *1068* *1069* *1070* *1071* *1072* *1073* *1074* *1075* *1076* *1077* *1078* *1079* *1080* *1081* *1082* *1083* *1084* *1085* *1086* *1087* *1088* *1089* *1090* *1091* *1092* *1093* *1094* *1095* *1096* *1097* *1098* *1099* *1100* *1101* *1102* *1103* *1104* *1105* *1106* *1107* *1108* *1109* *1110* *1111* *1112* *1113* *1114* *1115* *1116* *1117* *1118* *1119* *1120* *1121* *1122* *1123* *1124* *1125* *1126* *1127* *1128* *1129* *1130* *1131* *1132* *1133* *1134* *1135* *1136* *1137* *1138* *1139* *1140* *1141* *1142* *1143* *1144* *1145* *1146* *1147* *1148* *1149* *1150* *1151* *1152* *1153* *1154* *1155* *1156* *1157* *1158* *1159* *1160* *1161* *1162* *1163* *1164* *1165* *1166* *1167* *1168* *1169* *1170* *1171* *1172* *1173* *1174* *1175* *1176* *1177* *1178* *1179* *1180* *1181* *1182* *1183* *1184* *1185* *1186* *1187* *1188* *1189* *1190* *1191* *1192* *1193* *1194* *1195* *1196* *1197* *1198* *1199* *1200* *1201* *1202* *1203* *1204* *1205* *1206* *1207* *1208* *1209* *1210* *1211* *1212* *1213* *1214* *1215* *1216* *1217* *1218* *1219* *1220* *1221* *1222* *1223* *1224* *1225* *1226* *1227* *1228* *1229* *1230* *1231* *1232* *1233* *1234* *1235* *1236* *1237* *1238* *1239* *1240* *1241* *1242* *1243* *1244* *1245* *1246* *1247* *1248* *1249* *1250* *1251* *1252* *1253* *1254* *1255* *1256* *1257* *1258* *1259* *1260* *1261* *1262* *1263* *1264* *1265* *1266* *1267* *1268* *1269* *1270* *1271* *1272* *1273* *1274* *1275* *1276* *1277* *1278* *1279* *1280* *1281* *1282* *1283* *1284* *1285* *1286* *1287* *1288* *1289* *1290* *1291* *1292* *1293* *1294* *1295* *1296* *1297* *1298* *1299* *1300* *1301* *1302* *1303* *1304* *1305* *1306* *1307* *1308* *1309* *1310* *1311* *1312* *1313* *1314* *1315* *1316* *1317*

Na década de 1870-1880 continua a predominar a ópera italiana no repertório das bandas, destacando-se as obras de Verdi como testemunha curiosamente um concerto da banda marcial Capricho Barreirense no Palácio da Ajuda em 1871, no qual, com exceção do hino a D. Luís, foram interpretadas apenas obras deste compositor.⁴²² As suas óperas estão muito presentes nos concertos da década de 1870, como *Macbeth*, *Un ballo in Maschera*, *Luisa Miller*, *Rigolletto* e *La Forza del destino*, mas do compositor pioneiro da ópera italiana do século XIX, Gioachino Rossini (1792-1868), registamos também a interpretação da ária de tenor *Stabat Mater* pela banda de instrumentos de sax no jardim dos Recreios em Lisboa em 1872⁴²³ ao mesmo tempo que esta ópera estava em cena no S.Carlos. No início desta década de 70 destacamos o facto da ópera *Il Guarany* de Carlos Gomes, ser interpretada pelas bandas de música antes de ter sido estreada no teatro S. Carlos na temporada de 1879/1880. Logo em 1872 a Banda de Caçadores n.º 5 de Lisboa interpretou um potpourri desta ópera, dois anos depois da sua estreia em Milão em 1870 muito antes da sua apresentação no teatro de S. Carlos.

⁴²² Ver anexo 3 Q o programa do concerto da banda da Sociedade Marcial Capricho Barreirense “Os franceses” no Palácio da Ajuda, em Lisboa em setembro de 1871.

⁴²³ Ver anexo 3 Q, o programa do concerto da banda de sax do professor M. A. Pereira no Jardim Público em 16 de julho de 1872.

Fantaisie Caprice sur le “Carnaval de Venise”
pour Tuba, Trombone ou Baryton

Conducteur Sib L. LANGLOIS

INTROD.

Andante

ff p pp ff

Andante cantabile

SOLO

Clar ou Bugles en Fanfare

pp

Tromb Cors

Flûte ou Petit Bagle

p

J. BUYST, Editeur, 12, Place Bara, Bruxelles.

Tous droits d'exécution, de reproduction, d'arrangement réservés pour tous pays.

Fig. 17-III- Guião para banda, do Capricho sobre o *Carnaval de Veneza* numa adaptação para banda de L. Langlois (Editora J. Buyst de Bruxelas)

Após 1880 apesar do predomínio e da concorrência entre Verdi e Meyerbeer⁴²⁴ regista-se uma maior diversidade nos temas operáticos no repertório das bandas. Alguns temas da ópera *Lohengrin* de Wagner apresentada no teatro S. Carlos em 1883 na versão italiana foram interpretados por uma banda de Lisboa em 1884 e os *potpourri* de *Laureana* de

⁴²⁴ De Meyerbeer refira-se a sinfonia da ópera *Dinorah* de 1859 e a terceira *Marche Aux Flambeaux* (1850) interpretadas pela banda de instrumentos de sax no Jardim Público em julho de 1872.

A.Machado, de *Le Roi de Lahore* de J.Massenet e de *Mignon* de Ambroise Thomas, tal como *Lohengrin*, eram interpretados pelas bandas militares de Lisboa ao mesmo tempo que as óperas estavam em cena no S.Carlos em 1883-1884. Logo no início da década de 1870 regista-se a presença no repertório da Banda de Caçadores n.º 1 de Setúbal da sinfonia da ópera cómica francesa *Martha* estreada em Viena em 1847, do compositor alemão F. von Flotow (1812-1883). Também a ópera de S. Mercadante, a sinfonia da ópera *Medea* estreada em Nápoles em 1851 foi interpretada em 1871 pela banda militar de Setúbal.

Na década de 1870 começam a surgir no repertório das bandas em Portugal muitas obras de autores espanhóis, como a ópera *La Trégué* de Tolemaide de Hilarion Eslava (1807-1878) estreada em 1842 em Cádiz e que foi interpretada pela Banda de Caçadores n.º 1 de Setúbal em 1871, bem como a ópera *Isabel a Católica* e a zarzuela *O Lanceiro* de J. Gaztambide (1822-1870), estreada em 1857 em Madrid e interpretada em 1871 pela banda militar de Setúbal, e o dueto de tiple e baixo da zarzuela *Catalina* estreada em 1857 do mesmo autor. Além das zarzuelas a presença de autores espanhóis era registada através de valsas, jotás e algumas marchas.

Depois de 1880 regista-se a predominância das obras de Verdi, com a sinfonia da ópera *Nabucco*, o final do 2.º ato d'*O Trovador*, o *potpourri* da ópera *Un Ballo in Maschera*, o passo dobrado da *Aida*, o *potpourri* do *Simão Boca Negra*, um mosaico d'*A Força do Destino*, cavatina da ópera *Oberto Conte di S. Bonifácio* e os *potpourri* das óperas *Ernani* e *Traviata*, *potpourri* do *Rigoletto*, a sinfonia da ópera *Aroldo*, a ária de barítono da ópera *H. Masnadieri* e o *potpourri* da *Força do Destino*.

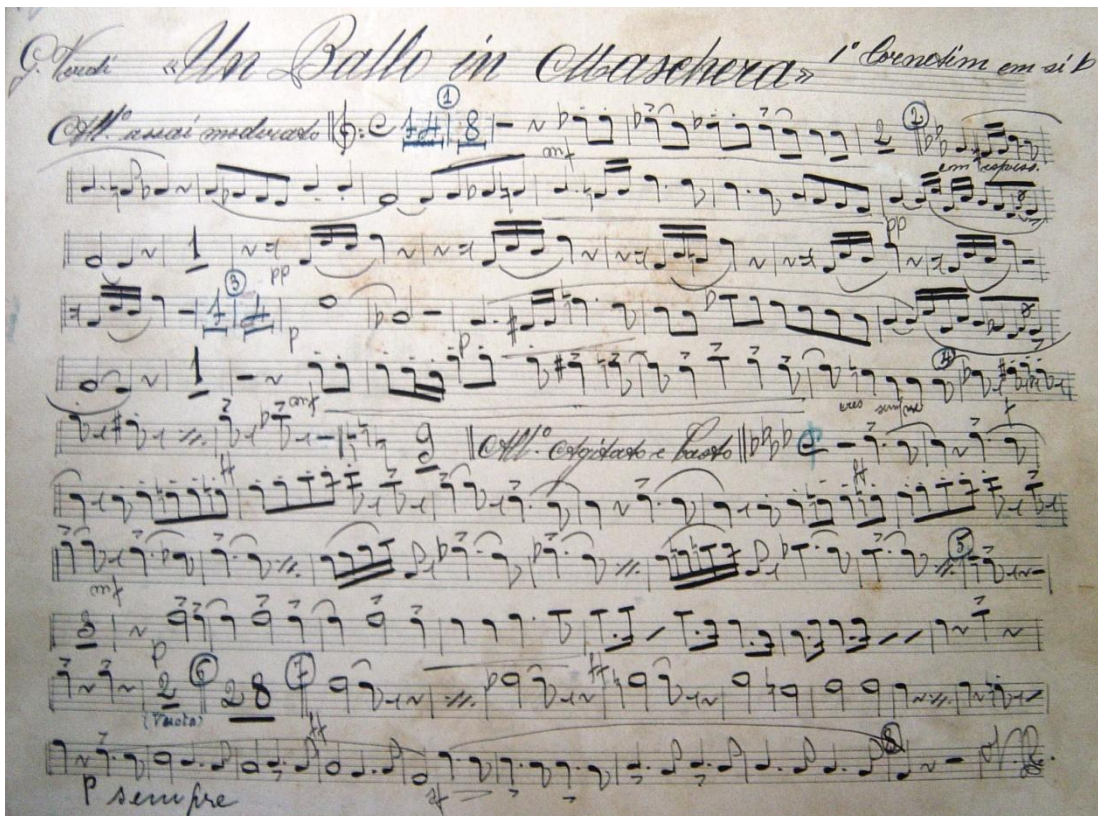


Fig. 18-III- Parte de 1.º cornetim da seleção da ópera *Un Ballo in Maschera* de Verdi

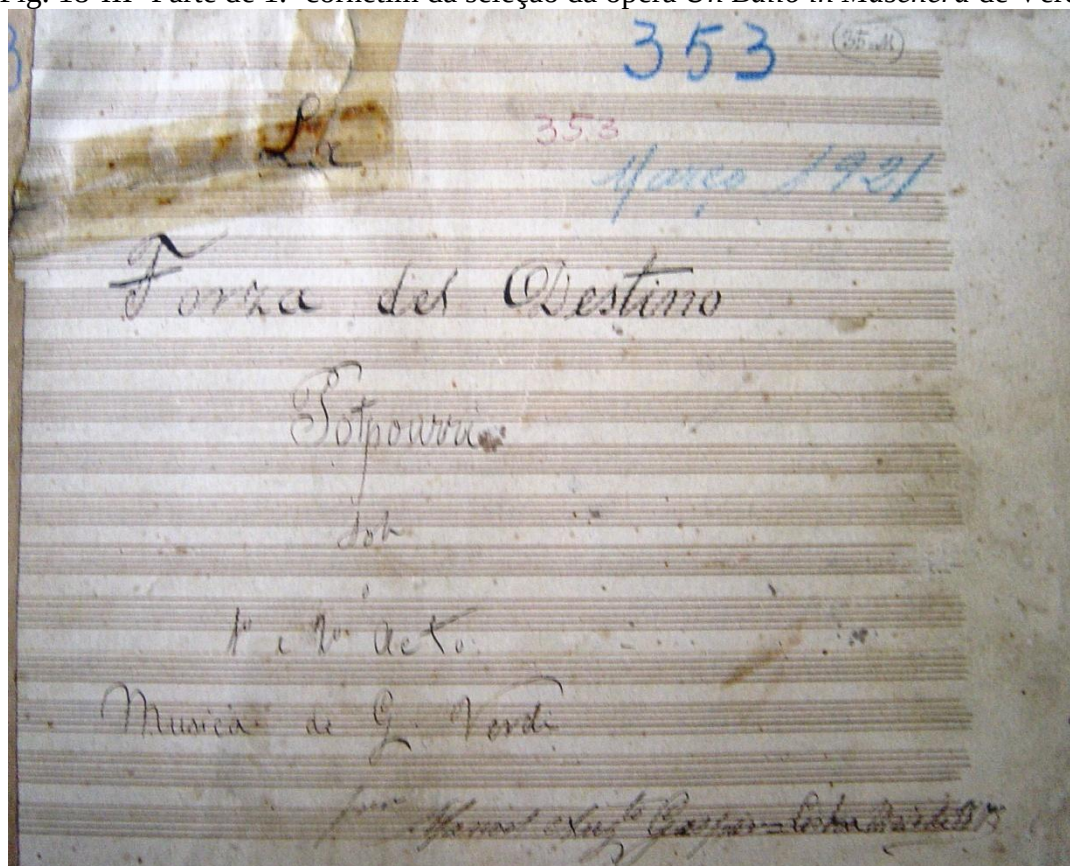


Fig.19-III-Capa da partitura de 1873 do *potpourri* do 1.º e 2.º ato da ópera *La Forza del Destino*

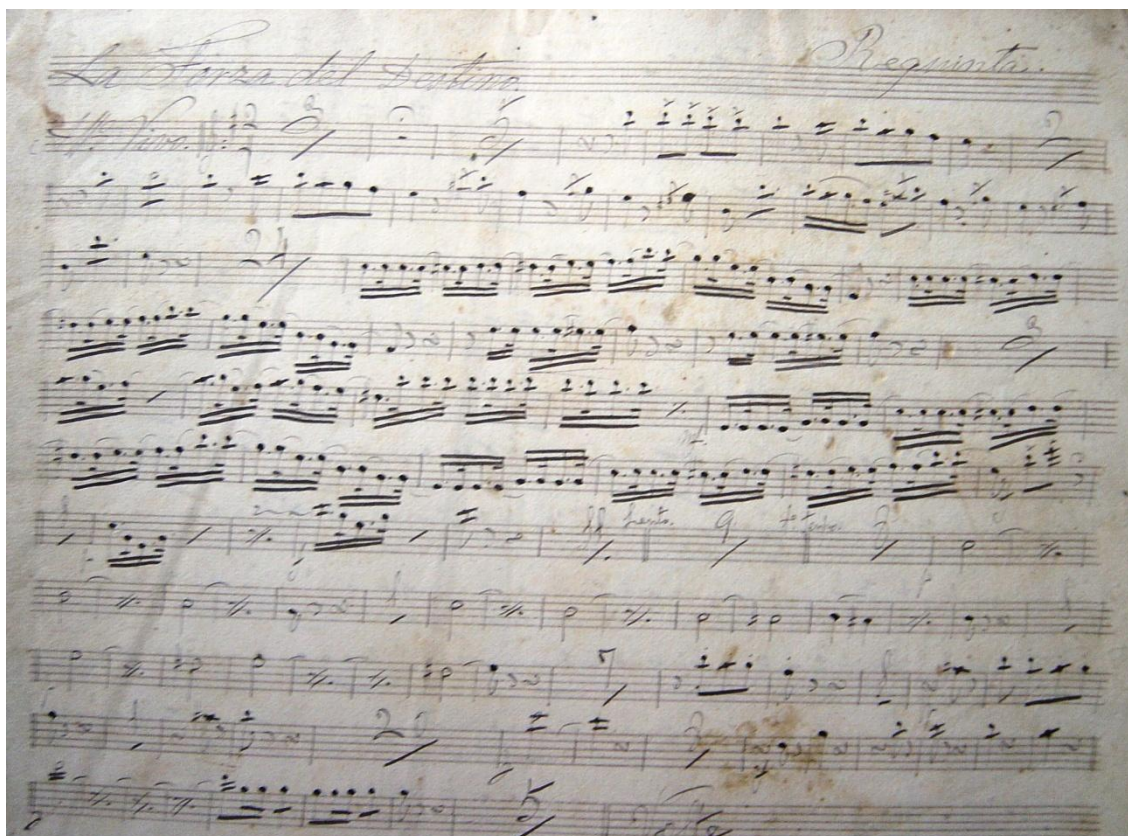


Fig. 20-III- Parte de requinta da seleção da ópera *La Forza del Destino* de Verdi

Na década de 1880, verifica-se um aumento da presença de obras de Meyerbeer, através da fantasia da ópera *Africana*, potpourri da *Dinorah*, *Robert le Diable*, marcha da coroação do *Prophète* e potpourri da ópera *Les Huguenots*. De Massenet regista-se a grande fantasia *Le Roi de Lahore* tocada pela Banda da Guarda Municipal em Lisboa em 1884, e o potpourri da mesma ópera pela Banda de Caçadores n.º 1 em 1888 em Setúbal. De Ambroise Thomas o potpourri da *Mignon* pela Banda do Regimento de Infantaria n.º 1 em Lisboa em 1884 e de C. Gounod o 2.º ato da ópera *Fausto* pela Banda do Regimento de Infantaria n.º 16 em Lisboa em 1884.

Do italiano Filippo Marchetti (1831-1902) um extracto da ópera *Ruy Blas* estreada em Milão, em 1869, e tocada pela Banda dos Bombeiros Voluntários de Setúbal em 1887, e de Giuseppe Apolloni (1822-1889) a ária de baixo da ópera *Ebreo* pela Banda de Caçadores n.º 1 em 1887. Dos compositores espanhóis temos de F. Barbieri (1823-1894) a zarzuela *El Hombre es Débil* estreada em 1871 e interpretada em 1881 pela Banda de Caçadores n.º 1 em Setúbal, e uma sinfonia sobre motivos de várias zarzuelas deste autor, interpretada pela Banda de Caçadores n.º 5 em 1884 em Lisboa. O tango da zarzuela *Lanceiro* de J.

Gaztambide, a marcha militar da zarzuela *Cádiz* (1886) de F. Chueca e J. Valverde⁴²⁵ e a zarzuela *La Gran Via* dos mesmos compositores, também estreada em 1886 em Madrid, e que foi interpretada em 1887 pela Banda de Caçadores n.º 1 de Setúbal. Do alemão R. Wagner o prelúdio do 3.º acto da ópera *Lohengrin*, tocada em 1884 pela Banda de Caçadores n.º 5 em Lisboa, no ano seguinte à estreia desta ópera em Portugal. De Carlos Gomes a grande marcha bacanal indiana da ópera *O Guarany* e do compositor português Augusto Machado o potpourri da ópera *Laureana* de 1883 que foi tocada logo em 1884 pela Banda de Caçadores n.º 2 em Lisboa. Após 1880 registamos uma maior diversidade na origem dos compositores e também um incremento de obras de compositores franceses de marchas, mazurcas, polcas e valsas das quais se destaca Emile Waldteufel (1837-1915) e Adolphe Sellenick (1826-1893) maestro da Banda da Guarda Republicana de Paris e da orquestra da ópera de Estrasburgo.

No seio de mais de duas centenas de temas operáticos adaptados para banda existentes no arquivo antigo da Banda da GNR, os compositores da ópera italiana e francesa surgem em maior quantidade,⁴²⁶ embora a ópera alemã esteja também bem representada através de 13 obras adaptadas com base nas óperas de Wagner. Uma notícia sobre a época de concertos da Banda da Guarda Municipal, no jardim das Caldas da Rainha em 1909, dá conta da popularidade deste tipo de repertório: ”Começaram os concertos da banda da Guarda Municipal, o nosso amigo Taborda [maestro da banda] foi recebido com entusiasmo [...] as phantasias de ópera que mais têm agradado são as da Butterfly, Gioconda, Fedora, Lohegrin e a novidade foi a Walkyria”⁴²⁷. No arquivo da Banda da Armada encontramos também a mesma representatividade dos compositores de ópera italianos, franceses e alemães⁴²⁸.

⁴²⁵ Joaquín Valverde Durán (1846-1910) nasceu em Badajoz e iniciou a sua carreira musical nas bandas de música, tendo sido músico de banda militar. Foi autor de mais de 200 obras das quais as mais famosas são: *La canción de la Lola* (1880), *La Gran Via* (1886), *Cádiz* (1886) e *De Madrid a Paris* (1888).

⁴²⁶ 21 obras de Verdi, 15 de Meyerbeer, 12 de Massenet, 11 de Gounod, 7 de Puccini, 6 de Rossini, 5 de Suppé, 5 de Auber, 4 de Leoncavallo, 4 de Ponchielli, 3 de Donizetti e 3 de Mascagni.

⁴²⁷ Revista *A Arte Musical* n.º 257 de 31 de agosto de 1909.

⁴²⁸ Verdi com 14 obras, Wagner 13, Meyerbeer 7, Massenet 7, Puccini 7, Rossini 7, Suppé 7, A. Thomas 5, Weber 5, Mozart 4, Beethoven 3, Mascagni 3.

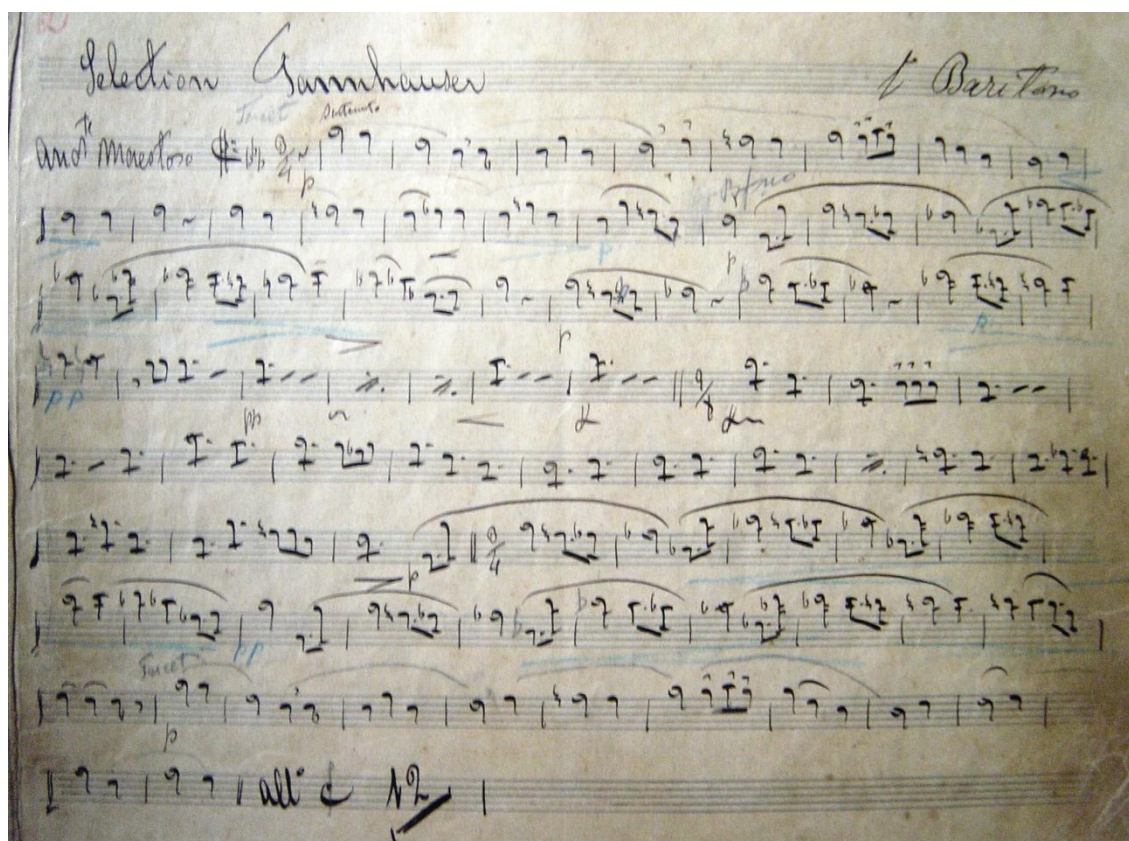


Fig. 21-III- Parte de 1.º barítono da seleção da ópera *Tannhauser* de R. Wagner

(Arquivo da Banda da GNR)

Da ópera italiana os mais representados depois de Verdi eram E. Petrella (1813-1877) com *Assedio de Leida* e *Marco Visconti*, S. Mercadante (1795-1870) com temas das óperas *Horácios e Curiácios* e *Emma de Antiochia*, V. Bellini (1801-1835) com *A Somnambula*, Rossini (1792-1868) com *Stabat Mater* e *Guilherme Tell*⁴²⁹, G. Donizetti (1797-1848) com a *Favorita* e G. Puccini (1858-1924) com *Bohème* e *Tosca*. Diversas obras destes compositores foram interpretadas pelas bandas portuguesas logo na década de 1850-1860, até mesmo pelas bandas filarmónicas, como aconteceu com as óperas de Enrrico Petrella (1813-1877), o caso de *Marco Visconti*, estreada em Nápoles em 1854, e *L'Assedio di Leida* estreada em Milão em 1856, e que no ano seguinte eram já interpretadas pela Banda Filarmónica Momentânea, num concerto em março de 1857⁴³⁰. Também no arquivo da Sociedade Filarmónica Providência

⁴²⁹ De G. Rossini ver o guião da abertura da ópera *Le Barbier de Séville* para banda militar no anexo 3 I, (temas de ópera e operetas do repertório de banda).

⁴³⁰ Ver no anexo 3 Q o programa de concerto da banda da Sociedade Filarmónica Momentânea, em março de 1857 interpretando o passo ordinário da ópera de *Marco Visconti* e o *Assédio de Leida*.

encontramos uma ária de barítono da ópera *Marco Visconti* que na transcrição para banda apresenta um solo na parte do instrumento barítono⁴³¹.

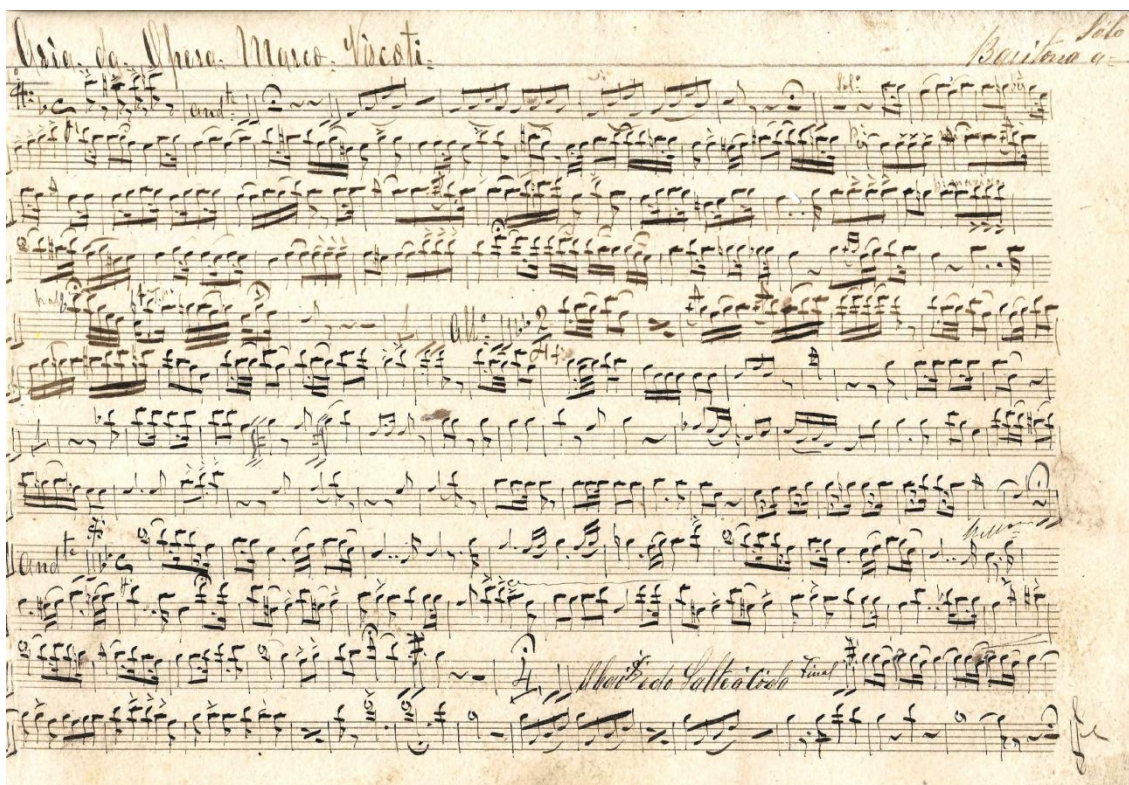


Fig. 22-III- Parte de 1.º barítono (solo) da ária de barítono da ópera *Marco Visconti*

(Arquivo da Sociedade Filarmônica Providência)

Dos compositores franceses regista-se a presença de A. Thomas (1811-1896) com as óperas *Mignon e Raymond*, J. Massenet (1842-1912) com *Le Roi de Lahore*⁴³², D. Auber (1782-1871) com a *Barcarolla*, Adolphe Adam (1803-1856) com a ópera *L'Chalet* (ópera cómica francesa de 1834), Camille Saint-Saens (1835-1921) com *Sansão e Dalila* e da ópera francesa *Toison d'or* de Johann Vogel (1756-1788). Do compositor austriaco Franz von Suppé (1819-1895) consta a *Cavalaria Ligeira*; da ópera alemã de R. Wagner (1813-1883) as óperas *Lohengrin* e *Tannhäuser* e do brasileiro Carlos Gomes (1836-1896) a ópera *Guarany*. Na ópera romântica francesa foi o alemão Giacomo Meyerbeer (1791-1864), estabelecido na França, o principal compositor cuja obra foi também adaptada para banda.

⁴³¹ Ver no anexo 3 I alguns temas de ópera e de opereta do arquivo da banda da Sociedade Filarmônica Providência de Vila Fresca de Azeitão.

⁴³² De J. Massenet ver o guião da seleção para banda da ópera *Manon* numa adaptação para banda feita em 1904 por J. E. Strauwen. Anexo 3 I (temas de ópera e operetas do repertório de banda).

Com o seu estilo épico e histórico patente nas suas obras como *Robert Le Diable* (1831), *Les Huguenots* (1836), *L'Africaine* (1837) e *Le Prophète* (1849).

C A R M E N
Opéra en 4 actes de
G. BIZET

FANTAISIE
pour musique militaire

Harmonie- Fanfare
F. de CONINCK
ex chef de musique
du 1^{er} Rég^t de ligne

Conducteur en Sib (B)

All^o giocoso (♩ = 116)

Tambour Tutti
p mf f

Cornets Hute
Tambour

Lento.
Sax. Tromb.
Barytons
p

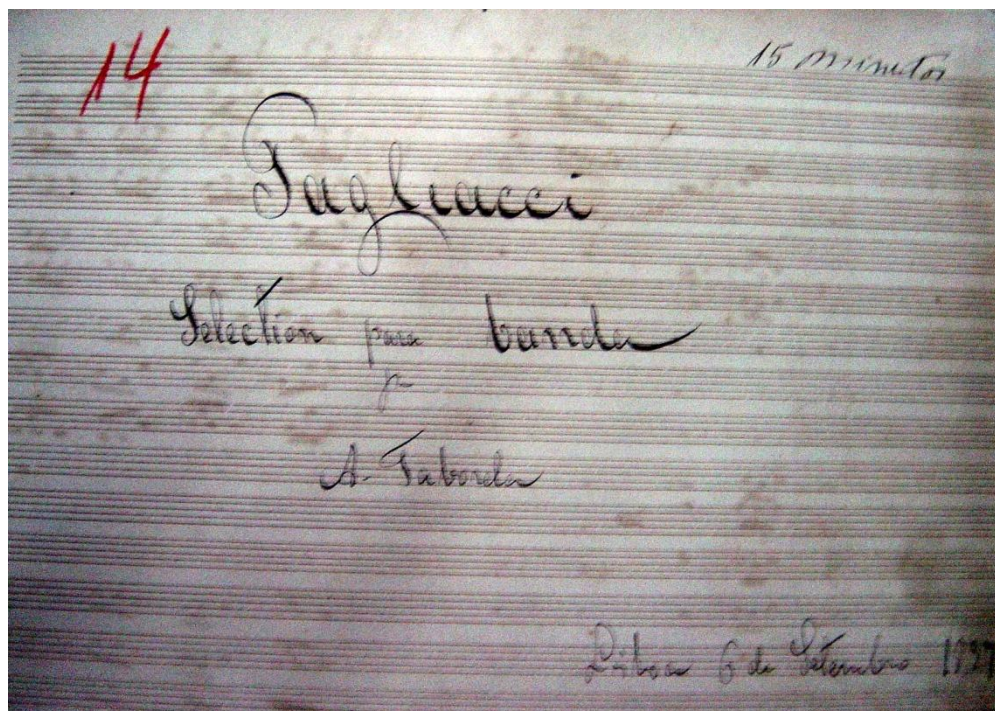
Bois Barytons Cors
Tuba Basses
p

J. BUYST, Editeur
12, Place Bara, Bruxelles

Tous droits d'Exécution de Repro-
duction, et d'Arrangement réservés.

Fig. 23-III - Guião para banda da fantasia da ópera *Carmen* adaptada para banda por F. Coninck (chefe de banda militar belga). Editora J.Buyst de Bruxelas

Depois de 1890 regista-se também a corrente do verismo da ópera italiana, da linha realista ou naturalista através de compositores como Bizet, Leoncavallo, Puccini e Mascagni. Registamos o *potpourri* da ópera *Bohème* de Puccini adaptado para banda por M. A. Gaspar maestro da Banda da Guarda Municipal de Lisboa que a interpretou em 1897 no mesmo período em que estava em cena no teatro S. Carlos (1896/97). No arquivo da Banda da GNR encontramos também diversas obras de Leoncavallo e deste grupo de veristas da ópera italiana, destaca-se Mascagni com a sua obra de 1890 *Cavalleria Rusticana*, que foi muito popular no seio do repertório das bandas de música após ter estado em cena no S.Carlos na temporada 1891/1892.



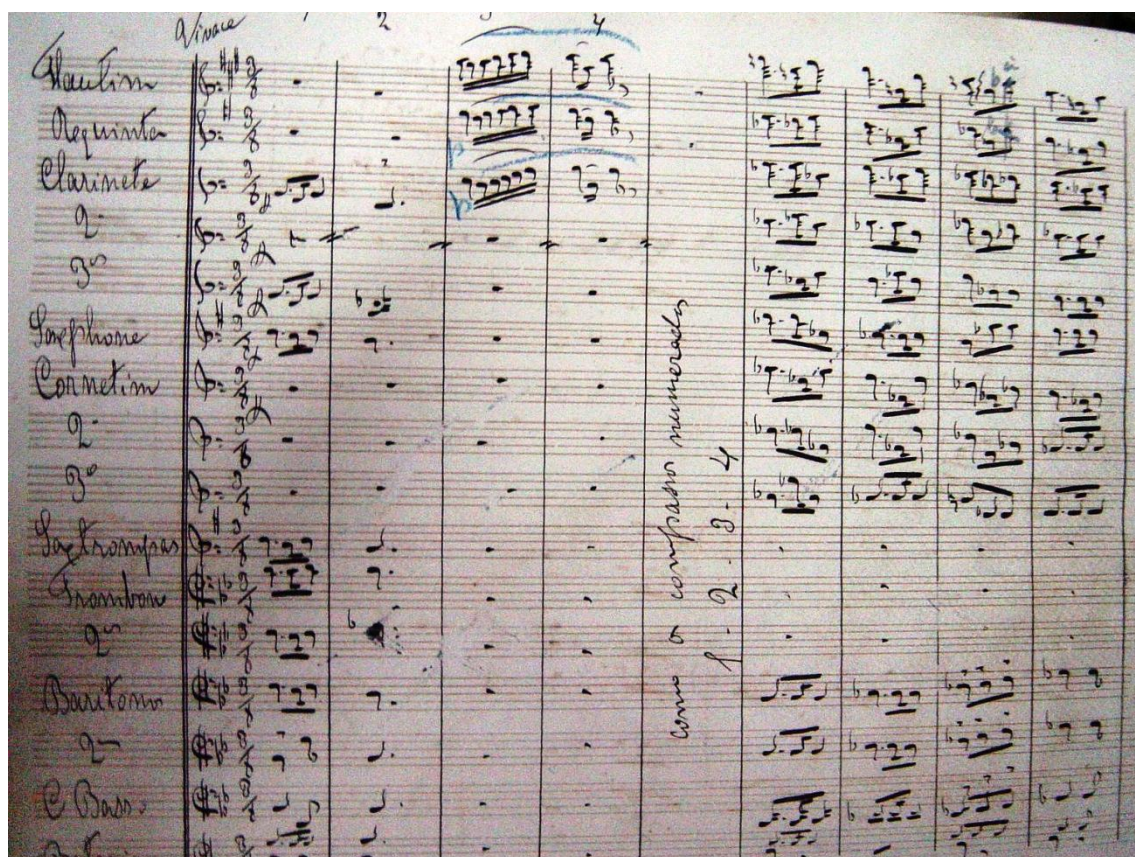


Fig. 25-III- Parte da partitura para banda da seleção da ópera *Pagliacci* de R. Leoncavallo, adaptada por A. Taborda em 1897

(Arquivo da Banda da Guarda Municipal, antecessora da Banda da GNR)



Fig. 26-III- Parte da partitura para banda da fantasia da ópera *Cavalleria Rusticana* de P. Mascagni, adaptada por M. A. Gaspar em 1895.

(Arquivo da Banda da Guarda Municipal, antecessora da Banda da GNR)

Do estudo que fizemos sobre o conjunto de programas de concertos destacamos a interpretação pela Banda da Guarda Municipal da abertura da ópera *Rienzi* de Wagner em 1892 e que esta banda levou ao concurso de bandas em Badajoz em 18 de agosto de 1892 na mesma altura em que estava em cena no S.Carlos na temporada 1892/93. De outro compositor alemão, Franz von Suppé (1819-1895), destaca-se a abertura da *Cavalaria Ligeira* (1866) interpretada pela Charanga do Regimento de Artilharia n.º 4 no concerto do Jardim Zoológico em 1890.

Já no início do século XX, além de diversas obras do repertório operático já referidas e que se mantêm no repertório das bandas, com destaque para as óperas de Verdi⁴³³, regista-se o aparecimento de obras como a *Tosca* de Puccini (1900), *Sansão e Dalila* de Camille Saint Saens (1877) e *Tannhäuser* de Wagner (1845), e outras mais antigas como *Caritea Regina di Spagna* (1826) de Saverio Mercadante (1795-1870) e que foi interpretada pela banda da Real Associação de Bombeiros de Setúbal em 1900, através do coro e ária de tenor desta ópera. Na transição do século XIX para o século XX verifica-se novamente o domínio italiano com as óperas veristas, momento que coincidiu com o incremento da presença de Wagner. Em 1893 realizaram-se as estreias de *Der fliegende Hollander* e de *Tannhauser*, para além da reposição de *Lohengrin* naquela que foi a primeira temporada em que o repertório germânico alcançou uma posição de relevo no teatro S. Carlos.⁴³⁴ A sinfonia da ópera *Raymond* (1851) do compositor Ambroise Thomas (1811-1896) foi interpretada em 1902 pela banda do Corpo de Marinheiros em Lisboa, assim como a fantasia da ópera *Bohème* de Puccini. De P. Mascagni a *Cavalleria Rusticana* (1890) foi interpretada pela Banda do Regimento de Infantaria n.º 16 no jardim de Santos em Lisboa, em 1903.

⁴³³ Como testemunham os programas de concertos no anexo 3 Q da banda Filarmónica União Cintrense em 1903 que tocou *Un Ballo in Maschera* e da banda do Regimento de Infantaria n.º 16 que interpretou *Rigolletto* em Lisboa, em 1903.

⁴³⁴ Luís Miguel Santos, *A Ideologia do Progresso no Discurso de Ernesto Vieira e Julio Neuparth (1880-1919)*. Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, FCSH da Universidade Nova de Lisboa, 2010, p. 40.

As cavatinas obrigadas a solistas

As cavatinas das óperas eram frequentemente adaptadas para banda, como árias de curta duração que reproduziam uma parte a solo de uma personagem, logo seguida da “cabaletta” habitualmente mais rápida e acompanhada de coro. No repertório das bandas, era frequente a interpretação em concertos de cavatinas com solos de cornetim, de clarinete ou requinta, que eram intituladas como “cavatina obrigada a cornetim” ou “obrigada a requinta”, para indicar que estes instrumentos tocavam a solo (reproduzindo a linha destinada à voz) acompanhados pela banda. No arquivo da banda da Sociedade Filarmónica Providência encontramos a cavatina da ópera *Belisario*, obrigada a clarinete, que se apresenta em seis andamentos (*Andante*, *Moderato*, *Piuoso*, *Moderato*, *Allegro* e *Piuoso*) todos em compasso quaternário.⁴³⁵

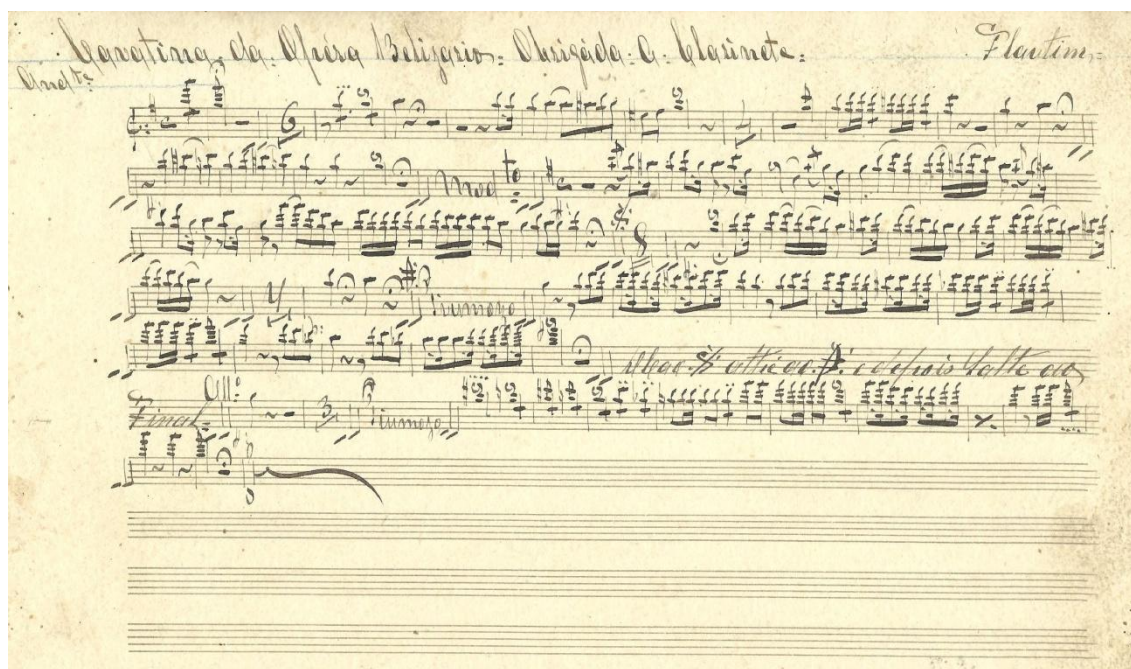


Fig. 27-III- Parte de flautim da cavatina da ópera *Belisário* obrigada a clarinete

Em Inglaterra a realidade do repertório das “brass bands” na segunda metade do século XIX, retratada por Trevor Herbert e Arnold Myers, confirma igualmente a utilização de um grande número de arranjos de árias, aberturas e seleções de óperas, logo após a sua estreia, muito antes da sua apresentação nos teatros de ópera ingleses. A maior parte destas obras adaptadas para banda eram originárias do repertório operático dos compositores italianos mais populares como Bellini, Donizetti, Rossini e Verdi, e também dos franceses Meyerbeer

⁴³⁵ Não encontramos no arquivo da filarmónica a parte de clarinete (solo), pelo que se apresenta a parte de flautim, embora esta não tenha a linha melódia principal que pertencia ao clarinete solista.

e Gounod. Tomando como exemplo o caso do arquivo da Cyfarthfa band na tabela seguinte⁴³⁶, na cidade industrial Merthyr Tydfil no sul de Gales, podemos testemunhar que entre 320 obras, cerca de 33% são temas derivados de ópera (aberturas, seleção, árias, cavatinas, etc.), dimensão equivalente à quantidade de géneros de dança (108 no total) existente no arquivo desta banda (52 valsas, 27 polcas, 16 quadrilhas, 5 galopes, 4 gavotes, 2 escocesas e 2 mazurcas). No arquivo desta “brass band”, no âmbito das cerca de 106 obras derivadas da ópera adaptadas para banda, destacam-se as seguintes quantidades de obras dos compositores italianos: 17 de Verdi, 14 de Mozart, 12 de Meyerbeer, 10 de Rossini, 9 de Donizetti, 9 de Gounod, 5 de Bellini, 4 de Wagner além de outros compositores franceses e alemães.⁴³⁷

Tabela 9-III- Inventário do arquivo da Cyfarthfa Brass Band (Inglaterra), século XIX

Géneros	Existências no Arquivo da Cyfarthfa Brass Band inglesa	Percentagem relativa ao total
Marchas	21 marchas	23 Marchas
	1 marcha de procissão	(7,2%)
	1 marcha fúnebre	
Temas de ópera Aberturas, Seleção, Árias e Cavatinas	106	106 Temas de ópera (33,1%)
Fantasias	14	4,4%
Sinfonias	13	4%
Rapsódias	4	1,3%
Valsas	52	108 Géneros de Dança (33,7%)
Polcas	27	
Quadrilhas	16	
Galopes	5	
Gavotes	4	
Escocesas	2	
Mazurcas	2	
Chorus	33	
Diversos		6%
Totais	320	100%

⁴³⁶ Adaptação com base na listagem constante no trabalho de Trevor Herbert, *The Repertory of a Victorian provincial brass band*, *Popular Music Journal*, vol. 9 n.º 1, Jan 1990, pp. 123-131.

⁴³⁷ Deste inventário destacam-se as diversas obras de Mozart muito popular em Inglaterra e que no caso de Portugal não se encontra representado nesta época no repertório das bandas de música.

As operetas e as zarzuelas

Os géneros musicais teatrais que se apresentavam nos teatros mais populares, como as operetas de Offenbach após 1868 e as zarzuelas que as companhias espanholas apresentavam em Lisboa no antigo Coliseu da Rua da Palma e no Coliseu dos Recreios, eram também adaptados para banda de música. Em relação às influências estrangeiras dominantes neste género de repertório músico teatral, verifica-se que além da influência francesa, era relevante a presença da música espanhola que conseguia afirmar-se e resistir perante a forte influência francesa, tal como refere uma crónica publicada na revista *Amphion* em 1895: “Apesar da invasão do vaudeville, da ópera buffa e de quantas outras excentricidades francezas, que têm sido expostas para todo o mundo, o teatro popular hespanhol soube vacinar-se a tempo”.⁴³⁸ O autor refere o exemplo da popular obra *Verbena de la Paloma* para destacar que a cultura espanhola afirmava e conseguia exportar a sua própria música, referindo que zarzuelas como *Gran Via* e *El Chaleco Blanco* eram exportadas para Itália, enquanto que em Portugal com o delírio do “Pas de Quatre”[influência francesa] tal não era possível.

No repertório das bandas portuguesas do século XIX regista-se a presença das zarzuelas mais antigas escritas logo na década de 1850 como a *Catalina* (1854), até às zarzuelas do género mais ligeiro (apenas de um ato, do período de ouro como *La Gran Via* (1886) e *Verbena da La Paloma* (1894)⁴³⁹. Este género de zarzuelas apenas com um ato, designado em Espanha por “género chico”⁴⁴⁰ atingiu o auge de popularidade nos anos de 1880 e 1890 com os compositores Frederico Chueca (1846-1908) e Joaquim Valverde (1846-1910), os compositores da célebre *La Gran Via* (1886). De Gerónimo Gimenez (1852-1923), as zarzuelas *La Boda de Luis Alonso* (1897) e *Ensenanza Libre* (1901) também fizeram parte do repertório das bandas militares em Portugal⁴⁴¹, mas a zarzuela *Verbena de La Paloma* de Tomás Breton (1850-1923) é o melhor exemplo da grande popularidade das zarzuelas no

⁴³⁸ Revista *Amphion* n.º 3 de 15 de fevereiro de 1895.

⁴³⁹ Através dos programas de concertos de bandas no anexo 3 Q verifica-se a interpretação logo em 1871 da zarzuela *Catalina* e depois na década de 1880-1890 a grande divulgação das obras de Chueca e Valverde através da zarzuela *La Gran Via* e *Cádiz* cujas adaptações para banda eram já muito populares em Portugal.

⁴⁴⁰ José Subirá, *História de la Música Española e Hispano Americana*, Barcelona, Salvat Editores, 1953, pp.713-714.

⁴⁴¹ Ver anexo 3 K.

repertório das bandas, pois foi estreada em Madrid em 1894 e interpretada logo em 1895 em Sintra pela Banda do Regimento de Infantaria n.º 1⁴⁴².



Fig. 28-III- Primeira página da partitura para banda da zarzuela *Verbena de la Paloma*
(Arquivo da Banda da GNR)

⁴⁴² Ver no anexo 3 Q, o programa do concerto da Banda do Regimento de Infantaria n.º 1 em Sintra, em 2 de setembro de 1895.

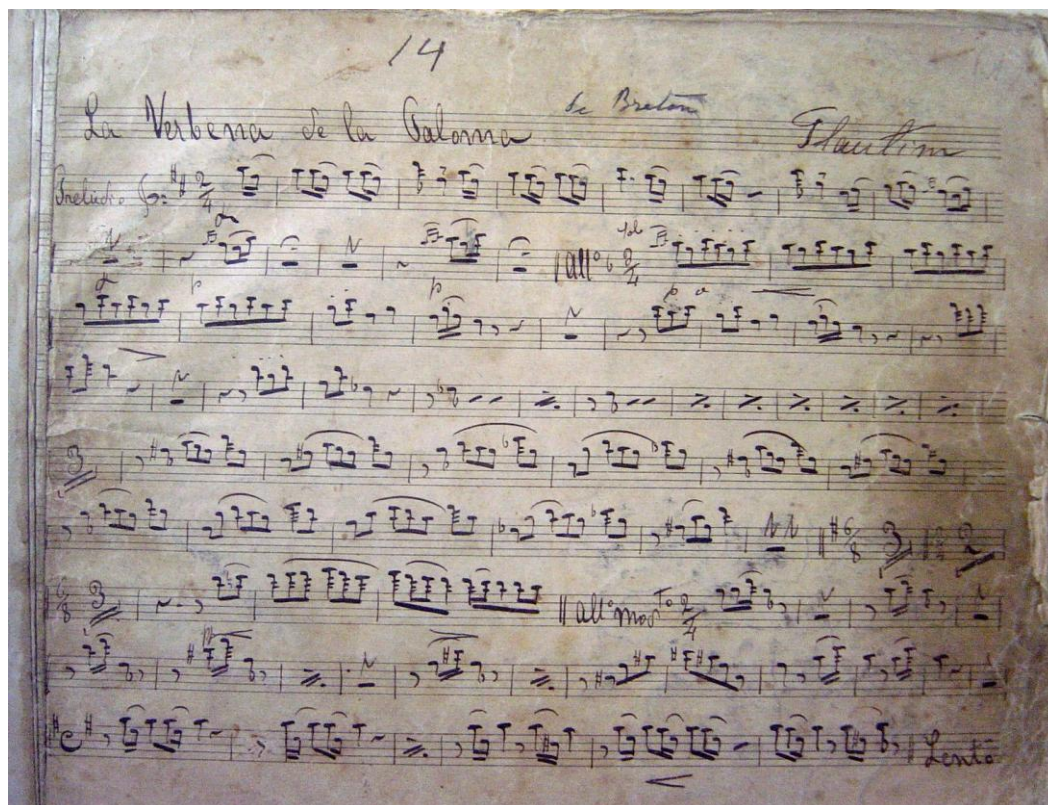


Fig. 29-III- Primeira página da parte de flautim da zarzuela *Verbena de la Paloma*

(Arquivo da Banda da GNR)

Efectivamente Tomás Breton (1850-1923) e Ruperto Chapi (1851-1909) foram também protagonistas de zarzuelas do género “chico” baseadas essencialmente na sátira social e política, com menos música e diálogos do que as zarzuelas mais antigas. Tal como refere Rafael Devoto, a ópera e a zarzuela foram “el terreno de ensayo y el campo de batalla de la música” espanhola do século XIX⁴⁴³. Em Espanha, apesar da influência da ópera italiana, desenvolveu-se um estilo nacional de ópera – a zarzuela – que apesar de resultar diretamente da herança da ópera italiana pela sua estrutura formal, tinha uma identidade própria por não possuir música contínua, acompanhando as falas do libreto. A zarzuela tinha um carácter mais popular, principalmente na utilização do texto falado e cómico e por isso era considerado uma ópera de “menor” estatuto em relação ao modelo italiano, que era o predominante nos teatros oficiais da corte espanhola.

⁴⁴³ Daniel Devoto, “España y Portugal en los siglos XIX y XX”, in *La Música* (dir. de Norbert Dufourcq), vol. II, Barcelona, Editorial Planeta, 1970, p. 210.

Como a zarzuela se destinava a um público mais numeroso e menos elitista foi “el terreno elegido para la renovación de la música” espanhola, pois o seu público exigia uma linguagem nacional em todos os sentidos da palavra, o que quer dizer que mesmo o libreto era mais ligeiro do que os libretos mais pesados de temas dramáticos da ópera. O repertório das bandas portuguesas representou igualmente o compositor de óperas italiano-meyerbeerianas mais representativo desta tendência, Hilarión Eslava (1807-1878)⁴⁴⁴, que tal como Francisco Barbieri (1822-1894), foram destacados compositores do teatro lírico em língua espanhola e de dezenas de zarzuelas. Da obra de Barbieri destacamos *Los Diamantes de la Corona* (1854), *El Barberillo de Lavapés* (1874) e *Pan Y Toros* (1864).

Com o ressurgimento de escolas regionais em Barcelona e em Valência, surgem nomes ligados às zarzuelas como Ruperto Chapí (1851-1909) e José Serrano (1873-1941). R. Chapí, compositor da célebre zarzuela *El Tambor de Granaderos* (1896) iniciou a sua formação musical precisamente numa banda de música na sua terra natal em Villena, onde o seu pai era maestro, e J. Serrano é considerado o herdeiro musical de Frederico Chueca (1846-1908), compositor da célebre *La Gran Via* (1886) juntamente com Joaquim Valverde (1846-1910).⁴⁴⁵ Através da tese de doutoramento de Maria Esperanza Clares, sobre a vida musical em Murcia na segunda metade do século XIX, podemos confirmar como a carreira de diversos compositores e maestros teve origem nas bandas de música civis, passando depois pelas bandas militares, além do seu trabalho no meio musical civil, de modo semelhante à carreira de muitos músicos portugueses.⁴⁴⁶

No programa de um concerto da banda do Corpo de Marinheiros em 1902 podemos ver a marcha da zarzuela *Cádiz* (1886) de Frederico Chueca e Joaquim Valverde, marcha que ficou tão célebre que deu origem a outra zarzuela com o título “Marcha de Cádiz” de 1905 com música de J. Valverde (filho) e composição de Ramón Estellés⁴⁴⁷.

⁴⁴⁴ Compositor da ópera *La Tregua di Tolemaide* (1842) que foi adaptada para banda e muito divulgada em Portugal como testemunham os programas de concertos de bandas na década de 1870-1880 no anexo 3 Q.

⁴⁴⁵ Através dos programas de concertos de bandas no anexo 4 B verifica-se que logo em 1888 eram muito populares em Portugal as obras de Chueca e Valverde através das zarzuelas *La Gran Via* e *Cádiz* ambas estreadas em 1886 e cujas adaptações para banda se tornaram logo populares no nosso país.

⁴⁴⁶ Maria Esperanza Clares Clares, *La Vida Musical en Murcia durante la Segunda Mitad del Siglo XIX*. Tese de Doutoramento da Universidade de Barcelona, 2011, pp. 502-513.

⁴⁴⁷ No arquivo da Banda da GNR, herdeira do arquivo da Banda da Guarda Municipal, encontramos a partitura e partes cavas desta *Marcha de Cádiz* de 1905 de R. Estelles. Ver anexo 3 K.

Em Portugal registou-se também a presença de diversos compositores da ópera cómica francesa, como é o caso da fantasia *Le Petit Duc* (1878) e de outros géneros de diversos autores franceses como Emile Tavan (1849-1929), compositor e orquestrador de várias obras (óperas, operetas, etc.) para banda, e Gustave Wettge (1844-1909) que foi maestro da banda da Guarda Republicana de Paris e o autor da “Grand Ouverture Dramatique”, escrita expressamente para o concurso internacional de bandas de Paris em 1890 e tocada em Lisboa pela Banda da Guarda Municipal em fevereiro de 1890. Refira-se ainda que a influência do meio musical das bandas francesas em Portugal é testemunhado através das diversas referências que se encontra na literatura musical das bandas portuguesas da segunda metade do sec XIX, onde encontramos com frequência os nomes de todos os maestros da banda da Guarda Republicana de Paris, como J. C. Paulus entre 1855 e 1873, Adolphe Sellenick entre 1874 e 1883, Gustave Wettge entre 1875 e 1892 e Gabriel Parés⁴⁴⁸ depois de 1893. Da ópera cómica francesa, podemos destacar alguns exemplos de obras adaptadas para banda, que chegavam a Portugal através de editoras estrangeiras de repertório para banda, como a J. Buyst de Bruxelas⁴⁴⁹, da qual encontramos diversos catálogos no arquivo da Sociedade Filarmónica Providência com as seguintes obras: a opereta *Les Mousquetaires au Convent* de Louis Varney (1844-1908), exemplo de um *vaudeville* francês, de 1880⁴⁵⁰, adaptado para banda, como “Fantasie pour musique militaire”, assim como a ópera cómica *Le farfadet* de Adolphe Adam (1803-1856).⁴⁵¹ Outro exemplo é a fantasia para banda da opereta *Les Hirondelles* de Henri Hirschmann e a ópera cómica *Manon* (1884) de Jules Massenet, adaptada para banda em 1904 por J. E. Strauwen, com o título *Grand Seletion pour musique militaire*. Estas obras eram interpretadas pelas bandas filarmónicas portuguesas, como testemunha também a notícia do jornal de Torres Vedras através da qual ficamos a saber que a banda filarmónica desta vila tocava a fantasia da opereta *Les Mousquetaires au Convent*⁴⁵², alguns anos depois da sua estreia em 1880.

⁴⁴⁸ Gabriel Parés foi autor de diversas transcrições para banda editadas pela editora francesa Andrieu Frères de Paris, como foram as obras de Wagner, *Tanhauser* e *Navio Fantasma* como se pode ver no anexo 3 R nas edições estrangeiras de repertório para banda.

⁴⁴⁹ Ver no anexo 3 I as partituras das fantasias de operetas francesas editadas pela editora de Bruxelas J. Buyst.

⁴⁵⁰ A opereta *Les Mousquetaires au Convent* foi apresentada na Rússia em São Petersburgo (1881), em Viena (1881) e em Roma em 1883.

⁴⁵¹ Ver anexo 3 I.

⁴⁵² *Gazeta de Torres Vedras* n.º 60 de 26 de julho de 1894.



Fig. 30-III- Guião para banda da ópera cómica *Manon*. Editora J. Buyst de Bruxelas

As obras dos mais antigos compositores portugueses de ópera, com execução de Francisco de Freitas Gazul, não foram adaptadas para banda, não existindo transcrições de nenhuma das obras de Miguel Ângelo Pereira e de Francisco de Sá Noronha. Do grupo de compositores portugueses que surgiram mais tarde já se encontram algumas adaptações para banda, como Augusto Machado e Alfredo Keil, com as óperas *D. Branca* (1888), *Irene* (1895) e *Serrana* que em 1899 foi a primeira ópera escrita em português.⁴⁵³

⁴⁵³ Ver anexo 3 I.

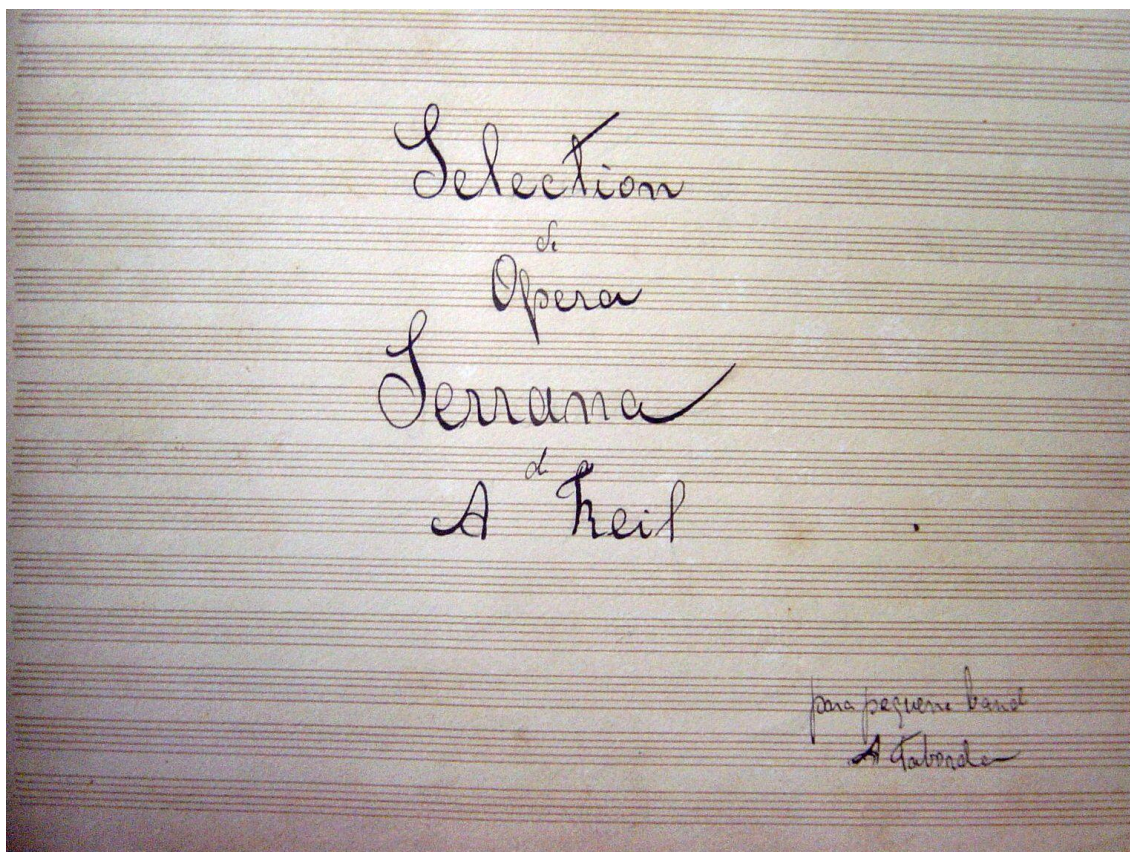


Fig. 31-III- Capa da partitura para banda da seleção da ópera *Serrana* de Alfredo Keil, num arranjo para banda de A. Taborda (chefe de banda militar)



Fig. 32-III- Primeira página da partitura para banda da seleção da ópera *A Serrana* adaptada para banda por A. Taborda (chefe de banda militar)

Das obras portuguesas, refira-se o *potpourri* para banda da obra musical para teatro *A Gata Borralheira* de A. Frondoni (1812-1891) em cena no teatro da Trindade em Lisboa em 1868-1871⁴⁵⁴ e que foi interpretada pela Banda de Caçadores n.º 1 em Setúbal em 1871. Do repertório das bandas em Portugal refira-se a opereta portuguesa *Cabo de Caçarola* (1857) de Joaquim Casimiro, que foi interpretada num *potpourri* pela Banda do Regimento de Infantaria n.º 16 em 1903. Do repertório dos teatros adaptado para banda, destacam-se as obras do compositor de operetas, Domingos Ciríaco de Cardoso (1846-1900), autor de operetas como *O Burro do Sr. Alcaide* de 1892, *O Valete de Copas* de 1892 e *O Solar dos Barrigas*, tal como o compositor setubalense Plácido Stichini (1860-1897) autor da opereta *O Moleiro de Alcalá* que foi também adaptada para banda⁴⁵⁵.

⁴⁵⁴ Ver no anexo 3 Q o programa de concerto da Banda do Batalhão de Caçadores n.º 1 de Setúbal em Maio de 1871.

⁴⁵⁵ Em anexo 3 I ver a opereta *O Moleiro de Alcalá* do compositor setubalense P. Stichini (1860-1897) existente no arquivo da banda da Sociedade Filarmónica Providência de Vila Fresca de Azeitão.



Fig. 33-III- Página primeira da parte de 1.º clarinete da opereta portuguesa *O Moleiro de Alcalá*

III.3.2. Rapsódias

No repertório das bandas em Portugal, depois das marchas e dos hinos, as rapsódias foram o género de obras que melhor refletiram a expressão de um nacionalismo musical registado já no alvorecer do século XX em resultado do trabalho de diversos autores, na sua grande maioria músicos militares, que tinham como missão a adaptação para banda de canções populares da região onde estava localizado o seu quartel, como se refere neste capítulo. Como refere Benjamin W. Curtis, os compositores nacionalistas do século XIX acreditavam que a sua música expressava a alma do seu povo e unificava as suas nações ao nível cultural e político⁴⁵⁶ e admitia-se a existência de uma música verdadeiramente nacional, com base em ritmos e sequências harmónicas exclusivas, próprias e inatas a uma nação. Richard Taruskin apresenta-nos um conceito mais amplo e mais complexo considerando o nacionalismo musical na relação do indivíduo com a sua comunidade, a cultura e a sua história, tendo por isso uma condição que ultrapassa os aspetos formais

⁴⁵⁶ Benjamin W. Curtis, *Music makes the Nation: Nationalist Composers and Nations Building in Nineteenth Century Europe*, USA, Cambia Press, 2008, p.35.

ligados à própria música e se situa no domínio das ideias, do enquadramento político e cultural e não de uma identidade nacional pré existente, inata a um povo e a uma nação.⁴⁵⁷

Philip V. Bohlman desenvolve o conceito de R.Taruskin e destaca que se deve compreender o nacionalismo musical ao serviço da nação, não por ser um produto nacional ou das ideologias, mas porque a música em todas as suas formas e géneros se pode articular com o processo de formação dos estados, apresentando esta ideia através da seguinte expressão muito adequada no caso do nosso estudo: “They dance the folk dances and rally to the militar marches”.⁴⁵⁸

Benjamin Curtis desenvolve o conceito de nacionalismo defendido por R.Taruskin, especificando que o mesmo implica a construção prévia de um conceito de “música nacional” resultante de um processo que inclui a divulgação e a promoção das suas características [que passam a ser consideradas como tal] e que pressupõe não apenas a composição da obra, mas também a sua divulgação e receção pelo público, implicando a colaboração dos jornais e dos políticos, além dos músicos, pois a música só é nacional se o público a entender como tal: “Composition, Reception and Performance are all part of a social process of understanding.”⁴⁵⁹ Além da intenção do compositor manifestada através do título da obra ou de um programa descritivo, era necessário que a música fosse recebida pelo público como sendo sua, tal como aconteceu com a promoção do folclore no século XIX que fez parte de um processo de “nacionalização da cultura”, através da divulgação das canções e danças aceites como sendo pertença do povo e de uma nação, esquecendo que a sua origem foi em muitos casos o resultado de influências externas relativamente recentes.

O meio musical das bandas de música acabou por constituir um campo favorável ao desenvolvimento de um nacionalismo musical em resultado da conjugação de diversas condições de ordem cultural e social, refletindo a cultura castrense, através de muitos dos compositores de repertório para banda que eram músicos militares e no seio da comunidade dos músicos amadores da província, que foram protagonistas dessa expressão, como considerava em 1893 um articulista da revista *Amphion*, que destacava a importância das rapsódias portuguesas de Victor Hussla e das bandas filarmónicas, como a mais típica representação do povo: “Essa obra nacional, feita há pouco por um benemérito estrangeiro, o maestro Hussla, rememorando nas suas Rhapsódias o sentimento poético do povo português,

⁴⁵⁷ Taruskin, Richard, "Nationalism." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 17, Londres, Macmillan, 2001, pp. 689-706.

⁴⁵⁸ Philip V. Bohlman, *Music Nationalism and the Making of the New Europe*, 2ª edição, New York, Taylor & Francis, 2011, p.5

⁴⁵⁹ Benjamin Curtis, ob.cit.,p.33.

não seria o verdadeiro estímulo para incitar os compositores portugueses à revivescência da música nacional? [...] D’ahi derivaria a propaganda d’essas músicas e os trabalhadores que compõem as bandas da província serem os seus intérpretes, ecoando-lhes essas expressões sentidas e propagadas no íntimo de cada geração pelo atavismo próprio da raça. A propaganda de tais músicas seria um acto de patriotismo [...]”⁴⁶⁰

No repertório das bandas na transição do século XIX para o século XX, começaram a surgir as rapsódias reunindo temas de inspiração folclórica, com composição musical de estrutura indefinida, de estilo livre, forma e temática, muito característico dos compositores românticos, tipo de obra que refletia o espírito do movimento nacionalista europeu após 1848⁴⁶¹ em relação ao qual, a música como expressão da alma de uma nação conjugava os dois grandes valores do Romantismo, do “individual” e da “nação” que tinham especial relevo na instituição militar de onde emanavam as principais referências para as bandas de música civis, cujo repertório refletia naturalmente a tendência geral dos compositores do romantismo, incorporando elementos da música popular (dança e canções), da sua história, da paisagem e do seu povo. Normalmente a rapsódia era uma justaposição, de melodias populares ou de outros temas conhecidos e como refere Armando Leça⁴⁶² a propósito da Rapsódia do Alentejo escrita para banda por João Carlos Sousa Morais (1860-1919), foi muito importante este trabalho de banda para a divulgação da melodia Coral do S. João de Beja, que foi recuperado através da rapsódia deste compositor e chefe de banda militar.

É muito relevante destacar que uma das atribuições dos maestros das bandas militares no início do século XX era precisamente o registo das canções populares: “transportar para escrita todas as canções populares portuguesas das respectivas regiões” [onde estejam aquartelados os regimentos com bandas de música]⁴⁶³ e em resultado desta norma muitos destes maestros foram autores de rapsódias para banda e influenciaram muitos outros músicos e autores amadores da comunidade das bandas. Logo em 1901 de acordo com a solicitação feita ao Exército pelo Conselho de Arte Musical⁴⁶⁴, os músicos das bandas

⁴⁶⁰ *Amphion* n.º 18 de 16 de setembro de 1893, p. 143.

⁴⁶¹ Na Europa central após 1830 registou-se um movimento nacionalista na Alemanha, Polónia, Bélgica, no Norte de Itália (na época integrado na Áustria) e em França cuja expressão dos sentimentos patrióticos e nacionalistas teve grandes reflexos nas artes.

⁴⁶² Armando Leça, *Música Popular Portuguesa*, Porto, Editorial Domingos Barreira, 1946, p. 36.

⁴⁶³ *Regulamento Geral do Serviço do Exército* (decreto de 6 junho 1914), art. 16.º do Cap. I - Deveres e atribuições gerais inerentes a cada posto (Ordem do Exército n.º 15 de 1914, 1.ª série, p. 681).

⁴⁶⁴ O Conselho de Arte Musical, foi criado através do Decreto de 24 de Outubro de 1901 no âmbito da reforma do Conservatório Real de Lisboa, tendo aprovado a proposta do seu membro, Júlio Neuparth, para que os maestros das bandas militares, fizessem a recolha e a escrita musical das canções populares na sua área e que esse trabalho fosse posteriormente enviado ao Conselho, em Lisboa.

militares foram envolvidos no trabalho de campo de recolha e registo de melodias e letras da música popular.

Refletindo a influência nacionalista germânica, as rapsódias portuguesas de Victor Hussla (duas delas foram adaptadas para banda)⁴⁶⁵ revelam um estilo que influenciou também os compositores de repertório para banda como Alfredo Keil, Viana da Mota e Óscar da Silva. As rapsódias representaram essa tendência nacionalista da música portuguesa para banda, que se verificou no século XIX, com a utilização de motivos folclóricos, recuperando a musicalidade popular. Podemos afirmar que foi Vitor Hussla, como regente da orquestra da Real Academia dos Amadores de música de Lisboa, que iniciou em 1892 a composição e a divulgação das rapsódias portuguesas criando um movimento que teve expressão também ao nível de compositores do meio musical das bandas, dos quais se destacam entre outros João Carlos de Sousa Morais e João Carlos Pinto Ribeiro, autores de diversas rapsódias portuguesas escritas especificamente para banda como se apresenta no anexo 3 L. O início deste movimento em Portugal foi representado através das três rapsódias sobre motivos populares portugueses de Victor Hussla como testemunha a notícia da estreia das suas rapsódias num concerto no teatro da Trindade em 12 de fevereiro de 1892 pela orquestra da Real Academia de Amadores de música: “ Infelizmente para o nosso meio artístico é quasi desconhecida a maior parte das bellas canções das nossas províncias e ilhas [...] se não apparecesse agora um artista, que, embora estrangeiro, se entregou ao seu estudo e conseguiu apresentá-las ao público educado. [...] E que bellezas melódicas se encontram nos cantos da Beira, do Alentejo e do Minho! Que temas invejáveis, na sua simplicidade característica, com a sua nota campestre, rhytmo singelo”.⁴⁶⁶ Embora alguns anos antes, em 1879, o violinista e compositor Augusto Marques Pinto tivesse composto duas obras com este caráter popular, as variações sobre canções populares e uma grande fantasia popular, os seus trabalhos foram escritos apenas para piano e violino e não tinham a sistematização que as rapsódias para orquestra de Victor Hussla tinham, ao nível do contraponto, das conjugações melódicas de dois ou três temas (motivos) e até o estilo “fugato”.⁴⁶⁷

⁴⁶⁵ No arquivo da Banda da Armada, encontramos as duas rapsódias portuguesas de Vitor Hussla, adaptadas para banda (cotas RP-47 e RP-26 do arquivo da Banda da Armada).

⁴⁶⁶ *Amphion* n.º 4 de 16 de fevereiro de 1892, p. 1. No artigo escrito por Júlio Neuparth é apresentada uma análise de cada uma das três rapsódias, descrevendo os temas populares e as regiões que estão representadas nas rapsódias.

⁴⁶⁷ Júlio Neuparth num artigo da revista *Amphion* n.º 5 de 1 de março de 1892 defende esta mesma opinião, argumentando que Victor Hussla é o compositor pioneiro das rapsódias portuguesas.

Tal como aconteceu no resto da Europa, em Portugal também surgiram alguns autores no final do século XIX interessados pelos temas de cariz folclórico, que na comunidade dos compositores portugueses para banda, teve expressão muito cedo. Uma das primeiras obras a tratar da relação da música com a tradição nacional foi a obra de Manuel Ramos, na qual este autor defendia que a afirmação e a identidade como forma de emancipação em relação às influências estrangeiras, principalmente a ópera italiana, deveria ser baseada na “base orgânica da tradição” que era “O temperamento da raça exemplificado na história”.⁴⁶⁸ A música cantada pelo povo nas regiões rurais, começou a ganhar uma grande importância na última década do século XIX e a descoberta da canção tradicional, como fonte de referência orientadora para as composições desta época, influenciaram também os compositores das bandas de música, cuja primeira geração ainda no final do século XIX seguiu um estilo romântico, bucólico e pitoresco, representando a música rural tradicional. Como já vimos, alguns compositores em Portugal, embora situados fora do meio musical das bandas, influenciaram os maestros das bandas militares, tal como se pode considerar neste caso Bernardo Moreira de Sá (1853-1924), formado em Berlim e que influenciou fortemente o meio musical português, e em Lisboa o maestro Vitor Hussla (1857-1899),⁴⁶⁹ compositor das célebres rapsódias portuguesas, que fizeram o aproveitamento de melodias populares e que foram transcritas para banda, das quais se destaca a 2.^a Rapsódia que tem a curiosidade de incluir até temas de Cabo Verde⁴⁷⁰. O pianista Alexandre Rey Colaço (1854-1928) muito próximo de Vitor Hussla também pode ser considerado um compositor deste grupo que no início do século XX continuava a ser influenciador dos maestros das bandas. São exemplos deste tipo de obras do repertório português para banda, as obras de João Carlos Pinto Ribeiro, a *rapsódia Transmontana*, a *rapsódia Flaviense* e a *rapsódia Ecos do Tâmega*, as rapsódias de João Carlos de Sousa Morais, *rapsódia de canções do Baixo Alentejo*, *do Minho*, *da serra do Pilar*, *do Porto*, a *rapsódia de canções da Lunda* e a *Hilariana*. A *rapsódia de cantos populares do Algarve* e a *rapsódia de Fados* de Manuel da Encarnação, a *rapsódia Portuguesa* e a 2.^a *Rapsódia de Cantos Populares* de Manuel de Figueiredo e também as 13 rapsódias de Ribeiro Dantas, assim como diversas coleções de fados de vários autores.⁴⁷¹

⁴⁶⁸ Manuel Ramos, *A música portuguesa*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1892, p. XII.

⁴⁶⁹ Rui Vieira Nery e Paulo Vieira de Castro, *História da Música*, Lisboa, 2.^a edição, Europália 91, 1999, pp.149-150.

⁴⁷⁰ Ver no anexo 3 P as obras do compositor Victor Hussla que foram adaptadas para banda.

⁴⁷¹ No anexo 3 P identificamos com mais detalhe os compositores João Pinto Ribeiro, João Carlos de Sousa Morais, Manuel da Encarnação, Manuel de Figueiredo, Ribeiro Dantas e outros autores de rapsódias para banda.

No inventário que elaboramos relativamente às obras editadas pelo *O Philarmónico Portuguez* e através do estudo realizado das obras interpretadas em concerto pelas bandas, podemos confirmar que as rapsódias surgiram no repertório das bandas, já no final do século XIX, e que no conjunto das obras das bandas, ocupavam ainda uma reduzida dimensão. No arquivo da Banda da Sociedade Filarmónica Providência, encontramos uma *Grande Rapsódia de Cantos Populares*, a *Phantazia Caracteristica* e a *Colecção de 3 Fados*, com três fados intitulados: *Samaritana*, *Triste Feia* e *Triste Saudade e Paixão*⁴⁷². No arquivo antigo da Banda da GNR encontramos 12 rapsódias e no arquivo da Banda da Armada 19, das quais os compositores mais representativos desta tipologia eram João Carlos de Sousa Morais⁴⁷³, Vitor Hussla⁴⁷⁴, Rodriguez⁴⁷⁵, António Maria Chéu⁴⁷⁶ e João Carlos Pinto Ribeiro⁴⁷⁷, sendo que com exceção de Vitor Hussla, todos estes compositores eram originários do meio musical das bandas de música. No arquivo da Sociedade Filarmónica Providência⁴⁷⁸ encontramos seis rapsódias de autores portugueses, dos quais se destacam João Carlos de Sousa Morais e Ribeiro do Couto, editor do catálogo *O Philarmónico Portuguez* que entre 1899 e 1910 publicou três rapsódias da sua autoria, intituladas de *Phantasias Caracteristicas*, a primeira em 1899 e as outras duas em 1902 e 1905. As partituras destas obras registam curiosas notas sobre os andamentos dos temas da música tradicional portuguesa, com a cadência e o carácter pretendido pelo autor. Vejamos como

⁴⁷² Ver anexo 3 L.

⁴⁷³ Sousa Morais era natural de Valença do Minho e foi o mais conhecido discípulo de António Duarte Argar, o maestro da banda militar de Valença do Minho. A carreira de Sousa Morais, falecido em 1919 na cidade do Porto, enquadra-se perfeitamente no período em estudo neste trabalho, sendo uma referência muito importante na história da música portuguesa. Foi chefe de banda com 21 anos de idade e foi maestro das Bandas Regimentais de Infantaria n.º 6 (Porto), Infantaria n.º 8 (Braga) e Infantaria n.º 17 (Beja). No meio musical das bandas pode ser considerado o pioneiro e o mais profícuo autor de rapsódias, sendo autor de cerca de 15 rapsódias. Ver no anexo 3 P o inventário das obras deste compositor para banda.

⁴⁷⁴ Vitor Hussla (1857-1899) era de origem alemã mas fez carreira em Portugal tendo sido o pioneiro dos compositores da corrente nacionalista em Portugal após 1892, colocando as canções e danças rurais tradicionais portuguesas, como fonte para a composição das suas rapsódias portuguesas criadas para orquestra e que foram adaptadas para banda. As suas rapsódias portuguesas adaptadas para banda encontram-se nos arquivos da Banda da Armada e da Banda da GNR. (Ver anexo 3 L.).

⁴⁷⁵ Compositor de duas rapsódias de cantos populares portugueses. A *Rapsódia de Cantos Populares Portugueses* n.º 2 foi gravada pela banda do Corpo de Marinheiros em 1903, no primeiro disco gravado em Portugal pela empresa inglesa The Gramophone and Typewriter Ltd.

⁴⁷⁶ António Maria Chéu, falecido em 1912, foi maestro da Banda da Armada entre 1898 e 1912 e era o maestro quando esta banda gravou o primeiro disco em Portugal em 1903. Foi autor da rapsódia, *Colecção de costumes Portugueses* e de *Pregões e Desordens* (rapsódia “Colecção de Costumes Portugueses”). Ver anexo 3 P.

⁴⁷⁷ João Carlos Pinto Ribeiro, nascido em 1862, era músico militar, foi o maestro da Banda de Infantaria n.º 19 da cidade de Chaves com a qual participou no festival de bandas realizado em Badajoz alcançando o 2.º prémio (*A Arte Musical* n.º 163 de 31 agosto de 1904). Iniciou a sua carreira de músico militar em 1874 com 12 anos de idade e foi autor da *Rapsódia Flaviense*, da *Rapsódia Transmontana*, *Ecos do Tâmega* (*Rapsódia*) e de uma *Rapsódia Portuguesa*. Ver no anexo 3 P as obras deste compositor para banda.

⁴⁷⁸ Ver no anexo 3 O a listagem de obras do arquivo antigo da Sociedade Filarmónica Providência.

exemplo a parte de flautim da referida Rapsódia Característica (de 1899), com diversos andamentos relativos aos temas regionais: *Caixeirinha* (Coimbra), *Tamborilheiro* (Minho e Douro), *Costureirinha* (Chaves), *Malhão* (Beira), *Barqueiro* e *Vira do Minho*.

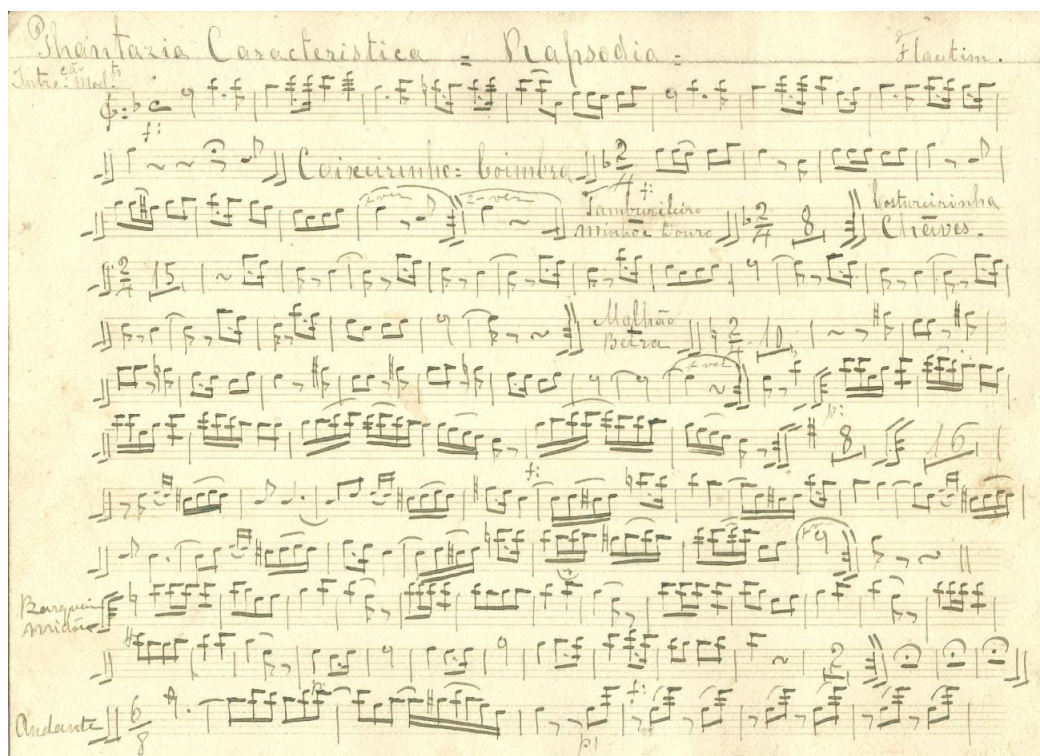


Fig 34-III- Página 1 da parte de flautim da rapsódia *Phantasia Caracteristica* de Ribeiro do Couto de 1899 (in *O Philarmónico Português*)

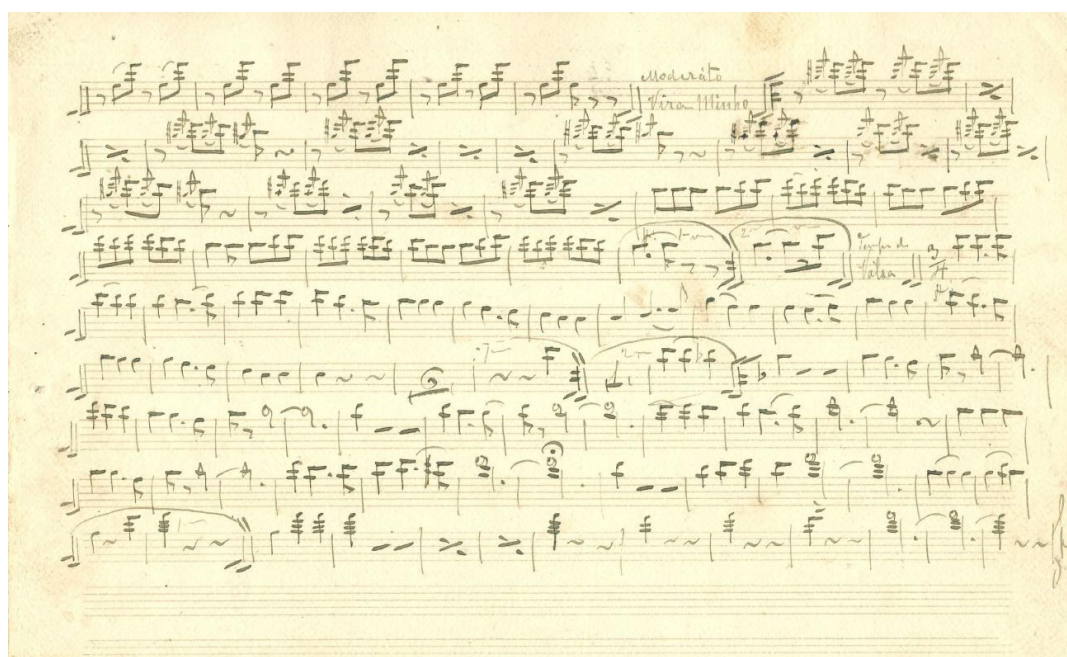


Fig. 35-III- Página 2 da parte de flautim da rapsódia *Phantasia Caracteristica* de Ribeiro do Couto de 1899 (in *O Philarmónico Português*)

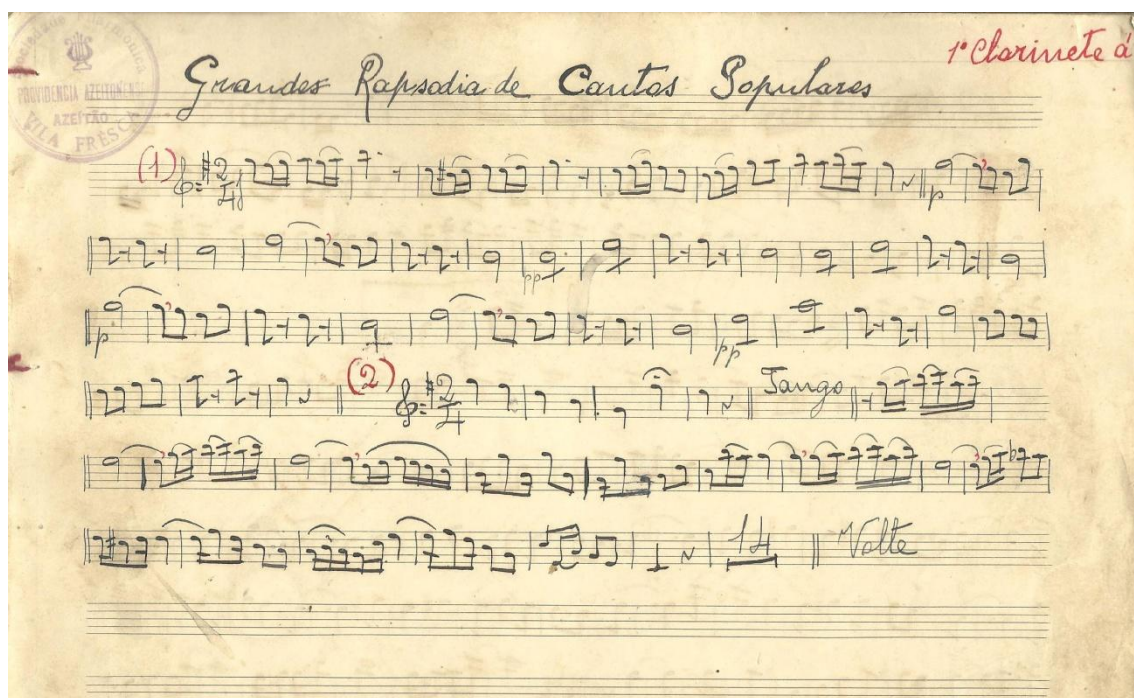


Fig. 36-III- Página 1 da parte de 1.º clarinete da Grande Rapsódia de Cantos Populares
(Arquivo da Sociedade Filarmónica Providência)

III.3.3. Fantasias

No repertório das bandas do período em estudo, temos diversas fantasias com base nos temas de óperas e operetas e temas da música popular, e de dança, com uma estrutura muito variada, sem repetição de temas, sendo algumas adaptações de fantasias escritas para orquestra e outras escritas originalmente para banda, como é o exemplo da fantasia para banda intitulada *Alle Maestá Il Ré e La Regina di Portogallo*⁴⁷⁹, composta por um músico militar da Sardenha (Niccolo Ricci), por ocasião da visita do rei D.Luís e de D.Maria Pia a Florença e que tem uma estrutura muito diversificada, com 16 temas, desde temas de ópera aos temas de dança:

1-Marcia, sú i “Lombardi” de Verdi

2-Ária. “Foscari” de Verdi

3-Marcia, Ricci

⁴⁷⁹ Partitura para banda (cota 54-XII-160 da Biblioteca da Ajuda), catálogo de música manuscrita, vol. V, Lisboa, 1962, p. 43.

4-Romanza “Trovatore” de Verdi

5-Valzer nel “Trovatore” de Verdi

6-Valzer “Il Postiglione” de Rossi

7-Tempo di Mazurca “Un Ballo in Maschera” de Verdi

8-Polka “Campagne” de Ricci

9-Ernani, de Verdi

10-Marcia “Traviata” Verdi

11-“Luisa Miller” de Verdi

12-Temporale “Rigoletto” de Verdi

13-Valzer “L’Usignuolo” de Jullien

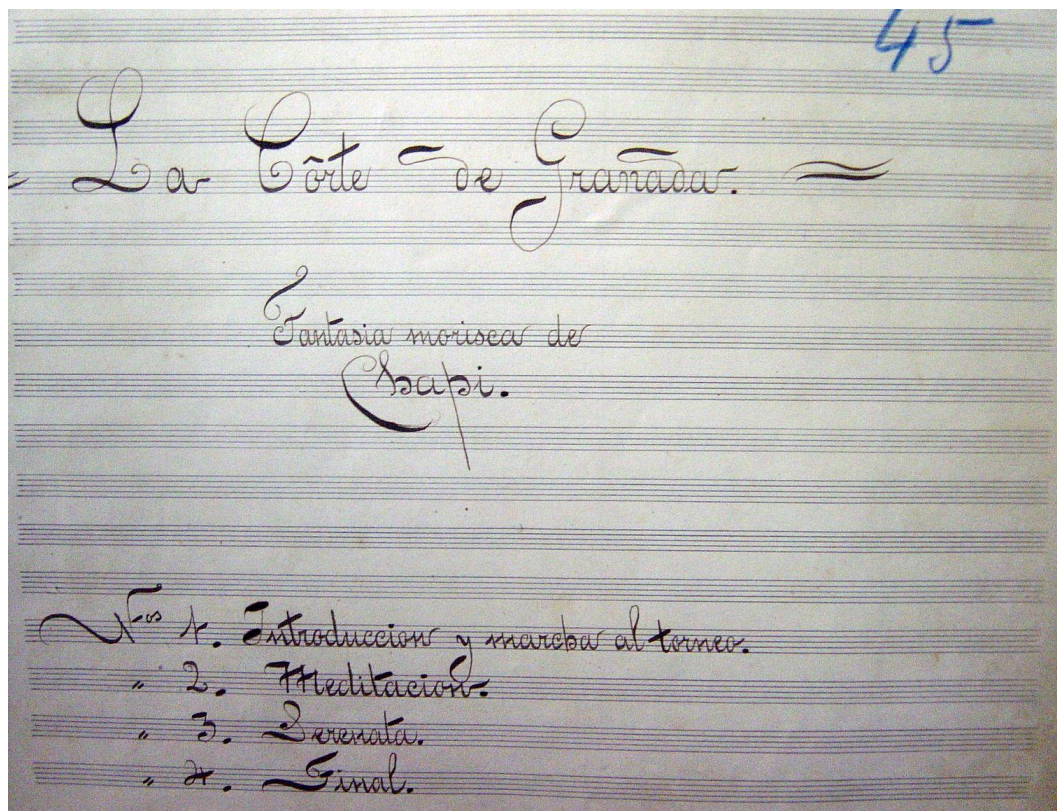
14-Introdução e Galopp “Strada ferrata” de Ricci

15-Polka “La Fera”

16-Galopp “Il Postiglione”

Outro exemplo é a fantasia mourisca *La Corte de Granada* escrita originalmente para banda em 1873 pelo compositor espanhol Ruperto Chapi (1851-1909), organizada em quatro andamentos, *A Granada, Marcha al Torneo, Meditation, Serenata e Final* da qual encontramos a partitura e as partes cavas para banda no arquivo da Banda da GNR, herdeira do arquivo da Banda da Guarda Municipal sua antecessora.⁴⁸⁰

⁴⁸⁰ Ver no anexo 3 J algumas sinfonias e fantasias do repertório de banda. A fantasia *La Corte de Granada* foi interpretada pela banda do Regimento de Infantaria n.º 4 de Elvas, num concerto no paço de Vila Viçosa em 1900 como consta no anexo 3 Q.



A Granada

Andante cantabile.

Flauto 2.º

Flautino
 Quinto
 Clarinete
 2.
 3.
 Saxofone Alto
 Clarinetto
 2.
 3.
 Trombe
 Tromboni
 2.
 3.
 Trombone
 2.
 3.
 E. Basso
 Contr.

Handwritten musical notation for the first page of the score, featuring staves for various instruments and vocal parts. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *pp.* and *ppp.*

Fig. 37-III- Capa e 1.ª página da partitura para banda da fantasia *La Corte de Granada*

Como exemplos de fantasias escritas originalmente para orquestra e depois adaptadas para banda, temos a fantasia *Komarinskaja* de Mikhail I. Glinka (1804-1857) de 1848 e depois adaptada para banda, da qual encontramos uma partitura de 1910 da editora inglesa Hawkes & Sons, no arquivo antigo da Banda da GNR⁴⁸¹.

BANDA DE MÚSICA
Hawkes & Son's M. B. Edition.
G. N. R.
Arquivo N.º 582

FANTASIA. KOMARINSKAJA.

(A Slavonic Wedding.)

Programme Note:— Michael Ivanovitch Glinka, Born May 20th, 1804, near Novospasskoi in Russia, Died February 15th, 1857, at Berlin. He was the composer of two celebrated Operas, "La Vie pour le Czar" and "Russian et Ludmilla" also a number of songs and instrumental pieces. "Komarinskaja" is part of an unfinished Symphony.

Conductor. M. I. GLINKA.
Arranged for Military Band by FRANK WINTERBOTTOM.

Moderato ma energico.

Clarts. & Saxoph. Clarts. & Saxoph. Clarts.

Basses. Bases. Baritone. Cornet & Euph.

Wedding Song. Comodo.

Fl. & Picc. Silent. Wood & Horns. Clarts. & Saxoph.

Basses. Solo 1st Cornet. Solo 2nd Cornet. Baritone.

Flute & Solo Bb Clarts. Fl. & Picc.

Clarts. 1st Cornet. 1st Horn.

Euph. Euph. & Bassoons.

Trombones.

Copyright 1910 in U. S. A. by HAWKES & SON. British Copyright Secured.
HAWKES & SON, Denman Street, Piccadilly Circus, LONDON, W.

Fig. 38-III- 1.ª página do guião partitura para banda da fantasia *Komarinskaja*

⁴⁸¹ Ver no anexo 3 J outros exemplos de fantasias do repertório das bandas.

E outro exemplo de uma fantasia para banda, feita com base no bailado *Javotte* de Camille Saint-Saens (1835-1921) escrito em 1896 e adaptado para banda pelo chefe de banda francês, C. H. Eustace como *Fantasie pour musique militaire*, da qual encontramos o seguinte guião, com a inscrição de que terá sido oferecido ao maestro de banda militar, António Gonçalves Cunha Taborda (1857-1911).

Fig 39-III- 1.^a página do guião partitura para banda da fantasia *Javotte*

No anexo 3 J reunimos algumas obras representativas deste género para banda, de autores portugueses, como sejam a fantasia de concerto *Le Printemps* da autoria do Visconde de Oliveira Duarte em homenagem a Freitas Gazul, as fantasias *Sorrisos Infantis*, de E. S. Leite, *Flores de Abril*, de A. Ribeiro do Couto, *Encantos d'Alma* e *Flores de Outono*.

III.3.4. Sinfonias

No repertório das bandas foi já no início do século XX que se começou a registar a presença do estilo sinfónico, sob a influência da tendência do designado “idealismo musical”⁴⁸² que Luísa Cymbron também refere a propósito a receção de Wagner em Portugal e do novo paradigma baseado numa conceção da música sinfónica.⁴⁸³ As bandas militares mais completas também incluíram nos seus repertórios os estilos da música orquestral do período clássico-romântico, através das transcrições das obras escritas para orquestra e também através de obras compostas originalmente para banda. As designadas obras de “harmonia” interpretadas nos concertos (aberturas, sinfonias e odes sinfónicas) afirmavam também a dicotomia entre a música “séria” (sinfonias) e a música “ligeira” considerada “menor”, como sejam as danças e potpourris, tal como refere Luís Santos relativamente à conceção de “idealismo musical” da música instrumental.⁴⁸⁴ O dicionário *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* refere que a expressão “programme music” teve origem com Liszt, associada aos seus poemas sinfónicos, sendo usada para explicar o carácter narrativo deste tipo de obras de música instrumental. Em contraponto ao conceito de “música absoluta” (do género sinfónico puro, sem referências externas), o dicionário apresenta uma explicação do conceito de “música programática”, em torno da sua possibilidade de fazer a representação ou descrição narrativa de um acontecimento mas também da sua possibilidade de expressar emoções, com base em sentimentos subjetivos, não considerando a música como um meio de descrever objetos, mas sim como uma forma de preparar o ouvinte para compreender o objeto, sugerindo as emoções associadas ao meio ou ao acontecimento que se pretende representar. A importância destes princípios para os compositores do Romantismo, resultava também das possibilidades sonoras da nova formação orquestral do século XIX, que possibilitava a exploração da diversidade instrumental e massa sonora, muito maior do que nas épocas anteriores. Sobre o desenvolvimento do conceito com origem no século XVIII, o dicionário refere que no final do século XIX e durante o século XX, ganhou mais importância a dimensão da “expressão” sobre a “descrição”.

⁴⁸² O conceito de “Idealismo”, no domínio da história, foi usado pelo sociólogo alemão Max Weber para destacar a importância da história (passado). Para se compreender a sociedade e o conceito de “idealismo musical” é apresentado por William Weber, “Wagner, Wagnerism, and Musical Idealism”, in David C. Large & William Weber (eds.), *Wagnerism in European Culture and Politics*, Ithaca/London: Cornell University Press, 1984, pp. 28-71.

⁴⁸³ Luísa Cymbron, *Olhares sobre a Música em Portugal no Século XIX, Ópera, Vistuosismo e Doméstica*, Lisboa, Edições Colibri, 2012, pp. 330-331.

⁴⁸⁴ Luís Miguel dos Santos, *A ideologia do Progresso no Discurso de Ernesto Vieira e Julio Neuparth (1880-1919)*. Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, FCSH da Universidade Nova de Lisboa, 2010, p. 30.

Sobre estes conceitos é interessante referir como Ernesto Vieira considerava a música descritiva como algo de incompleto e insuficiente⁴⁸⁵ denotando o discurso dos idealistas que afirmavam a sua independência em relação ao gosto musical vulgar. As sinfonias para banda eram influenciadas pelas sinfonias ao estilo de Mendelssohn e de Berlioz⁴⁸⁶ como música programática, com um programa, como a cena campestre da sinfonia fantástica de Berlioz (1830) com o protagonismo dos instrumentos de sopro, clarinete, trompa, oboé, cornetim, fagotes, etc. (muito influenciado pela *Sinfonia Pastoral* de Beethoven) e também a melodia da *Coda do Adágio*, com os compassos de cornetim e timbales evocando uma trovoadas ao longe é outro exemplo. O caso de Mendelssohn (nas paisagens românticas), inspiradas em diversas regiões e patentes na abertura da obra *Ruy Blas* (1839) e na abertura *Sonho de Uma Noite de Verão*, serviu de modelo a todas as aberturas de concerto da época⁴⁸⁷.

As sinfonias para banda de autores portugueses têm igualmente um carácter descritivo e expressivo, procurando associar a música às imagens, embora sejam mais breves que as sinfonias para orquestra. Dividiam-se normalmente em 4 andamentos segundo a ordem convencional, sendo frequente também o tratamento cíclico dos temas (um tema recorrente em diversos andamentos) e em muitas obras o autor escrevia um breve programa na partitura. São exemplos as sinfonias de Carlos A. Sauvinet (1836-1905) *Murmúrios do Mondego* e *A Serra de Cintra*, de João Carlos Pinto Ribeiro *Princesa do Tâmega*, de Joaquim F. Fão *Silmiões* (poema sinfónico), de João Carlos de Sousa Morais *A Viagem do Gama* (ode sinfónica), de João Rodrigues Cordeiro (1826-1881) *Symphonia*, de Manuel António Correia a *Sinfonia à memória da rainha D. Maria II* e *Uma Festa na Aldeia*, de Manuel da Glória Reis *Homenagem a Leiria* e *Flor dos Alpes*, de Baltazar Manuel Valente *La Goya*, *D. Elvira* e *Paródite* e a pequena Sinfonia “*A Cascaense*” de Antonio Reis⁴⁸⁸. No anexo 3 J reunimos algumas obras representativas deste género para banda, como sejam as odes sinfónicas *A Viagem do Gama* de José Carlos de Sousa Morais, *Uma Festa na Aldeia* de Manuel António Correia e as *Aberturas Reconaissance* e *Chrisis* de António Cunha Taborda.

⁴⁸⁵ *Idem*.

⁴⁸⁶ *Sinfonia Fantástica* de 1830, a 2.ª sinfonia, *Harold em Itália* de 1874, *Romeu e Julieta* e *Condenação de Fausto* (1864).

⁴⁸⁷ No repertório das bandas era frequente a designação de sinfonia para referir uma abertura de ópera, mas nesta tipologia sinfonia consideramos as obras com a estrutura habitual das sinfonias de orquestra.

⁴⁸⁸ Ver as figuras 41-III e 42-III neste capítulo, ilustrativa da capa da partitura de *Uma Festa na Aldeia* e da parte de 1º cornetim da pequena sinfonia *A Cascaense*.

Nesta categoria de obras incluem-se também as aberturas sinfónicas ou aberturas para orquestra, que eram transcritas para banda, como é exemplo da abertura para orquestra *Sakuntala* de 1865 do compositor húngaro Karl Golmark (1830-1915) que foi adaptada para banda como sinfonia descritiva e cuja partitura existente no arquivo da Banda da GNR foi publicada em 1906 pela editora italiana G. Ricordi.⁴⁸⁹ Também o caso da abertura sinfónica de J. Fernandes Fão, escrita para orquestra e depois adaptada para banda pelo próprio compositor, que era maestro da Banda da GNR, na qual podemos confirmar a estrutura em quatro andamentos (*Andante*, *Andante*, *Allegro* e *Allegro* pouco menos) com diversos temas como se apresenta na figura 11-3 J no anexo 3 J.

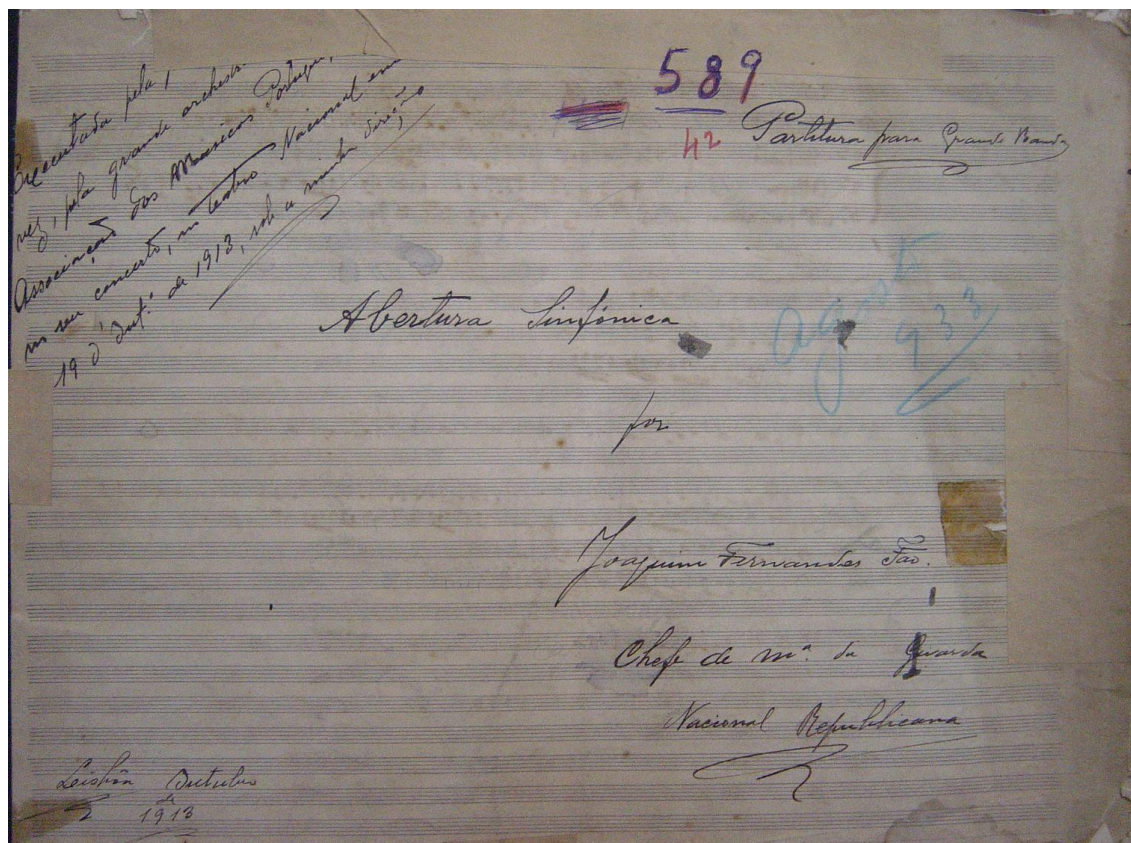


Fig. 40-III- Partitura da abertura sinfónica de J. Fernandes Fão

Da análise de diversas sinfonias escritas para banda podemos registar que apesar de algumas não seguirem a regra da estrutura habitual, muitas sinfonias e odes sinfónicas apresentam essa estrutura em quatro andamentos, com o 1.º andamento em forma sonata ou muito semelhante. A ode sinfónica para banda intitulada *Uma Festa na Aldeia* foi apresentada na exposição de Milão em 1881 e encontra-se no arquivo da Banda da GNR,

⁴⁸⁹ Cota n.º 465 do arquivo antigo da Banda da GNR.

herdeira do espólio da banda da Guarda Municipal de Lisboa (1838-1911). Vejamos uma breve análise desta obra atendendo à época e ao compositor, às representações e significações da obra e uma muito breve análise formal: a obra *Uma Festa na Aldeia* foi composta para banda por Manuel António Correia (1808-1887) que era músico militar e um dos primeiros executantes de cornetim em Portugal.

Esta obra representa o contexto das festas de aldeia, cuja representação testemunha o caráter da sociedade portuguesa do século XIX, uma década antes do início do movimento das rapsódias. É constituída por quatro andamentos, que representam quatro importantes momentos de uma festa de aldeia portuguesa do século XIX. Começa com a alvorada representando o início da festa com uma banda e a música de caráter marcial, anunciando pela manhã o início da festa, depois tem um segundo andamento designado por “Oração”, que pode representar a celebração da missa remetendo para o caráter religioso da festividade e a representação da procissão em andamento lento e quaternário. A seguir o terceiro andamento intitulado “baile” destaca a componente profana da festa, que decorre de tarde no arraial, após a realização da parte religiosa e finalmente o quarto e último andamento intitulado “regresso” que parece representar a deslocação das pessoas que abandonam o local da festa em tempo de marcha, como aliás o compositor registou. A sua classificação como “ode” resulta do conceito da literatura referido a uma composição poética do género lírico em que se exaltam grandes personalidades, acontecimentos importantes e os sentimentos, características da música do período romântico, marcado pela rejeição da disciplina e rigidez dos modelos clássicos a favor da liberdade, da imaginação, de uma arte diferente que representa a realidade não tal como ela é mas como o artista a vê. A designação sinfónica reflete o caráter e a estrutura da sinfonia romântica com quatro andamentos, como está presente nesta obra, embora não respeite já a sequência dos andamentos da forma sonata, mas reflita os estilos de sinfonia e de poema sinfónico emergentes na segunda metade do século XIX.

O primeiro andamento, intitulado “Alvorada” em *andante*, está escrito em compasso 6/8 (MM colcheia=116) e apresenta uma estrutura articulada em três divisões, seguindo a forma sonata característica do primeiro andamento das sinfonias, com uma exposição, o desenvolvimento e a reexposição. O primeiro grupo temático da exposição (compassos 1-14) é uma melodia em pianíssimo dos cornetins em tonalidade Maior com uma resposta “ao longe” suave, de outro cornetim (compassos 4-6), o segundo grupo temático é depois apresentado pelos metais graves (barítonos e baixos) ainda em pianíssimo (compassos 15-22)

parecendo complementar de modo mais grave e masculino o caráter mais feminino do 1.º grupo temático feito pelos cornetins. No compasso 30 tem início o desenvolvimento através da constante apresentação da célula de quatro compassos que constitui o tema principal apresentado logo no 1.º grupo temático. No desenvolvimento é feita uma certa transformação do tema através de semicolcheias e alternância de intervenções do tema principal pelos metais, as palhetas em crescendo até atingir um forte no compasso 49 em que o tema é repetido em uníssono pelos instrumentos melódicos até ao compasso 65 em que em piano faz a transição para a reexposição que inicia no compasso 73 recapitulando o tema inicial exatamente como no início, com os cornetins e depois os metais graves tudo em pianíssimo até ao final do andamento.

No segundo andamento, intitulado “Oração,” o compositor classifica o andamento como Andante Religioso em compasso quaternário (MM semínima = 80). O terceiro andamento intitulado “baile” é em compasso 3/8 (MM semínima = 88) em tempo de valsa, descrevendo o ambiente musical de um baile em que a valsa seria o tema dominante. O quarto andamento designado por “Regresso” em tempo de marcha em compasso 6/8 (MM semínima = 108) volta a apresentar um tema de caráter marcial, pretendendo descrever a deslocação dos romeiros marchando de regresso a casa, após o final da festa.

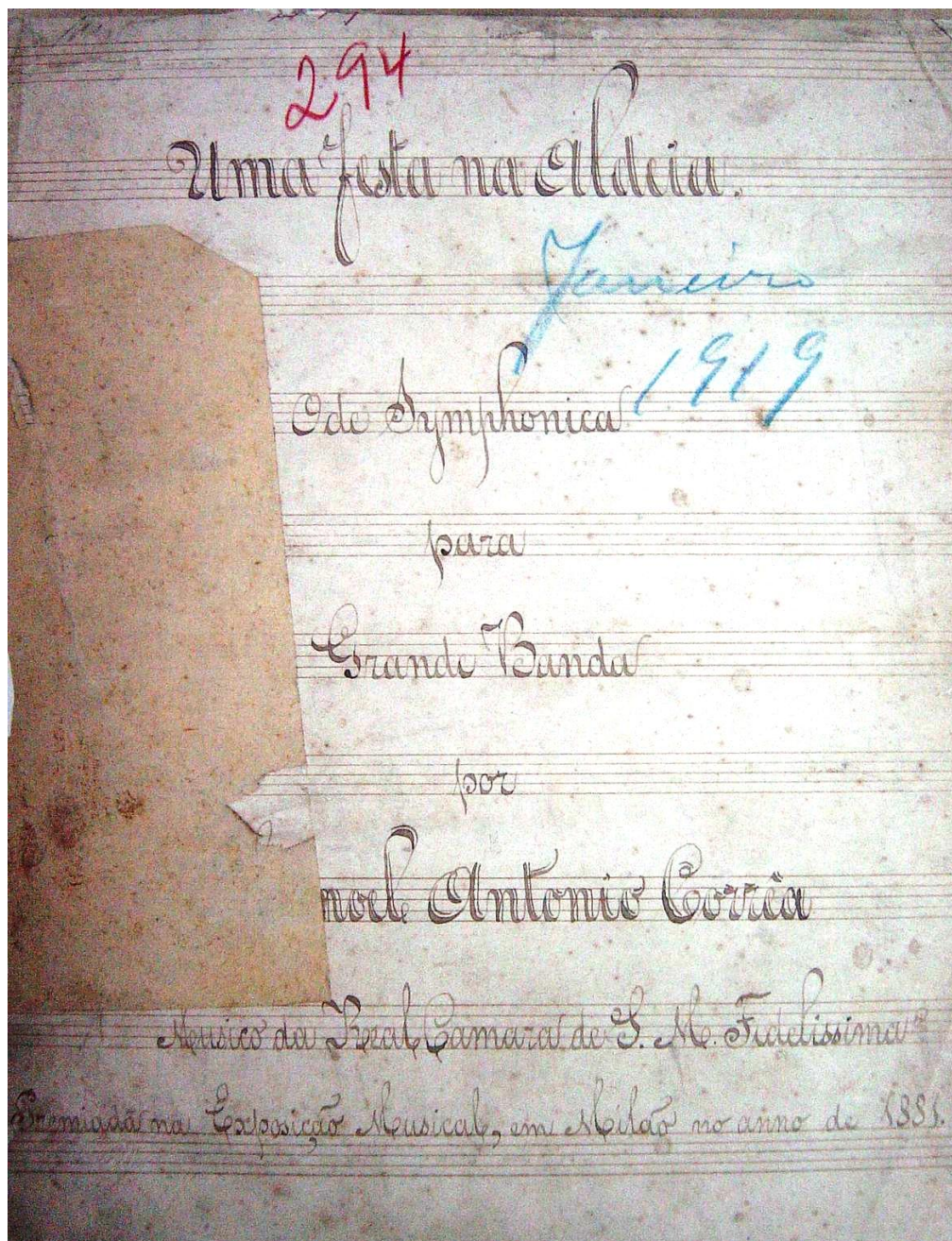


Fig. 41-III- Capa da partitura ode sinfónica *Uma Festa na Aldeia*

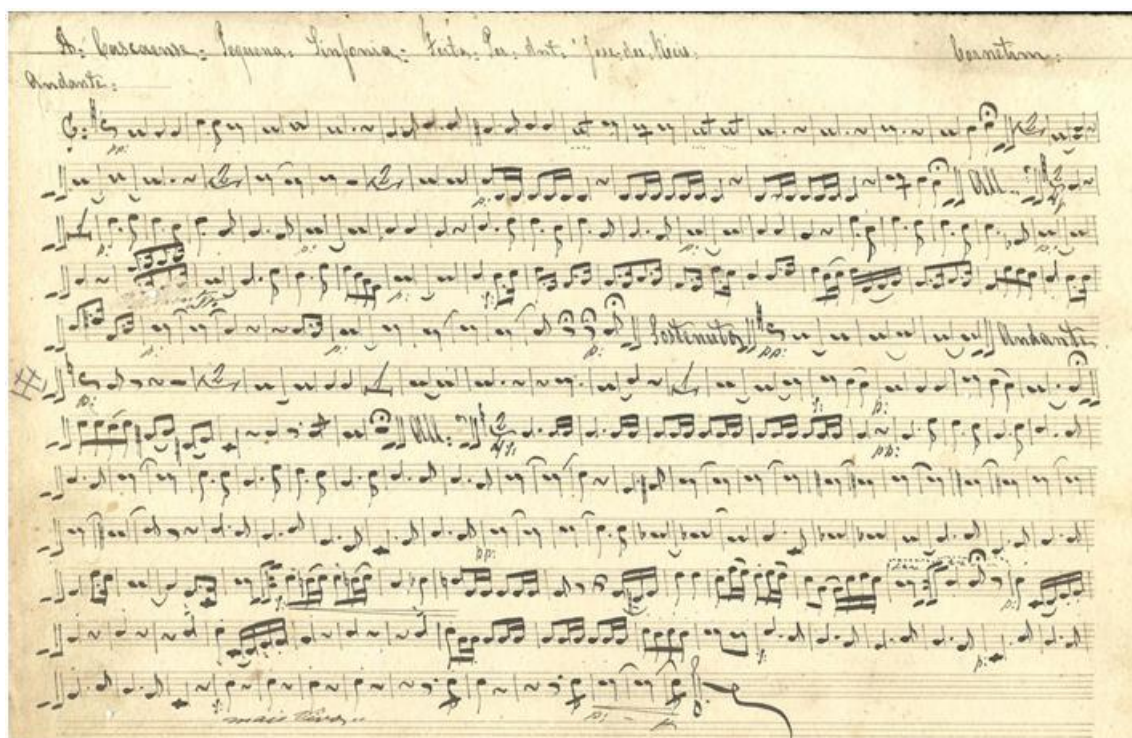


Fig. 42-III- Parte de cornetim da pequena sinfonia *A Cascaense*

III.3.5 Suites

O género musical classificado como suite começou a ter expressão no repertório das bandas no final do século XIX, sendo uma forma de música instrumental desenvolvida na Alemanha e na França nos séculos XVII e XVIII e que voltou a florescer no final do século XIX, com características mais livres, como uma sequência de andamentos de dança. Tal como acontecia no caso das fantasias e sinfonias, vamos encontrar no repertório das bandas, suites de orquestra adaptadas para banda e suites originalmente compostas para banda, como é exemplo a suite para orquestra de J. Massenet de 1872, *Scenes Pittoresques* da qual existe no antigo arquivo da Banda da GNR⁴⁹⁰ uma transcrição para banda do mestre D. H. Bolten, (maestro de banda militar holandês).

⁴⁹⁰ Cota n.º 433 do arquivo da Banda da GNR, adquirida à casa fornecedora Manuel Garcia Gaspar.

Prix net: 12^{fr}
N. 1. MARCHE
SCENES PITTORESQUES
 1^{re} SUITE D'ORCHESTRE
 J. MASSENET
 Transcription pour Musique d'Orchestre
 par D. M. H. BOLLEN
 Chef de Musique de la 6^{me} Compagnie à la Base d'Artillerie

GRANDE FLÛTE. 1
 HAUTBOIS. 2
 1^{re} CLARINETTE en Mi b. 3
 2^{me} 4
 1^{re} CLARINETTE en Si b. 5
 2^{me} 6
 3^{me} DIVISEES. 7
 SOPRANO. 8
 ALTO. 9
 TENOR. 10
 BARYTON. 11
 1^{re} et 2^{me} PISTONS en Si b. 12
 TROMPETTES en FA. 13
 CORN en FA. 14
 1^{re} ALTO en Mi b. 15
 2^{me} 16
 BARYTONS en Si b. 17
 1^{re} et 2^{me} TROMBONES en UT. 18
 3^{me} et 4^{me} 19
 1^{re} et 2^{me} BASSE en Si b. 20
 CONTRE BASSE MI b. 21
 CONTRE BASSE SI b. 22
 TIMBALES en FA, UT. 23
 TAMBOUR C. CAISSE et TRIANGLE 24

ALLE. Moderato.
 1^{re} C
 2^{me} C
 3^{me} C
 4^{me} C
 5^{me} C
 6^{me} C
 7^{me} C
 8^{me} C
 9^{me} C
 10^{me} C
 11^{me} C
 12^{me} C
 13^{me} C
 14^{me} C
 15^{me} C
 16^{me} C
 17^{me} C
 18^{me} C
 19^{me} C
 20^{me} C
 21^{me} C
 22^{me} C
 23^{me} C
 24^{me} C

L. VERTÉ & SCHAEFFER ÉDITEURS, Passage du Grand-Corbeau, Le Printemps, chez BARTMAN, 20, R. Drouot.
 Paris, chez H. REEDY, aux Grands Boulevards.

Fig 43- III- 1.^a página da partitura para banda da suite *Scenes Pittoresques* de J. Massenet⁴⁹¹

As suites de valsas tornaram-se muito populares no repertório das bandas e como exemplos deste género adaptado para banda, temos a suite de valsas *Espanha* de E. Chabrier e a suite de valsas *Chants d'Hyménée*, composta por cinco valsas que encontramos no arquivo da Banda da Sociedade Filarmónica Providência com um curioso registo manuscrito do maestro, do qual se faz a seguinte transcrição: “Esta suite de valsas, foi algumas vezes dirigida por mim, em concerto, guiando-me apenas por um papel qualquer disponível, por não haver papel de regência. Para evitar essa dificuldade resolvi fazer uma partitura pelas partes cavas que não falta nenhuma [...]”⁴⁹¹

⁴⁹¹ Registo escrito num papel colado na parte cava do flautim desta suite de valsas, que conserva as partes cavas de flautim, requinta, 1.º, 2.º e 3.º clarinetes, saxofone soprano, saxofone contralto, 1.º e 2.º cornetim, feliscorne, 1.ª e 2.ª trompa em Mi bemol 1.º e 2.º trombone, 1.º e 2.º barítonos e contrabaixo em Dó. O registo do maestro parece desconhecer o guião que encontramos no arquivo da Sociedade Filarmónica Providência, editado no catálogo da editora J. Buyst.

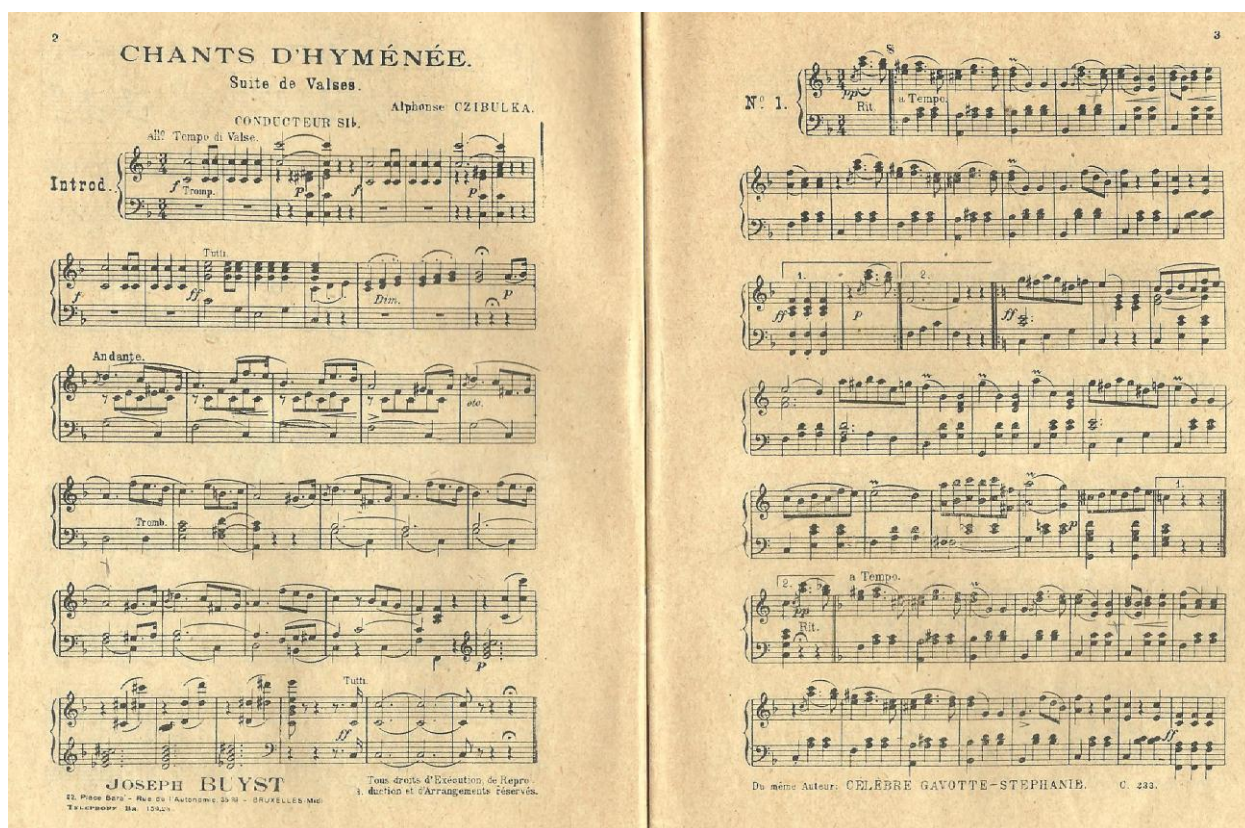


Fig 44-III- Guião para banda da suite de valsas *Chants d'Hyménée* de Alphonse Czibulka. Editora J. Buyst de Bruxelas (arquivo da Sociedade Filarmónica Providência)

Neste grupo de obras, tal como nas rapsódias, identificamos nos títulos e nos motivos, que designam e inspiraram os temas (andamentos), diversos elementos relacionados com a vida no campo e com o espaço campestre, característicos do romantismo, com o elemento humano inserido na natureza. Podemos referir outros exemplos de suites para banda como se indica no anexo 3 P: *Em Dia de Romaria* de António Eduardo da Costa Ferreira, as três suites portuguesas e a suite de fados de Artur Ribeiro Dantas, as duas suites para orquestra de Francisco de Lacerda, que foram adaptadas para banda, a suite *Noites de Luar* de Manuel Joaquim Canhão, a suite *Coimbra* de José António Lima e a suite *Oriental* de Júlio Neuparth⁴⁹². Além dos andamentos de temas diversificados, surgem em grande quantidade no repertório de concerto das bandas, as suites constituídas apenas por géneros de dança (valsas, mazurcas, polcas) combinando diversos géneros ou apenas com base num único género (sendo mais frequentes as suites de valsas), como são exemplos as obras constantes no anexo 3 M editadas por editoras belgas e francesas.⁴⁹³

⁴⁹² Ver no anexo 3 M (figura 7-3M) a parte de 1.º clarinete da suite *Oriental* de J. Neuparth.

⁴⁹³ Ver no anexo 3 M diversas suites para banda de autores estrangeiros e portugueses.

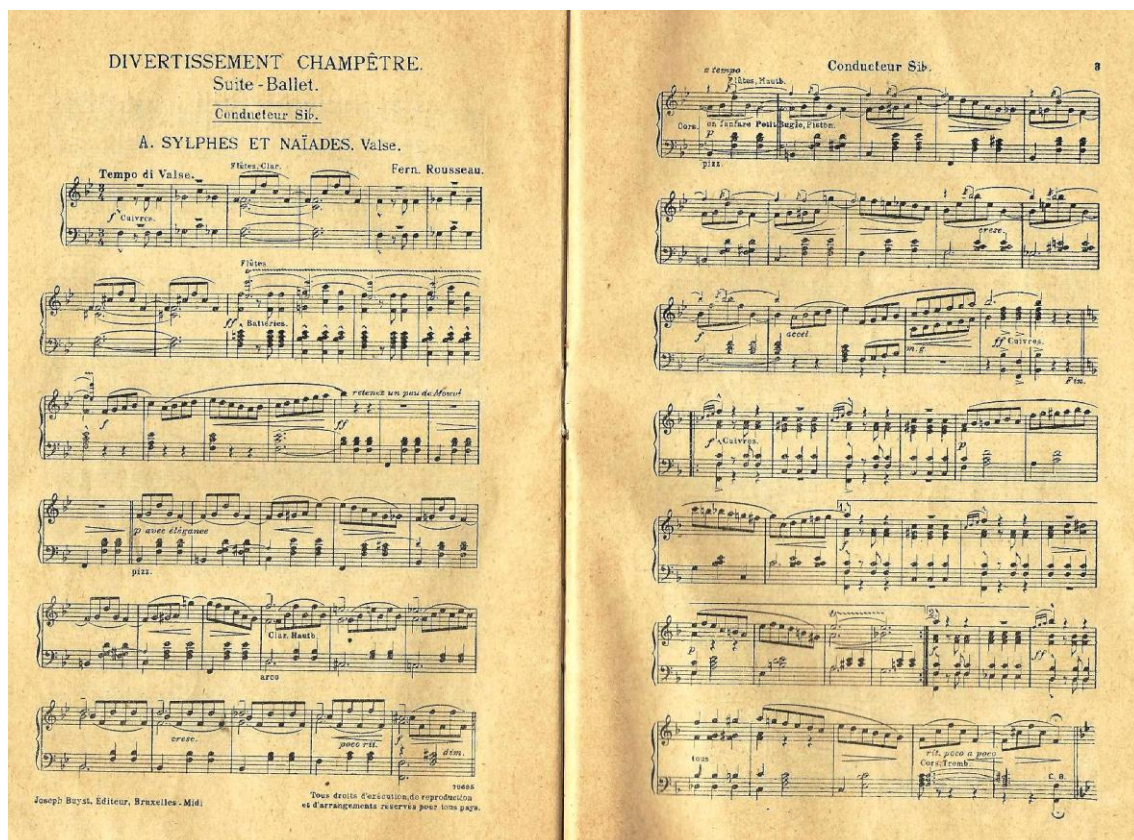


Fig. 45-III- Guião para banda da suite *Divertissement Champêtre* de Fernand Rousseau. Editora J. Buyst de Bruxelas (arquivo da Sociedade Filarmónica Providência)

III.4 A presença relativa dos diversos géneros no repertório das bandas

Sobre a expressão relativa dos principais géneros musicais presentes no repertório das bandas, observamos, numa perspetiva de conjunto resultante do inventário de três (3) arquivos, dois (2) catálogos de música e 50 programas de concertos, que os principais géneros musicais presentes eram as marchas e os temas de dança, que no conjunto representavam cerca de 70% das obras presentes no repertório e nos restantes 30%, cerca de metade são os temas derivados de ópera adaptados para banda. Considerando esta classificação, podemos assim concluir que os principais grupos presentes no repertório das bandas, entre 1850 e 1910, são por esta ordem: as marchas, os géneros de dança e os temas de ópera. Nesta visão de conjunto, devemos distinguir ainda duas realidades diferenciadas neste campo – as bandas militares (profissionais) e bandas filarmónicas (amadores) que neste domínio apresentam algumas diferenças, como a presença dos temas de dança e dos temas de ópera, sendo que no caso do arquivo da Banda da GNR e nos programas de concerto (cerca

de 70% são concertos de bandas militares), verifica-se que os temas de ópera têm maior expressão do que os temas de dança. Pelo contrário, no arquivo da banda filarmónica e no catálogo *O Philarmonico Portuquez*, vocacionado para o meio filarmónico (amador), verifica-se que o grupo dos temas de dança é muito maior do que os temas de ópera, que neste catálogo nem está representado. Esta relação entre os diversos grupos da tipologia do repertório para banda reflete naturalmente os diferentes contextos em que atuavam as bandas filarmónicas e as bandas militares e as capacidades dos seus músicos, sendo que a prática do repertório mais elaborado e de maior dificuldade de execução, como os temas de ópera, fantasias e suítes, estão representados em maior quantidade no arquivo da banda militar (42,8%) e nos programas de concerto (aproximadamente 50%) do que na banda filarmónica e no catálogo para as filarmónicas, cuja dimensão é na ordem dos 9% e 15%. Em contrapartida, os géneros de dança frequentemente tocados pelas bandas filarmónicas animando as festas populares no meio rural e no meio urbano estão significativamente representados no arquivo da banda filarmónica (63%) e nos catálogos *O Philarmonico Portuquez* (49,5%) e nas edições Neuparth & C.^a (58,2%). No caso da banda da Sociedade Filarmónica Providência, temos mesmo conhecimento que uma parte destes temas (cerca de 28% do total de 231 inseridos neste grupo) está escrito em partes cavas de dimensão reduzida, nas designadas cadernetas de bailes (coleção de músicas para bailes)⁴⁹⁴, testemunhando que essa prática era muito mais acentuada no caso das bandas filarmónicas do que nas bandas militares.

⁴⁹⁴ Ver figuras nº 11,12 e 14 do anexo 3 E, figuras nº 10,11,12 e 13 do anexo 3 F e figuras nº 15,16 e 17 do anexo 3G.

Tabela 10-III- Quadro resumo da percentagem relativa dos generos musicais presentes no repertório de banda

Géneros	Arquivos			Catálogos de música para banda		Programas de Concertos	Média
	Banda da GNR	SFP	Bib. da Ajuda	Philarmónico Portuguez	Casa Neuparth		
Marchas	35,7%	28%	57%	35%	25,5%	17%	33%
Géneros de Dança	21,5%	63%	22%	49,5%	58,2%	28,5%	40,5%
Temas de opera	22,3%	2%	12%	-	8,2%	44,8%	14%
Zarzuelas	3,6%	0,8%	0,8%	-	-	4%	2,4%
Fantasia Sinfonias Suites Divertissements	15,4%	4,6%	4,7%	13,2%	3,6%	4,7%	7,7%
Rapsódias	1,5%	1,6%	3,5%	2,3%	4,5%	1%	2,4%

Através da análise de programas de 19 bandas de música, das quais 10 eram bandas militares e 9 civis (filarmónicas)⁴⁹⁵, podemos concluir que, à exceção dos temas derivados de ópera, de operetas e zarzuelas, que eram na sua esmagadora maioria de compositores estrangeiros, embora com transcrições para banda feitas por músicos portugueses, nos outros géneros interpretados pelas bandas (marchas, valsas, polcas, mazurcas, fantasias para banda) a maior parte das obras interpretadas em concerto eram de autores portugueses, numa relação de aproximadamente 65% de autores portugueses para 35% estrangeiros. No final do período em estudo, entre 1900 e 1910, essa relação é ainda mais favorável aos compositores portugueses, no domínio das marchas (passo dobrados e ordinários), fantasias e rapsódias para banda, numa relação aproximada de 70 a 75% de autores nacionais para 30 a 25% de estrangeiros. No repertório das bandas filarmónicas, em resultado das suas capacidades artísticas e do tipo de atuações que habitualmente realizavam, verifica-se uma maior representatividade de autores portugueses, alguns deles simples músicos amadores ligados às

⁴⁹⁵ As 10 bandas militares eram oito (8) da cidade de Lisboa, uma de Setúbal (Banda de Caçadores n.º 1) e uma de Elvas (Batalhão de Infantaria n.º 4). De Lisboa as bandas militares eram a banda do Corpo de Marinheiros, da Guarda Municipal de Lisboa e seis do exército (Regimento de Infantaria n.º 1, Regimento de Infantaria n.º 5, Regimento de Infantaria n.º 16, Batalhão de Caçadores n.º 2, Batalhão de Caçadores n.º 5 e Charanga de Artilharia n.º 4). As nove (9) bandas civis eram três (3) de Lisboa, (Academia Philarmónica Lusitana, Sociedade Recreação Philarmónica e Banda de Sax do prof. essor M. Pereira), três (3) de Setúbal (Sociedade Marcial Permanente, Sociedade Marcial Momentânea e Banda dos Bombeiros Voluntários), uma do Barreiro (Sociedade Marcial Capricho Barreirense, “Os Franceses”), uma de Mafra e outra de Sintra.

próprias bandas, autores de marchas e temas de dança, tal como se verifica através do estudo do arquivo da Sociedade Filarmónica Providência onde a relação é de 92% de autores portugueses para 8% de obras de estrangeiros, posto que neste grupo de estrangeiros se destacam os compositores de 15 obras dos géneros de dança, além de oito marchas, quatro temas de ópera e uma zarzuela. No caso dos temas derivados de óperas, que eram interpretados pelas bandas, podemos caracterizar em síntese que a ópera italiana era a mais representada, com cerca de 70% dos temas, seguido das obras francesas com 20% e os restantes 10% eram constituídos por temas derivados da ópera alemã e de outras origens.

Em relação às obras do arquivo da Banda da GNR e tendo em consideração o estudo que realizamos sobre as obras que constam no inventário mais antigo conhecido, registado em 1931, concluímos que das 850 obras consideradas com autor e género bem identificado se pode considerar em média que cerca de 75% a 80% das composições são de autores estrangeiros e os restantes 25% a 20% são de compositores portugueses, numa relação que varia conforme o género, como se apresenta na tabela seguinte.

Tabela 11-III- Percentagem relativa de compositores nacionais e estrangeiros das obras do arquivo antigo da Banda da GNR

Géneros	Compositores estrangeiros	Compositores portugueses
Temas de Ópera	Italianos: 44% Franceses: 36% Alemães: 9% Outros: 5%	6%
Ouvertures de Óperas	Italianos: 21% Franceses: 25% Alemães: 29% Outros: 21%	4%
Temas de Operetas	80%	20%
Temas de Zarzuelas	100%	-
Fantasias	78%	22%
Suites	96%	4%
Rapsódias	35%	65%
Aberturas	80%	20%
Sinfonias	77%	23 %
Danças/Bailados	82 %	18%
Intermezzos	100%	-

Temas derivados dos géneros de dança:		
Valsas	80%	20%
Polcas	67%	33%
Mazurcas	58%	42%
Gavotes	88%	12%
Jotas	100%	-
Escoceses	100%	-
Galopes	100%	-
Tangos/Boleros	100%	-
Marchas		
Marchas Passo Dobrados e Ordinários	37%	63%
Marchas Graves e Fúnebres	50%	50%

Ao nível dos temas derivados de ópera adaptados para banda, podemos concluir que cerca de 95% eram adaptações de óperas de compositores estrangeiros, com a predominância da ópera italiana (44%), seguida da francesa (36%) da alemã (9%) e em menor expressão (5%) de autores ingleses, austríacos, espanhóis e do brasileiro Carlos Gomes com a ópera *O Guarany*. Nos 5% de obras de autores portugueses encontram-se as óperas de Alfredo Keil *A Serrana* e *Dona Bianca*, de Taborda *Dinah e Madrigal* e *Tição Negro* de Augusto de Oliveira Machado (1845-1924)⁴⁹⁶. Ao nível da ópera ligeira, a relação entre os compositores de operetas era na ordem dos 80% de obras de autores estrangeiros para 20% de portugueses. Já nas fantasias, aberturas e sinfonias para banda, a relação entre autores estrangeiros e portugueses das obras existentes no arquivo é da ordem dos 75% a 80% de estrangeiros para 25% a 20% de portugueses.

No grupo das marchas e nas rapsódias é onde se verifica a maior representação de compositores portugueses, porquanto no grupo das marchas, passo ordinários e passo dobrados a relação era de 37% de estrangeiros para 63% de portugueses, mas curiosamente ao nível das marchas de procissão e fúnebres essa relação é muito equivalente, na ordem exata dos 50% para 50%. No caso das rapsódias, no início do século XX a relação de obras existente no arquivo da Banda da GNR era na ordem dos 35% de autores e temas estrangeiros para 65% de nacionais. No seio dos temas para banda derivados dos géneros de dança mais populares, como as valsas, polcas, mazurcas, gavotes, jotás, escoceses, galopes e

⁴⁹⁶ *Tição Negro* era uma farsa lírica em três atos de 1902, com libreto de Henrique Lopes de Mendonça e música de Augusto Machado. A seleção para banda encontra-se no arquivo da Banda da GNR com a cota n.º 387 no registo de 1931.

tangos e boleros, os compositores estrangeiros, principalmente franceses e espanhóis, têm maior representação, uma vez que no caso das valsas temos uma relação na ordem dos 80% de autores estrangeiros para 20% de portugueses, no grupo das polcas é de 67% estrangeiros para 33% nacionais e no seio das mazurcas, a relação era de 58% estrangeiros para 42% portugueses.

Na Biblioteca da Ajuda, em Lisboa, encontramos um conjunto de cerca de 340 obras para banda, acervo que é constituído por cerca de 60 obras oferecidas e dedicadas à Casa Real, na sua maioria durante o reinado de D. Luís, entre 1861 e 1889, e as restantes 280 obras, são do acervo de João Machado Gonçalves (1855-1936), maestro de bandas filarmónicas e compositor de obras para banda.

Tabela 12-III- Quantidade das obras para banda existentes na Biblioteca da Ajuda

Géneros		Quantidades	
197 Marchas e Hinos (57% do total)	42 P.Ordinários 25 P. Dobrados 11 M. Militares 14 Marchas	92	
	Marchas Graves	30	82
	Marchas Fúnebres	52	
	Hinos	23	
76 Géneros de Dança (22% do total)	Contradanças	6	
	Valsas	28	
	Polcas	19	
	Mazurcas	12	
	4 Tangos 3 “Pas de Quatre” 1 Habanera 2 Bolero 1 Galope	11	
74 Diversos géneros de Concerto (21% do total)	Temas de Ópera	40	
	Árias de Ballet	5	
	Aberturas	3	
	Barcarola	1	
	Zarzuelas	3	
	<i>Divertissement</i>	1	
	Fantasia	8	
	Suite	1	
	Rapsódias	12	
Totais		347	

As bandas militares e as bandas civis, com uma formação mais completa, já interpretavam as transcrições e adaptações de obras sinfónicas de ópera ou operetas, porém as bandas das pequenas localidades, normalmente com formações instrumentais menos

completas mas essencialmente pela incapacidade de muitos dos seus músicos, não podiam interpretar obras mais exigentes tecnicamente, como os temas óperáticos ou outras obras sinfónicas, portanto tinham o seu repertório mais baseado nas marchas, nas diversas formas (passo ordinários, passo dobrados, marchas de procissão e fúnebres) e nos géneros de dança, principalmente valsas, polcas, mazurcas e contradanças, repertório que servia à sua função de tocar em desfiles, desde as arruadas, peditórios, procissões e círios e também nas festas, tocando num coreto ou no arraial, no adro da ermida, animando um baile ou tocando em concerto algumas das peças como polcas e valsas que também podiam ter a função bailatória.

III.5. Os compositores portugueses do repertório das bandas de música

Do conjunto de compositores portugueses de repertório para banda no século XIX, com expressão na época e na região em estudo, podemos considerar três gerações de compositores, cujo estilo e tipologia de repertório para banda, permite compreender as tendências que se verificaram neste período (ver a tabela 13-III a seguir apresentada). Assim, temos um primeiro grupo de compositores nascidos ainda na primeira metade do século XIX e cujo trabalho surgiu em meados do século, entre 1840 e 1870, tendo como característica dominante as adaptações de temas de ópera (*potpourri*, cavatinas, aberturas, etc.), marchas (passo ordinários, marchas graves e fúnebres) e os géneros de dança (polcas, valsas, mazurcas, gavotes, etc.); algumas destas obras usavam ainda uma orquestração para instrumentos anteriores aos novos modelos em uso na segunda metade do século XIX. Desta primeira geração de autores fazem parte compositores como Manuel António Correia (1808-1887), Francisco António Norberto dos Santos Pinto (1815-1860), João Rodrigues Cordeiro (1826-1881), Artur Frederico Reinhardt, José Francisco Arroio (1818-1886), Guilherme Cousoul (1828-1880) e ainda Thomaz Jorge Júnior⁴⁹⁷. Esta geração, de compositores do período em que se consolida o moderno modelo organológico das bandas, é constituída essencialmente por músicos militares, exceptuando João Rodrigues Cordeiro e Guilherme Cousoul sendo contemporânea de figuras relevantes da história das bandas como Wilhelm Friedrich Wieprecht (1802-1872) na Prússia⁴⁹⁸, A. Sax (1814-1894), J. C. Paulus e Adolphe Sellenick em França, do belga François Joseph Fétis (1784-1871), de Patrice Gilmore (1829-

⁴⁹⁷ Ver no anexo 3 P, informação mais detalhada sobre a obra e a carreira destes compositores portugueses de repertório para banda.

⁴⁹⁸ Além do seu modelo de organização das bandas da década de 1840-1850 (que tratámos no subcapítulo II.3.) Wilhelm F. Wieprecht (1802-1872) também nos serve de referência como compositor de obras para banda, especialmente marchas, e pelo trabalho de transcrição para banda de diversas obras dos compositores clássicos (sinfonias) e de aberturas e árias de ópera.

1892) nos Estados Unidos da América e de J. Strauss (1825-1899) cuja obra (valsas e polcas) influenciou decisivamente o repertório das bandas de música.

Da segunda geração de compositores que viveram durante a segunda metade do século XIX e no início do século XX, cuja obra foi produzida depois de 1870, destaca-se uma grande quantidade de obras sendo um grupo de autores bastante representativo do repertório das bandas de música portuguesas do século XIX, nos géneros de marchas, fantasias, aberturas, odes sinfónicas e rapsódias. Relativamente à geração anterior, este grupo de compositores continuou a dedicar-se à elaboração de géneros de dança (especialmente polcas e valsas), porém reduziu o interesse pela adaptação de temas de ópera. Desta segunda geração, constituída basicamente por músicos militares, podemos destinguir dois grupos. Um primeiro grupo de compositores como Manuel Augusto Gaspar (1843-1901), Manuel da Glória Reis (1847- ?), António da Cunha Taborda (1857-1911), Benjamim da Costa(1859- ?), Domingos António Caldeira (1851- ?), João Pereira Biscaia (1853-1915), António Ribeiro do Couto, I. J. Martins, J. D. de Oliveira, E. S. Leite, D. F. Ruy, J. M. Mattos Júnior e Manuel Inácio da Encarnação (1863 - ?), anterior ao grupo dos grandes rapsodistas, João Carlos de Sousa Morais (1860-1919) e João Carlos Pinto Ribeiro (1862- ?), que a par de outros compositores de rapsódias como António Maria Chéu, Rodriguez (da Banda da Marinha), António Ribeiro do Couto e José Eduardo Lopes (1873 - ?)⁴⁹⁹, destacaram-se dos mais antigos (1º grupo) desta geração, pelo grande protagonismo das suas rapsódias. Este grupo de compositores pioneiro das rapsódias para banda é contemporâneo de Victor Hussla (1857-1899), autor das célebres rapsódias portuguesas para orquestra que mais tarde foram adaptadas para banda. No plano internacional são contemporâneos dos franceses Gustave Wettge (1844-1909) e Gabriel Parés (1860-1934), dos belgas Alphonse Czibulka (1842 – 1894) e Jules-Emile Strauwen (1863-1943), de Jonh Phillip de Sousa (1856-1932) dos Estados Unidos da América e dos espanhóis Frederico Chueca (1846-1908), Joaquim Valverde (1846-1910) e Ruperto Chapi (1851-1909).

Esta segunda geração de autores portugueses foi audaciosa na criação de temas originais para banda nos diversos géneros de dança (valsas, mazurcas, polcas, gavotes, etc.) e neste grupo destaca-se a curiosidade da presença da única mulher que identificamos como

⁴⁹⁹ Ver no anexo 3 P informação mais detalha sobre a obra e a carreira destes compositores portugueses de repertório para banda.

compositora de obras para banda, Maria R. C. Silva⁵⁰⁰. Além dos géneros de dança, (especialmente polcas e valsas) muito presentes nas obras deste grupo de autores, podemos destacar alguns compositores, como por exemplo António Taborda e Benjamim da Costa, que tiveram sobretudo uma forte tendência para as marchas (essencialmente passo ordinários), enquanto que Sousa Morais e Pinto Ribeiro, ambos discípulos de António Duarte Argar, se afirmaram através das suas rapsódias, deixando uma linha de sucessores igualmente importantes como foram Joaquim Fernandes Fão e Artur Ribeiro Dantas (1886-1943) autores de um vasto conjunto de obras nos diversos géneros (marchas, fantasias e rapsódias), mas já com reduzida expressão ao nível dos géneros de dança, relativamente aos anteriores.

Numa terceira geração de autores portugueses para banda, nascidos após 1870/75, consideramos um grupo de compositores que, apesar de grande parte da sua obra já se situar fora do âmbito do período em estudo neste trabalho, criaram um estilo através de diversas obras ainda da fase final do período em estudo. O trabalho desta geração é caracterizado essencialmente pelo desenvolvimento em grande quantidade de marchas (com a novidade das marchas de concerto, que não existiam do antecedente), a continuação das rapsódias, aberturas e fantasias, a novidade do aparecimento de suites, poemas sinfónicos e prelúdios e a tendência para a diminuição de temas do género de dança (valsas, polcas, mazurcas, etc.). Deste grupo de autores podemos considerar Joaquim Costa Chicória (1874-1951), Joaquim Fernandes Fão (1877- ?), Manuel de Figueiredo (1877-1920), Porfírio José da Cruz (1878-1924), Manuel Joaquim Canhão (1880- ?), J. Oliveira Brito (1881 - ?), Manuel António Ribeiro (1883-1949), Artur Ribeiro Dantas (1886-1943) e Francisco Pereira de Sousa (1885-?).⁵⁰¹

Através do estilo e da tendência para a composição de obras mais diversificadas, como fantasias, odes sinfónicas e rapsódias, as composições das últimas décadas do século XIX parecem revelar mais originalidade e maior criatividade em relação às décadas anteriores, denotando a mesma tendência da literatura da época e o estilo dos escritores, que revelavam “o alargamento do horizonte e das ambições, contrastante com o provincianismo

⁵⁰⁰ Autora de 22 obras para banda de diversos géneros (valsas, mazurcas e polcas) editadas no catálogo *O Philarmonico Portuguez* entre 1901 e 1910. Ver no anexo 3 A o inventário das obras editadas no *Philarmonico Portuguez* entre 1898 e 1910.

⁵⁰¹ Ver no anexo 3 P informação sobre estes compositores portugueses de repertório para banda.

tradicional”⁵⁰², abrindo “um horizonte imenso para a compreensão do elemento sentimental das instituições sociais e para o lado vivo e sério da tradição dos povos.”⁵⁰³

Tabela 13-III- Referência aos principais compositores de obras para banda do século XIX

1. ^a geração de compositores	2. ^a geração de compositores	3. ^a geração de compositores
-Manuel António Correia (1808-1887); -Francisco António Norberto dos Santos Pinto (1815-1860); -João Rodrigues Cordeiro (1826-1881); -Artur Frederico Reinhardt; -José Francisco Arroio (1818-1886); -Guilherme Cousoul (1828-1880); -Thomaz Jorge Júnior;	1º Grupo -Manuel Augusto Gaspar (1843-1901); -Manuel da Glória Reis (1847-?); -António da Cunha Taborda (1857-1911); -Benjamim da Costa (1859-?); -Domingos António Caldeira (1851-?); -João Pereira Biscaia (1853-1915); -António Ribeiro do Couto; -I. J. Martins; -J. D. de Oliveira; -E.S.Leite; -Maria R.C. Silva; -D.F.Ruy; -J.M.Mattos Júnior; -Manuel Inácio da Encarnação (1863 - ?); 2.º Grupo: -João Carlos de Sousa Morais (1860-1919); -João Carlos Pinto Ribeiro (1862-?); -António Maria Chéu; Rodriguez; -António Ribeiro do Couto; -José -Eduardo Lopes (1873-?);	-Joaquim Costa Chicória (1874-1951); -Joaquim Fernandes Fão (1877-?); -Manuel de Figueiredo (1877-1920); -Porfirio José da Cruz (1878-1924); -Manuel Joaquim Canhão (1880-?); -J. Oliveira Brito (1881-?), -Manuel António Ribeiro (1883-1949); -Artur Ribeiro Dantas (1886-1943) -Francisco Pereira de Sousa (1885-?).

⁵⁰² Joaquim Carvalho, *Estudos sobre a Cultura Portuguesa do século XIX*, vol. I, Universidade de Coimbra, 1955, p. 48.

⁵⁰³ *Idem.* p. 54.

III.6. A prática das transcrições para banda

No período em que as bandas de música se constituem como formações musicais de concerto, o seu repertório passou a incluir transcrições de obras dos grandes compositores do Romantismo, como testemunha o trabalho do já citado chefe de banda militar Wilhelm Wieprecht (1802-1872) que transcreveu para banda todas as sinfonias de Beethoven. A segunda metade do século XIX quando as bandas alcançaram maior notoriedade, foi o período mais representativo das adaptações livres que se faziam para banda. Na terminologia musical a designação de “transcrição” surge na primeira metade do século XIX, (após 1830) por intermédio de Franz Listz com as fantasias para piano sobre canções de Schubert, todavia anteriormente já se faziam transcrições para os agrupamentos de sopros no século XVIII, nomeadamente de árias de óperas, numa relação de duplo interesse, para a divulgação do trabalho dos compositores e para aumentar a popularidade deste tipo de agrupamento musical de sopros. Esta foi sem dúvida uma forma de divulgar a música junto dos meios mais periféricos, também em sintonia com o ambiente político empenhado na democratização da cultura e da instrução. Para as bandas da segunda metade do século XIX, com grande popularidade e já com uma grande diversidade instrumental, esta prática desenvolveu-se muito mais, de modo a satisfazer as necessidades de um repertório mais variado, para impressionar o público. Além das obras escritas originalmente para banda, o repertório das bandas consistia em arranjos ou transcrições de aberturas, sinfonias e temas de ópera, e muitos compositores encorajavam as transcrições porque essa prática contribuía para a divulgação das suas obras. Wagner indicou Artur Seidel para fazer o arranjo para banda da sua última obra e Rossini e Liszt pediam aos mestres de banda para lhe fazerem arranjos dos seus trabalhos. Durante o período em estudo, identificamos diversos autores de transcrições, por exemplo os chefes de banda militar Wilhelm Wieprecht da Prússia, Andreas Leonhart na Áustria, F. Dunkler na Holanda, Anton Dorfeld na Rússia, Carafa de Colobrano em França. Muitas versões de adaptações para banda de temas operáticos foram amplamente divulgadas através das edições para banda de origem francesa, belga, italiana e alemã, como podemos testemunhar pelo exemplo da abertura da ópera *Il barbiere di Siviglia* de G. Rossini adaptada para banda militar e da selecção da ópera *Manon* adaptada para banda em 1904 pelo maestro Jules Emile Strauwen da editora J. Buyst de Bruxelas.⁵⁰⁴

⁵⁰⁴ Ver as partituras destas obras para banda, no anexo 3 I.

Esta prática da transcrição, no campo da literatura para as bandas, é uma das mais interessantes e menos estudadas. A adaptação ou o arranjo de uma composição para um agrupamento, às vezes muito diferente daquele para o qual originalmente foi elaborada, implica a consideração de uma grande quantidade de fatores estéticos, interpretativos, formais e até históricos. Se esta prática esteve presente ao longo da história da música em geral, no caso das bandas teve uma importância extraordinária, dando corpo a um vasto repertório. Segundo a opinião dos musicólogos mais críticos das transcrições, esta prática tinha falta de criatividade e era uma trivial utilização do original, afetando os aspetos formais. Também junto dos mais jovens maestros de banda na atualidade, encontramos opiniões mais favoráveis à música original para banda e contrárias às transcrições, considerando que a prática seguida durante décadas, na segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX, impedia o progresso deste meio musical.

Em Portugal no final do século XIX Ernesto Vieira opina sobre os arranjos para banda da música de ópera onde reconhece a dificuldade de fazer transcrições para banda da música de ópera: “A arte de escrever para banda é, pelo menos mechanicamente talvez mais difícil do que escrever para orchestra; exige uma grande prática e o conhecimento bem exacto de todos os instrumentos. Só entre os próprios executantes, principalmente mestres ou chefes de banda, é que se encontram os melhores arranjadores ou compositores”⁵⁰⁵ Esta dificuldade resultava do facto de as bandas serem constituídas maioritariamente por instrumentos transpositores em Si bemol e em Mi bemol, o que origina que as obras escritas em tons de sustenidos, quando é transcrita para estes instrumentos fica com um elevado número de sustenidos causando dificuldades aos executantes. Constatando esta limitação Ernesto Vieira referia: “Por isso na composição de peças triviaes principalmente marchas e passos ordinários, prefere-se sempre os tons que tenham dois, três ou quatro bemóis na clave. É inevitável portanto uma certa monotonia resultante de se ouvir constantemente os mesmos tons, as mesmas harmonias e frequentes vezes passagens idênticas ou pelo menos muito semelhantes”⁵⁰⁶

Através desta reflexão Ernesto Vieira dava também testemunho do tipo de repertório interpretado pelas bandas no final do século XIX, ao destacar as transcrições da música de ópera: “Na peças grandes, principalmente nos arranjos de música de ópera, esta circunstancia é muito mais embaraçosa para o compositor ou arranjador. Muitas vezes tem que se

⁵⁰⁵ Ernesto Vieira, *Diccionario Musical*, 2.^a edição, Lambertini, Lisboa, 1899, p. 84.

⁵⁰⁶ *Idem*.

transportar a musica do tom em que foi originariamente escripta, para outro mais favorável;” Em algumas transcrições para banda de temas de ópera das melhores editoras, podemos encontrar a explicação dos próprios autores das transcrições, como podemos citar os casos da transcrição das obras de Wagner, a *Tannhauser* e a marcha da *Rienzi*, respetivamente das editoras francesas Couesnon e Andrieu Frères.⁵⁰⁷ No caso da *Tannhauser* o autor desta transcrição refere que está na tonalidade Mi bemol Maior mais adequada para banda do que a tonalidade original em Mi Maior. No caso da marcha da *Rienzi* refere que a transcrição alterou a tonalidade original de Mi bemol Maior para Dó Maior. Como se ilustra na figura seguinte, o autor da transcrição para banda da abertura da ópera *O Navio Fantasma*⁵⁰⁸ regista um conjunto de orientações desde a composição instrumental adequada até à execução da mesma, das quais se destaca por exemplo a observação que faz sobre os timbales, que considera serem muito importantes nesta obra e se não for possível a sua utilização que seja usado o timbalão (tarola) mas sem cordas e com baquetas de timbales para o efeito se aproximar dos timbales.

⁵⁰⁷ A transcrição da *Tannhauser* feita pelo maestro E. Mastio (cota n.º 428 do arquivo da Banda da GNR) e a transcrição da marcha da *Rienzi* feita pelo maestro francês de banda militar L. Blémant.(cota n.º 557 arquivo da Banda da GNR).

⁵⁰⁸ Transcrição feita pelo maestro Georges Corroyez, maestro da banda da Escola de Artilharia de Versalhes (França) Edições Andre Frères de Paris.(Arquivo da banda da GNR cota n.º 552).

Ouverture du Vaisseau Fantôme

NOTE DU TRANSCRIPTEUR

Cette transcription est la reproduction *fidèle* du chef-d'œuvre de Wagner. Les intentions du Maître y sont religieusement observées. Je me suis efforcé de conserver l'intérêt, le coloris, la puissance et l'homogénéité de son admirable orchestration symphonique en employant judicieusement les ressources de l'orchestre d'harmonie.

Mais aussi, j'ai jugé que quelques conseils pour l'exécution de cette ouverture ne seraient pas inutiles. Voici :

Composition Instrumentale

Ne sont pas **obligés** les instruments suivants :

Cor anglais, Bassons, Petites clarinettes en la b, troisièmes clarinettes (cette partie a été écrite à défaut de saxophone alto pour les musiques étrangères), Clarinettes altos, Clarinettes basses, Cors, Trombone basse en ut, Petit Bugle en mi b, Contrebasse à cordes, Grosse caisse et cymbales.

En d'autres termes, l'orchestration restera **intéressante et complète**, même sans l'emploi des instruments ci-dessus désignés. Elle convient par conséquent aux harmonies moyennes.

Elle a été conçue également pour servir aux musiques étrangères qui n'ont pas de saxophones, mais en ce cas, les 3^{es} clarinettes (à défaut de saxophone alto) et les clarinettes altos et basses seraient **obligées**.

A défaut de timbales (partie très importante dans cette œuvre) on emploiera la caisse roulante (sans timbre). Mais l'instrumentiste devra, autant que possible, se servir de baguettes de timbales ; sinon, il fixera un morceau de gros drap à l'extrémité des baguettes ordinaires.

Exécution

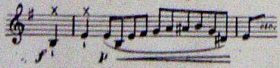
Allegro con brio $\text{♩} = 72$. — **Allegro** n'est là qu'un terme relatif. Prendre exactement le mouvement au métronome (pas plus vite, surtout !). Sonores, les deux premières mesures. A l'extrémité de la 2^e mesure et pendant les mesures suivantes, les cors en dehors et bien rythmés. Il faudrait quatre cors au moins ; le directeur ajoutera donc, au besoin, les altos et les bugles. A ce propos, je rappelle que la mention à défaut ne veut pas seulement dire **en cas d'absence**, mais aussi, **en cas d'insuffisance**. Cette observation concerne toute ma partition.

Exposition du 2^e thème de cette ouverture. Très marquées les deux 1^{res} noires ! Le reste du trait, sonore et bien articulé.

Andante $\text{♩} = 100$. — Le mouvement exact, en décomposant. Franchement les cors ! (en respectant, bien entendu, les nuances indiquées). Accélérer le mouvement jusqu'à la 6^e mesure (sommet du crescendo) ; ralentir ensuite (traditions).

Deux mesures avant ¹ accélérer (pas trop) pour arriver au : **tempo** 1^{er} $\text{♩} = 72$.

Réexposition du 2^e thème. Là, et chaque fois que ce dessin sera reproduit, sous quelque forme que ce soit, les deux 1^{res} noires devront être énergiquement attaquées :



² Bien observer les nuances.

³ Les termes **molto animato** sont, ici encore, relatifs. Le mouvement ne doit pas dépasser 80 à 84 ♩ .

⁴ Cor **solo** en dehors. Très discrets les dessins en croches, à partir de la 3^e mesure. Franchement les dessins descendants par les bassons, bugles et barytons (à déf.) et plus loin par le hautbois. Marqué, le crescendo de ces dessins.

Douze mesures avant ⁵. — Énergiquement attaquées, les dessins rythmiques (blanches et noires) et ce, jusqu'au chiffre 9.

⁷ Subitement **très doux**, crescendo ensuite.

⁵ Mesure après 9. — Le dessin des cors, très fort, plutôt durément et en cuivrant (soutenu aussi). Il s'agit d'obtenir là un maximum de sonorité. Si l'on ne dispose pas de quatre cors au moins, ajouter les bugles et les altos.

⁶ Mesure après 9. — Très sonore le roulement de timbale. A défaut de cet instrument j'ai ajouté la grosse caisse pour renforcer la sonorité aigrette de la caisse roulante.

Quatre mesures avant ¹⁰. — Le trille du bugle **solo** et les valeurs longues des bassons, cors et saxhorns **soli** seront très discrets, et surtout, ne couvriront pas le dessin ascendant des saxophones et clarinettes. Veiller à la netteté de ce passage en croches et à l'exactitude de la soudure. Très diminuées, les dernières croches aux clarinettes.

¹⁰ Réminiscences du chœur des matelots. — Les quatre premières mesures, très légèrement ; les deux mesures suivantes, avec entrain et précision.

¹¹ De quatre en quatre mesures : crescendo aux deux premières mesures ; mais, **observation importante**, respecter la nuance *fp*, 3^e mesure, aux dessins chromatiques de façon à laisser en dehors, dès le 1^{er} temps, les fragments du chœur.

Quatre mesures avant ¹². — Les flûtes, hautbois et cornet **soli** en dehors. Le reste très discret.

³ Mesure après ¹⁴. — Le trombone **solo** en dehors.

¹³ De quatre en quatre mesures : crescendo aux deux 1^{res} mesures, et subitement la nuance *pp* sur la 3^e mesure pour dégager les fragments du chœur des matelots.

Huit mesures avant ¹⁶. — Serrer le mouvement.

¹⁶ Chaque fois que ce fragment se reproduira en tutti, prendre brusquement le mouvement $\text{♩} = 100$, en décomposant, et reprendre le mouvement **allegro** (à deux temps) sur la 4^e mesure.

¹⁸ **A tempo** (80 à 84 ♩) (pas plus vite). Avec précision, les traits en croches. — 4^{me} mesure, les cuivres clairs bien marqués.

6^e mesure avant ¹⁹. — Mesure à $\text{♩} = 92$. — **Vivace** n'est qu'un terme relatif, là encore, puisque : $\text{♩} = 92$. Exact et sonore cet arpegge ascendant de 7^e diminuée. Les clarinettes qui ne pourront pas doubler les notes, comme il est indiqué, se borneront à exécuter simplement **en croches**.

Mesures ¹⁹ et suivantes. — Beaucoup d'entrain, en respectant le mouvement.

Mesures ²⁰ à ²². Voy. les nuances. Recherchez l'homogénéité.

²² De l'exactitude dans les traits en croches ! De la force et de l'ampleur aux cuivres clairs et aux basses et contrebasses !.

²³ **Lentement** (sans décomposer). Il faut obtenir le résultat suivant au point de vue sonorité :

En dehors et en 1^{er} lieu : les dessins mélodiques ;

En 2^e lieu : les arpegges ;

En dernier lieu : les valeurs longues.

Il me reste maintenant à encourager les Directeurs et les exécutants et à les assurer qu'ils seront grandement récompensés de leur travail par la satisfaction vraiment artistique qu'ils ressentiront quand ils seront parvenus à interpréter **dignement** cette magnifique ouverture de Wagner.

G. CORROYEZ

Fig. 46-III- Notas do autor da transcrição para banda da ópera *O Navio Fantasma*.
Edições Andre Frères de Paris. (Arquivo da Banda da GNR cota n.º 552)

Sobre a abertura da *Tanhäuser* de Wagner, é provável que o primeiro arranjo desta obra para banda militar tivesse sido feito por Riefenstahl em 1856, com a curiosidade histórica de ter sido ouvido pelo próprio compositor Richard Wagner, que concordava com esta prática. Em 1904 a revista *A Arte Musical* anunciou uma interpretação da mesma ópera de Wagner que iria ser interpretada ao ar livre por quatro bandas militares no planalto do Buçaco: “Nas próximas manobras do Outono terá lugar no planalto do Bussaco uma missa campal durante a qual as bandas militares em número de quatro executaram juntas uma transcrição do

Tannhäuser sob a direcção do mestre mais antigo, o Sr Glória Reis”.⁵⁰⁹ No caso português a ausência de edições de música para banda implicava o desenvolvimento de um gigantesco trabalho de cópias manuscritas, que no caso das filarmónicas, dava origem a naturais faltas de rigor ao nível da notação na indicação dos andamentos, na dinâmica etc. No final do século XIX a casa Neuparth & C.^a, era uma editora de referência de repertório para banda, como testemunha o seu catálogo de música para banda editado em 1893 com cerca de 110 obras. A empresa criou uma secção de cópia de música, arquivo, composição e instrumentação, arranjos etc., procurando preencher a lacuna que existia em Portugal, onde não havia este tipo de editoras, ao contrário do que se verificava noutros países há já alguns anos instaladas⁵¹⁰. A casa Neuparth era assim um meio de ligação a diversas editoras estrangeiras e uma distribuidora interna de obras e arranjos de autores portugueses, como testemunha o referido catálogo de repertório para banda editado em 1893 no qual constam maioritariamente obras de compositores portugueses e arranjos para banda de obras estrangeiras organizadas por autores portugueses.⁵¹¹ Entre outras a editora Neuparth & C.^a tinha relações com as editoras F. Kistner de Leipzig, Bote & Bock de Berlim e Breitkopf & Hartel.⁵¹²

As obras para banda provenientes do estrangeiro, quer fossem originais, quer adaptações de obras de orquestra para banda, chegavam a Lisboa e tinham como destino final as bandas militares. A seguir eram copiadas e divulgadas pelos músicos militares passando para as bandas civis, embora as sociedades filarmónicas mais endinheiradas pudessem igualmente adquirir obras às editoras estrangeiras, por intermédio de casas como a Custódio Cardoso Pereira e a Sasseti & C.^a, que faziam a distribuição em Portugal de edições francesas, alemãs, belgas, espanholas e italianas.⁵¹³

⁵⁰⁹ Manuel da Glória Reis, nascido em 1847, foi músico militar, e durante alguns anos maestro da banda do Regimento de Infantaria n.º 7 em Leiria. Entre outras obras é o autor da ode sinfónica *Homenagem a Leiria*.

⁵¹⁰ Esta informação, noticiada na revista *Amphion* n.º 15 de 1 de agosto de 1894, dava conta que a secção da copistaria era chefiada por Manuel Augusto do Nascimento, arquivista do real teatro de S. Carlos e que o diretor da composição e instrumentação fora Luiz Filgueiras, músico da orquestra do teatro S. Carlos e compositor de obras para banda, que consta também no respetivo anexo neste trabalho.

⁵¹¹ Ver neste capítulo a tabela 6-III organizada com base no inventário de obras editadas neste catálogo de repertório para banda de 1893.

⁵¹² Ver no anexo 3 R, o exemplo da ópera *A Gioconda* da editora italiana G. Ricordi recebida em Portugal através da casa Neuparth e o catálogo publicado na revista *Amphion* n.º 17 de 1 setembro de 1894.

⁵¹³ Da nossa investigação destacam-se em Portugal as edições de Editions Margueritat (Paris), Evette et Shaeffer (Paris), E.Gaudet (Paris), J. Buyst (Bruxelas), G. Ricordi & C.^a (Itália), Ildefonso Alier (Espanha). A editora Ricordi fundada pelo violinista Giovanni Ricordi (1785-1853) em 1808 em Milão, publicou o arquivo completo do teatro La Scala de Milão e depois de 1839 foi a editora das obras de G. Verdi. Foi uma das maiores editoras musicais do Sul da Europa, criou o jornal *Gazzeta Musicale di*

No já citado trabalho de Trevor Herbert, este autor destaca também a importância das editoras de música na divulgação de aberturas e seleções da ópera italiana junto das bandas inglesas por intermédio da editora italiana Ricordi, que editava estas obras logo após a estreia.”The very many arrangements of ouvertures and selections from Italian operas could have been made from a number of sources. Vocal scores of Verdi`s operas, for instance, were published by Ricordi very soon after the first performances. It is less likely that full scores were available in British provinces.”⁵¹⁴

As adaptações para banda dos temas operáticos representam a grande maioria das obras arranjadas por maestros de bandas militares, como os *potpourris* e as seleções preparadas com base nas edições reduzidas para piano e canto que chegavam a Portugal, como aquelas que se encontram na Biblioteca Nacional das editoras G. Ricordi, Francesco Lucca, Casa Musicale Sonzogno⁵¹⁵, Curci⁵¹⁶, Arthur Sullivan and J. Fittman, Boosey and Co., Duran et Fills Editeurs, Adolph Furstner e outras. De G. Verdi chegaram a Portugal por exemplo edições da *La Traviata* dos editores Arthut Sullivan and J. Fittman (London/New York)⁵¹⁷, da *Aida* da editora G. Ricordi & Francesco Lucca (Milão) e da portuguesa Costa Mesquita (Porto)⁵¹⁸, do *Otello* da G. Ricordi e Franceso Lucca (Milão)⁵¹⁹. De Bellini a *Sonnambula* editada pela G. Ricordi⁵²⁰ e a *I Puritani*⁵²¹, de Meyerbeer *Les Huguenots* da editora G. Ricordi (Milão)⁵²², *L`Africana* da editora Francesco Lucca (Milão)⁵²³. De Puccini *La Bohème* editada pela G. Ricordi (Milão)⁵²⁴, de G. Rossini *Guglielmo Tell*⁵²⁵ e *Semiramide*⁵²⁶ da editora G. Ricordi e F. Lucca. De Wagner encontramos a *Tannhäuser* publicada pelas

Milano e na segunda metade do século XIX alargou a sua presença a Nápoles, Florença, Roma, Londres, Palermo e Paris, sendo umas das mais relevantes editoras de repertório para banda.

A editora Arthur Sullivan and J. Pittman recebida em Portugal pela casa C. S. Afra & C.^a de Lisboa e a editora Léon Grus (Paris), comercializada pela casa José Araújo Couto de Lisboa. Ver no anexo 3 R, as diversas obras de editoras estrangeiras recebidas em Portugal através das casas portuguesas Sassetti (*Cleoptra*, *Iris*, *Cavalleria Rusticana*, *Siegfried*) Custódio Cardoso Pererira (*Tannhauser*, *Sinfonia Fastastique* de Berlioz) etc.

⁵¹⁴ Trevor Herbert, “Repertory of a Victorian provincial brass band”, *Popular music journal*, vol. 9 n.º 1, Jan1990, Cambridge Journals Online, p. 120.

⁵¹⁵ A editora Sonzogno, existente desde o século XVIII, passou a dedicar-se a edições musicais em 1876 e no final do século XIX era já a grande rival da editora Ricordi.

⁵¹⁶ A editora Curci criada em 1860 dedicava-se sobretudo à ópera e ao ballet.

⁵¹⁷ Biblioteca Nacional, cota M.P. 613 V. *La Traviata* Arthur Sullivan and J. Fittman [1857-187-].

⁵¹⁸ BN (Música Impressa), cota C.N. 511 V (G. Ricordi e F. Lucca/Milão) e C.N 1209 A (Costa Mesquita/Porto 1882-1889).

⁵¹⁹ BN (música impressa), cota C.N. 530 (G. Ricordi e F. Lucca/Milão).

⁵²⁰ BN, cota C.N. 386//2 V.

⁵²¹ BN, cota C.N. 230 V Partitura com carimbo de Raul Venancio (Editor de música de Lisboa).

⁵²² BN, cota CN 374 V.

⁵²³ BN, cotas M. 437 P e C.I.C 59 V,

⁵²⁴ BN, cota C.N 429 V (G.Ricordi/ Milano 1897) e M.P 16 V (G.Ricordi/Milano 1898).

⁵²⁵ BN, cota M.P 1292 V (Edizion Ricordi).

⁵²⁶ BN, cota C.N 479 V. Partitura de G.Ricordi e F.Lucca.

editoras, Adolph Furstner (1901) e G. Ricordi e Francesco Lucca e a *Lohegrin* publicada pelas editoras Breitkopf & Hartel⁵²⁷, Boosey and Co.⁵²⁸ e G. Ricardi e F. Lucca⁵²⁹ e Duran et Fills Editeurs⁵³⁰.

Estas partituras para piano constituíam uma das principais fontes dos maestros das bandas, como testemunha a partitura para piano da ópera *Cavalleria Rusticana*, que encontramos no arquivo da Banda da GNR, com a anotação e assinatura do maestro de banda militar João Carlos Pinto Ribeiro “Comprei em Lisboa em 2 de Dezembro de 1891”.⁵³¹ Deste mesmo maestro de bandas de música encontramos no arquivo da banda da GNR um valioso documento manuscrito pelo próprio com o título “Notas e reflexões sobre a arte e ciência da música”, no qual o autor reuniu apontamentos de natureza técnica e reflexões pessoais de grande interesse para este estudo, como a seguinte expressão: “Fui chefe de música 22 anos, tive que instrumentar de piano ou de piano e canto mas de 500 composições e escrever também muitas obras originais”. Nestes apontamentos o autor registou também cerca de 449 das suas composições, das quais destacamos as obras para banda apresentadas no anexo 3 P.

No arquivo da Banda da GNR encontramos as seguintes obras adaptadas para banda por Taborda, maestro da banda: selecção da ópera *Dinorah* e o potpourrit da ópera *Macbeth*. Muitos músicos militares faziam parte das orquestras dos teatros S. Carlos em Lisboa e do S. João no Porto, e muitas das partituras adquiridas pelos teatros serviam também como referência para as transcrições dos temas de ópera para banda, tal como testemunha a partitura para piano da ópera *L’Africana* encontrada no arquivo da Banda da GNR com anotações que comprovam ter pertencido ao teatro S. João no Porto e dali ter chegado à Banda da GNR através de algum músico militar⁵³². No arquivo da Sociedade Filarmónica Providência de Vila Fresca de Azeitão, encontramos diversos catálogos de repertório para banda da editora J. Buyst de Bruxelas, com diversas aberturas e fantasias para banda, transcrições de óperas e operetas, por exemplo a *Carmen* de G. Bizet, a abertura d’O *Barbeiro de Sevilha* de G. Rossini, a ópera cómica *Manon* de J. Massenet entre outras.⁵³³

⁵²⁷ BN MP 732 P (Leipzig 1906).

⁵²⁸ BN C.N. 552 V.

⁵²⁹ BN C.N. 559 V.

⁵³⁰ BN C.N. 553 V.

⁵³¹ Ver no anexo 3 R, a partitura para piano adquirida pelo maestro João Carlos Pinto Ribeiro, músico militar que foi maestro da banda de Infantaria n.º 19 com a qual participou no festival de bandas realizado em Badajoz em 1904. Revista *A Arte Musical* n.º 163 de 31 agosto de 1904.

⁵³² Ver no anexo 3 R a partitura da ópera *L’Africana*.

⁵³³ Ver no anexo 3 I, alguns temas de ópera e de operetas do repertório das bandas.

Em relação a considerações estilísticas e às técnicas de instrumentação, eram fatores importantes os condicionalismos da técnica dos instrumentos de sopro e, no caso particular das bandas filarmónicas, as capacidades dos seus músicos amadores. Em algumas peças, nas bandas filarmónicas, os maestros tinham necessidade de fazer adaptações consoante a capacidade de determinado músico ou dos naipes, sendo vulgar que determinada passagem destinada a uma trompa fosse feita por um trombone ou bombardino se o executante mais hábil do naipe de trompas não fosse capaz de a executar, ou também quando um determinado instrumento não existia na banda. Esta realidade reforça a ideia que defendemos sobre o facto de estas obras serem quase exclusivas e frequentes no caso das bandas militares e das bandas civis de melhor qualidade, pois a grande maioria das filarmónicas não interpretava obras tão complexas⁵³⁴.

Na já referida transcrição para banda da abertura da ópera *O Navio Fantasma* de R. Wagner, o autor da transcrição Georges Corroyez, maestro da banda da escola de Artilharia de Versalhes, escreveu algumas notas sobre a transcrição desta obra para banda, da qual destacamos algumas considerações interessantes sobre a instrumentação. O autor regista o seu esforço para manter o colorido a pujança e a homogeneidade da orquestração sinfónica, utilizando os recursos de uma banda e revela que a instrumentação está preparada para as bandas estrangeiras, que ainda não dispunham de saxofones (começou por ser utilizado nas bandas francesas, mas em muitos países europeus a sua adoção só aconteceu já no final do século XIX, início do século XX) e que neste caso essa função estava atribuída aos 3.^{os} clarinetes. Por essa razão o autor da transcrição revela que entre outros instrumentos, os 3.^{os} clarinetes não eram obrigatórios com esta instrumentação e que a sua parte estava atribuída ao saxofone alto: “Ne sont pas obligés les instruments suivants: Cor anglais, bassons, petites clarinettes en lá b, troisièmes clarinettes (cette partie a été écrite á défaut de saxophone alto pour les musiques étrangères), clarinettes altos, clarinettes basses, cors, trombone basse en ut, petit bugle en mi b, contrebasse à cordes, grosse caisse et cymbales”⁵³⁵

O autor da transcrição recomenda que o seu trabalho seja interpretado por uma banda de média dimensão e refere ainda que no caso das bandas estrangeiras, na falta de saxofone alto, devem existir os 3.^{os} clarinetes, os clarinetes alto e baixo e destaca ainda a necessidade dos timbales ou na sua ausência, refere que deve ser utilizado o timbalão (“caisse roulante”)

⁵³⁴ Como já referimos, a análise do arquivo da Sociedade Filarmónica Providência permite concluir que este tipo de banda de pequena dimensão tinha apenas 9 a 10% de obras de concerto (temas de ópera, sinfonias, fantasias e rapsódias) e cerca de 90% de obras da tipologia (marchas e géneros de dança).

⁵³⁵ *Note du Transcripteur* da transcrição para banda da *ouverture Vaisseau Fantôme*, da editora Andrieu Frères (Paris) existente no arquivo da Banda da GNR (cota n.º 552 do registo de 1931).

mas com as baquetas com panos enrolados nas pontas para se aproximar do efeito das baquetas dos timbales.

No caso da transcrição para banda da abertura do *Tannhauser* de outro autor francês, o editor já refere objetivamente que a obra é adequada para uma banda de 60 a 75 músicos⁵³⁶ e que fez a transcrição na tonalidade de Mi bemol, por ser adequada para as bandas, enquanto o tom original é em Mi Maior. Nesta tonalidade de Mi bemol Maior para os instrumentos em Dó (trombones, barítonos/bombardinos e nesta época também habitualmente o contra baixo) os instrumentos em Si bemol (clarinetes e cornetins) ficam apenas com um bemol e os instrumentos em Mi bemol (requinta, saxtrompas e o saxofone alto) ficavam sem qualquer bemol ou sustenido. Se a transcrição para banda mantivesse a tonalidade original em Mi Maior, todos os instrumentos da banda ficavam com muitos sustenidos tornando a execução mais complexa. Os instrumentos em Si bemol (clarinetes e cornetins) ficavam com seis (6) sustenidos, os instrumentos em Mi bemol (requinta, saxtrompas e saxofone alto) ficavam com sete (7) sustenidos e os trombones, barítonos e os contrabaixos ficavam com quatro (4) sustenidos.

A marcha de *Rienzi* por exemplo, foi adaptada para banda alterando a tonalidade original que era em Mi bemol maior para Dó maior e neste caso os instrumentos em Si bemol ficaram com dois (2) sustenidos e os instrumentos em Mi bemol ficam com três (3) sustenidos. Na transcrição para banda da marcha de *Rienzi* feita pelo maestro de banda militar francês, L. Blémant,⁵³⁷ encontramos uma curiosa nota sobre a intenção de reproduzir o som dos sinos e que mesmo que a banda tenha este instrumento, será sempre indispensável dobrar com o trombone, por duas razões: a primeira porque a sonoridade dos tubos fica reduzida ao ar livre e a segunda porque o timbre dos sinos verdadeiros soam pelo menos duas oitavas mais altas que a nota indicada. Desta forma se poderá imitar melhor os sinos de uma torre que tocam alternadamente e produzir um efeito próximo daquele que pretendia Wagner. Por exemplo no caso da *Cavalleria Rusticana*, a adaptação para banda feita em Portugal pelo maestro Gaspar⁵³⁸, manteve a tonalidade original em Fá maior, pois este tom é comum e acessível para os clarinetes e cornetins que ficam com um (1) sustenido e também para a requinta, saxofone alto e saxtrompas, que ficam com dois (2) sustenidos.

⁵³⁶ *Ouverture de Tannhauser*. Editeur Edouard Andrieu (Paris) existente no arquivo da Banda da GNR (cota n.º 428 do registo de 1931).

⁵³⁷ Edição de Andrieu Frères de Paris, existente no arquivo da Banda da GNR com a cota atual n.º 557.

⁵³⁸ Cota n.º 921 do registo de 1931 do arquivo da Banda da GNR.

Em Portugal, como no resto da Europa, eram normalmente os músicos das bandas militares os autores das transcrições para banda, muitos com conhecimentos adquiridos de modo informal através da troca de experiências entre eles ou através do estudo dos manuais de instrumentação e harmonia estrangeiros que chegavam a Portugal, como sejam as obras: *Grande Trattato di Strumentazione e D'Orchestrazione* de H. Berlioz (parte *prima: Delle instrumentazione*), traduzido e editado na Itália pela casa G. Ricordi, o *Traité du Contrepoint et La Fugue* de F. J. Fétis de 1846 e *Traité de la Theorie et de la Pratique de L'Harmonie* de J. F. Fétis de 1849. *O Tratado de Harmonia* de Emile Duran, traduzido para português por Julio Neuparth em 1897, *O Tratado de Contraponto* de Antoine Reich traduzido por E. R. Monteiro de Almeida num manuscrito propriedade de J. C. Pinto Ribeiro em Valença do Minho em 1882. Também *O Tratado de Harmonia* de Catel e *O Tratado de Instrumentação* de A. Elwart editado em França em 1861, e o método de transposição, também editado em Paris em 1889, da autoria de Augustin Savard, assim como *O Tratado de Instrumentação* de F. Gevaert, traduzido por Julio Neuparth e que é referido na revista *Amphion*.⁵³⁹

Através da análise de diversas obras transcritas de orquestra para banda, podemos concluir que em regra eram seguidos os seguintes princípios, relativamente à função dos instrumentos das bandas. Além dos instrumentos com função idêntica que assumiam diretamente na banda as mesmas partes da orquestra, como eram o flautim, a flauta, os trombones, os timbales e a restante percussão, era considerada a seguinte correspondência entre os instrumentos da banda e da orquestra⁵⁴⁰:

Tabela 14-III- Correspondência entre instrumentos de orquestra e de banda, considerada para as transcrições de obras de orquestra para banda

Instrumentos da banda	Instrumentos da orquestra
requinta e 1.ºs clarinetes	1.ºs violinos
2.ºs clarinetes	2.ºs violinos
3.ºs clarinetes	2.ºs violinos ou violas
saxofones altos	Violas
saxofone soprano	oboé e/ou algumas partes de clarinete

⁵³⁹ *Amphion* n.º 16 de 31 de agosto de 1897.

⁵⁴⁰ Este princípio geral foi seguido em Portugal durante grande parte do século XX, como testemunha o trabalho do maestro de banda militar Manuel da Silva Dionísio, *Manual de Música*, FNAT, 1972, pp. 63-64.

saxofones tenores	violoncelos e fagote
saxofone barítono	violoncelos, fagote ou contrabaixo de cordas
cornetins	Trompetes
feliscornes	clarinetes e reforço de outros metais (como as trompas)
sax horn	Trompas
contrabaixos Mi b	contrabaixos de corda e tuba
barítonos	violocelo e reforço das partes de baixo ⁵⁴¹ ou trombone.

⁵⁴¹ Como referimos no sub capítulo II.3.1 no século XIX era frequente o 1.º barítono ser equivalente ao violoncelo enquanto o 2.º barítono fazer a parte do contrabaixo.

Capítulo IV

As bandas de música no espaço urbano entre 1850 e 1910

“ A música no coreto, bateu de repente, alto a grande ruído de cobres, os primeiros compassos impulsivos da marcha do Fausto”.
In *O Primo Bazilio* de Eça de Queirós (1878)

Na sequência da afirmação da atividade das bandas militares nas primeiras décadas do século XIX, o início do movimento filarmónico (bandas civis) em Portugal aconteceu na capital do reino quando este se tornava numa monarquia liberal, ainda no período conturbado entre 1834 e o início da Regeneração em 1851, à luz da nova Constituição de 1838 que deu liberdade de associação, abrindo caminho ao associativismo cultural e recreativo. Logo na década de 1830 surgiram em Lisboa os primeiros clubes e associações, como o Clube Lisbonense (1834), a Assembleia Lisbonense (1836), a Academia Filarmónica (1838) e a Assembleia Filarmónica (1839), e na década de 1840-1850 estas sociedades de concertos da burguesia da capital serviram de modelo e influenciaram a criação de sociedades filarmónicas no seio das comunidades menos abastadas, nos bairros urbanos e nas localidades na periferia de Lisboa. Ainda na primeira metade do século XIX, foram pioneiras a Sociedade Perseverança (1840), a Assembleia Lusitana (1841), a Sociedade Recreação Philarmónica (1842), a Sociedade Filarmónica Instrutiva (1844), a Academia Philarmónica de Lisboa (1846),⁵⁴² a Academia Melpomenense (1846), a Academia Apollinea Lisbonense (1846), a Sociedade Recreativa Filarmónica (1847), a Sociedade Terpsicore (1848), a Academia Philarmónica Lusitana (1848), a Sociedade Euterpe (1849) e a Academia Philarmónica Lisbonense (1850).

Algumas destas primeiras sociedades de concertos tinham orquestra e banda marcial, como testemunham as informações publicadas na década de 1850 sobre as *soirées* organizadas por estas associações, que além dos bailes incluíam concertos de pequenas orquestras e de bandas marciais⁵⁴³, como refere a notícia relativa à *soirée* organizada pela Academia Melpomenense em 3 de dezembro de 1850: “Os saraus philarmonicos, como que se sucedem uns aos outros quasi sem interrupção. Alem d’aquelles de que hoje damos

⁵⁴² Criada em janeiro de 1846 pela fusão da Assembleia Philarmónica com a Academia Philarmónica. *Bazes para a reunião das duas Soc. Philarmónicas d’esta capital*, Lisboa, 1846 (documento existente na Biblioteca Nacional de Lisboa).

⁵⁴³ Tal como foi publicado no jornal *O Espectador* n.º 8 e n.º 9 de 1850. No anexo 3 Q apresentam-se os programas de concerto da banda da Academia Philarmónica Lusitana e da Sociedade Recreação Philarmónica em 1850.

notícia, sabemos que todas as outras sociedades preparam concertos e soirées, e que no decurso da corrente semana haverá mais duas ou trez reuniões philarmonicas. É um movimento musical como nunca houve em Portugal, e que prova claramente o muito que a música está sendo apreciada entre nós”.⁵⁴⁴ Através dos estatutos destas associações musicais de Lisboa, podemos conhecer a própria organização interna e a presença de banda marcial, como eram na época designadas as bandas de música. Por exemplo a Academia Philarmónica Esperança, que nos estatutos publicados em 1855 previa a organização de uma orquestra e de uma banda marcial. Também através dos estatutos de 1851, da Sociedade Recreação Philarmónica, de Lisboa,⁵⁴⁵ podemos compreender a organização destas primeiras sociedades musicais da capital, com sala de música, bailes e soirées (sala de baile), sala de jogos (bilhar e jogo de cartas) e gabinete de leitura.

No ambiente musical lisboeta da segunda metade do século XIX, as bandas de música ocuparam um lugar de grande importância marcando presença nos eventos abertos ao grande público, e nos meios mais restritos em cerimónias oficiais, tanto através das bandas militares como nas associações recreativas populares nos bairros lisboetas. *O Primo Bazilio*, romance de Eça de Queirós (1878) que retrata a vida da burguesia lisboeta, faz referência a uma banda tocando num coreto um tema de ópera, confirmando o que referimos no capítulo III sobre a forte presença deste tipo de obras no repertório das bandas: “a música no coreto, bateu [...] os primeiros compassos impulsivos da marcha do *Fausto* [...]. Era um *potpourri* da ópera”. O repertório das bandas era efetivamente o mais escutado pela generalidade da população, pois mesmo os habitantes de Lisboa não ouviam as orquestras das sociedades de concerto nem frequentavam os teatros. Entre 1878 e 1890 a população de Lisboa cresceu de 229 mil habitantes para 300 mil, e simultaneamente os costumes da burguesia foram assimilados e adaptados pelas classes trabalhadoras, primeiro na cidade e depois nas zonas periféricas e rurais, como vimos no capítulo I. Na década de 1880 já existiam na zona de Lisboa cerca de 100 bandas filarmónicas, como confirma um artigo publicado na revista *Amphion* em 1895,⁵⁴⁶ dimensão expressiva que aumentou até à Primeira República, como se conclui através do trabalho de Lambertini que relata que em 1914, existiam cerca de 150 bandas de música em Lisboa.⁵⁴⁷

⁵⁴⁴ *O Espectador*, Jornal dos Theatros e das Philarmonicas, 1850, p. 119.

⁵⁴⁵ Regulamento Interno da Sociedade Recreação Philarmónica, Lisboa, 1851 (documento existente na Biblioteca Nacional de Lisboa).

⁵⁴⁶ Revista *Amphion* n.º 12 de 30 de junho de 1895, p. 93.

⁵⁴⁷ *Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, vol. IV, Paris, 1920.

Sobre a dinâmica do movimento associativo, animado pelos ideais de civilização, educação e progresso do liberalismo, existem diversos trabalhos publicados nas áreas da sociologia⁵⁴⁸, da história da cultura e da música, mas o estado da arte no que diz respeito às bandas filarmónicas em particular, sustenta a opinião de Rui Vieira Nery em 2008: “[...] a bibliografia sobre este tema assenta num pequeno número de trabalhos, na sua maioria redigidos por investigadores amadores, oriundos quase todos do próprio movimento filarmónico, o que, se por um lado garante um conhecimento aprofundado do terreno da maior importância, conduz muitas vezes, por outro lado, a uma visão historiográfica e musicológica compreensivelmente limitada.”⁵⁴⁹ Uma destas obras é da autoria de Manuel Ribeiro que também reconhecia a importância das filarmónicas no ensino da música junto do verdadeiro “terreno” social português: “A este ramo de divulgação, digno do maior carinho e obsequente aplauso pertencem as filarmónicas [...] que em todo o país, constituem o elemento principal das sociedades de recreio, onde muitas famílias humildes encontram o seu mais apreciável e honesto passa-tempo [...] São agremiações que oferecem à Nação uma grande parcela de civismo; [...]”⁵⁵⁰

Neste capítulo, procuramos identificar quais foram os espaços e as ocasiões em que as bandas atuavam nos meios urbanos, e como esta prática era vivida quer pela sociedade lisboeta, quer nos novos espaços urbanos formados em torno da capital, e relacionar estas evidências com as conclusões dos capítulos I e III, na relação entre as ocasiões em que as bandas atuavam e o repertório que apresentavam, para verificar se podemos reconhecer padrões relativos aos diversos ambientes de atuação das bandas no meio urbano e no meio rural.

⁵⁴⁸ Entre outras obras estudadas, a obra de António Firmino da Costa, *Sociedade de Bairro: Dinâmicas Sociais da Identidade Cultural*, Lisboa, Celta Editora, 1999, oferece-nos informações indispensáveis à compreensão do fenómeno sociocultural do associativismo popular.

⁵⁴⁹ *Sociedade Filarmónica Harmonia Reguenguense, Inventário do Arquivo Histórico-Musical*, Município de Reguengos de Monsaraz, 2008, p. 11.

⁵⁵⁰ Manuel Ribeiro, *Quadros da Vida Musical Portuguesa*, Lisboa, p. 82.

IV.1 Os espaços e as ocasiões das atuações das bandas de música

IV. 1. 1 Os jardins públicos de Lisboa

Os jardins públicos eram os principais espaços de sociabilidade característicos do Romantismo, onde as bandas de música começaram a realizar as atuações para o grande público.⁵⁵¹ Em Lisboa o Passeio Público era o mais importante espaço de lazer e de convívio, muito frequentado pela família real nas tardes de domingo no século XIX, onde tinham lugar concertos de bandas de música militares e civis⁵⁵². Foi neste jardim que se iniciou e desenvolveu o hábito dos concertos das bandas, inicialmente apenas durante o dia, mas a partir de 1851 passaram a poder atuar à noite, graças à chegada da iluminação a gás . O hábito dos concertos aos domingos começou durante o regime liberal, em 1835-1836, tal como está referenciado numa crónica de 1843: “A primorosa música da guarda Municipal [criada em 1838] completava o feitiço, causado pela suavidade do ar [...]”⁵⁵³. O autor da crónica elogiava o comandante da Guarda Municipal, D. Carlos de Mascarenhas, por ter “ressuscitado este bom costume, há oito annos começado, e para logo decaído – de amenizar com a música os Domingos do Passeio.”⁵⁵⁴

De acordo com o trabalho de Eunice Relvas e Pedro Braga sobre os coretos de Lisboa, o primeiro a ser construído no Passeio Público terá sido possivelmente entre 1840 e 1856, e sabe-se que o projeto de 1848, da autoria de um francês para renovação daquele recinto, incluía um “pavillon de harmonies” [coreto].⁵⁵⁵ A dimensão da sua importância como local de atuação das bandas de música é também dada através do elevado número de pessoas que assistiam a este tipo de evento numa noite de verão, como é noticiado num artigo em 1849, que relata que numa sexta-feira à noite a concorrência foi superior a 7600 pessoas: “Era realmente delicioso passear naquele vasto recinto ao clarão romântico de milhares de lumes, [...] ao som das bandas marciaes e respirando a suave brisa da noite”.⁵⁵⁶ Logo na década de 1850 a atuação das bandas constituía o centro de gravidade do Passeio Público, pois além dos próprios bazares (onde se vendiam as bebidas) se situarem próximo do coreto, os

⁵⁵¹ Marie Claire Mussat, “Kiosque à musique et urbanisme: les enseux d’une autre scène” in *Le concert et son public: mutations de la vie musicale en europe de 1780-1914 (france, allemagne, anglaterre)*, Paris, editions de la maison des sciences de l’homme, 2002, pp. 317-331.

⁵⁵² Uma das referências sobre a descrição dos domingos passados nos jardins, durante o século XIX, é a breve crónica “O Passeio dos Domingos” publicada na *Revista Universal Lisbonense*, n.º 29 de abril de 1843 p. 368.

⁵⁵³ “O Passeio dos Domingos” *Revista Universal Lisbonense*, n.º 29 de abril de 1843, p. 368.

⁵⁵⁴ *Revista Universal Lisbonense*, n.º 29 de abril de 1843, p. 368.

⁵⁵⁵ Eunice Relvas e Pedro Bebiano Braga, *Coretos em Lisboa 1790-1990*, Ed. Fragmentos, Lisboa, 1991, pp. 90-91.

⁵⁵⁶ *Revista Universal Lisbonense* n.º 9 de 9 de setembro de 1852, p. 108.

horários de atuação das bandas é que marcavam o ritmo da frequência das pessoas, tal como testemunha a notícia de uma exposição de plantas em 1853: “Previne-se que a hora de se fechar o Passeio será quando as bandas de música se levantarem dos logares onde estiverem estado e tocando em marcha o hymno do lavrador, ou outra qualquer peça de música, saírem pelas respectivas portas.”⁵⁵⁷

Em 1851 foi instalada a iluminação e a partir desse momento, começaram as festas noturnas, que muito contribuíram para engrandecer a notoriedade das bandas de música, aliás muito apreciadas pelo rei-consorte D. Fernando de Saxe-Coburgo-Gotha, Fernando II, que juntamente com a rainha D. Maria II assistiram ao momento inaugural da iluminação do Passeio Público, onde a partir dessa comemoração passaram a atuar todas as noites duas bandas de música em “dois coretos, junto aos dois bazares [...] que tocavam alternadamente peças de música de muito boa escolha e execução”⁵⁵⁸. Durante a segunda metade do século XIX este hábito foi de tal modo apreciado e continuado que levou a que a Câmara Municipal determinasse, em 1856, para que “houvesse muzica em todas as noites de illuminação no passeio público”⁵⁵⁹. Uma notícia de agosto de 1881 relatava que se tinha realizado no antigo Passeio Público um grande concerto promovido pelo professor José Rodrigues d’Oliveira, no qual fizeram parte as bandas de Caçadores n.º 2 e n.º 5, Infantaria n.ºs 2, 5, 7 e 16, Guarda Municipal, fanfarras de artilharia, cavalaria e lanceiros da rainha, tocando reunidas num número de 300 músicos, sob a direção do maestro Escasena, a marcha da ópera *Propheta*. Às senhoras foi dedicada uma transcrição da polca *Flor Linda* executada por seis cornetins com acompanhamento das bandas da Guarda Municipal e Infantaria n.º 7, e o músico solista José Rodrigues executou no cornetim uma fantasia original da sua autoria, intitulada *Recordações de Viagem*. Já depois de o Passeio Público ter sido transformado na Avenida da Liberdade, em 1886, aquela zona da cidade continuou a ser um dos locais de tradição das bandas. No verão de 1890, a Câmara Municipal de Lisboa solicitou ao exército que as bandas militares realizassem concertos às terças, quintas e domingos, tal como foi noticiado no *Diário Ilustrado* de 25 de junho de 1890, referindo que numa das noites, graças à iluminação no coreto, foi possível que a banda do Regimento de Infantaria n.º 5 interpretasse um repertório mais elaborado, para lá das marchas e polcas. Após as primeiras experiências de iluminação elétrica levadas a cabo pela Companhia Portuguesa de Iluminação, os concertos ao ar livre à noite passaram a ser mais frequentes em Lisboa no verão de 1884.

⁵⁵⁷ *Revista Universal Lisbonense* n.º 48 de 9 de junho de 1853, p. 575.

⁵⁵⁸ *A Semana*, Lisboa, 1851, 29 de fevereiro, p. 329.

⁵⁵⁹ Sessão de 3 de agosto de 1856. Arquivo do Município de Lisboa (CML).

O Carnaval em Lisboa também não podia dispensar o serviço das bandas, sendo festejado com um cortejo na Avenida da Liberdade, onde as bandas civis e militares atuavam igualmente em coretos montados nas imediações da avenida, como testemunham as referências que encontramos em diversos periódicos lisboetas⁵⁶⁰. No Carnaval de 1903 num dos coretos montados na avenida tocou a banda da Academia Recreativa de Belas, que foi dirigida pelo mestre Henriques da Cruz e composta por 24 músicos⁵⁶¹; em 1906 atuaram duas bandas militares de Lisboa e uma banda civil de Espanha (Tuna Madrilena).⁵⁶²

O jardim da Estrela, concebido em 1852, foi outro exemplo de jardim de meados de oitocentos, onde atuavam as bandas de música. Diversas descrições sobre o passeio da Estrela, logo na década de 1850, referem as atuações de bandas de música no pavilhão chinês (coreto): “um pavilhão chinês onde estaciona aos Domingos uma banda de música militar”⁵⁶³ e “Uma banda de música militar ocupa o pavilhão chinês e mimoseia os ouvintes com trechos das *Vésperas Sicilianas* e da *Traviata*”.⁵⁶⁴ Entre 1895 e 1900 o espaço foi concessionado ao compositor Carlos Adolfo Sauvinet e a Joaquim Alves Ferreira que, além de diversas outras atuações, asseguravam que durante todo o verão houvesse, pelo menos nas quintas-feiras e nos dias de festas religiosas, durante o dia e noite, música interpretada por bandas regimentais, que naquela época tinham os horários dos concertos assim determinados pelo comandante da 1.ª Divisão Militar: o horário dos concertos da tarde, entre as seis e as oito horas, foi antecipado para as cinco e as sete horas da tarde, de modo a não interferir com o horário das atuações da noite.⁵⁶⁵ A festa de S. João, que foi organizada em 1904 pela Associação da Imprensa, é representada por uma gravura que regista igualmente a presença de uma banda no coreto da Estrela⁵⁶⁶; ainda no mesmo número outra gravura apresenta o ambiente passado num domingo à tarde na Avenida da Liberdade, na qual se mostra um coreto com uma banda.⁵⁶⁷ No Passeio Público as exhibições de balão ou de fogo de artifício eram acompanhados pela atuação de bandas: “No passeio, erupção do Vesúvio e Fogo de Vista [...] além destas diversões tocam no passeio 4 bandas de música: Caçadores 2, Caçadores 5, Infantaria 5 e Infantaria 2”.⁵⁶⁸ A revista *A Arte Musical* anunciava

⁵⁶⁰ Ver no anexo 4 A, as figuras 1-4A e 2-4A.

⁵⁶¹ Jornal *O Século* de 23 de fevereiro de 1903.

⁵⁶² *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, 1906, p. 39.

⁵⁶³ *Novo Guia do Viajante em Lisboa*, Lisboa, Loja de Livros J. J. Bordalo, 1852, p. 30.

⁵⁶⁴ Francisco Bordalo, *Viagem à Roda de Lisboa*, Typ R. Douradores, Lisboa, 1855, p.222.

⁵⁶⁵ Alteração estabelecida em 1896 aos horários dos concertos das bandas militares em Lisboa (1.ª Divisão Militar), Eunice Relvas e Pedro Braga, *Coretos em Lisboa 1790-1990*, Lisboa, 1991, p. 98.

⁵⁶⁶ *Ilustração Portuguesa* n.º 34 de 27 de junho de 1904.

⁵⁶⁷ *Idem* p. 532. Ver no anexo 4 A a gravura com o coreto na avenida.

⁵⁶⁸ *Diário Ilustrado* de 30 de agosto de 1876.

habitualmente e com detalhe, as atuações das bandas em Lisboa, como aconteceu no verão de 1904: “A Banda de Infantaria n.º 16 executa na avenida, sob a direcção do seu mestre Bernardino da Costa Vaz, a polka obrigada a cornetim *A Esperança* original do professor Joaquim Fernandes Fão, foi solista o professor João Dias musico de 1ª classe da mesma banda, sendo ao terminar muito ovacionado pela assistência.”⁵⁶⁹

Em 1884 abriu em Lisboa outro importante espaço público: o Jardim Zoológico e de Acclimação, inaugurado pela família real em maio de 1884 e que foi notícia no *Diário Ilustrado*: “A abertura do Jardim terá lugar na Quarta-feira 28 do corrente mez. N’esse dia, nas Quintas feiras, Domingos e dias santificados tocará uma banda marcial das 4 às 7 horas da tarde.”⁵⁷⁰ No dia da inauguração e no dia seguinte tocou a banda da Guarda Municipal num coreto junto do restaurante e durante a primavera e verão eram frequentes as atuações de bandas, como testemunham as notícias dos jornais, no verão de 1884, que referem a atuação da banda de Infantaria n.º 16 e da Charanga de Lanceiros⁵⁷¹, e em 1894 a Charanga do Regimento de Artilharia n.º 4.⁵⁷² Foi também no Jardim Zoológico, que teve lugar uma atuação de uma banda à francesa, dirigida pelo maestro Rio de Carvalho, que interpretou pela primeira vez em Portugal a *Corte de Granada*,⁵⁷³ fantasia da autoria de Ruperto Chapi (1851-1909).

Os Jardins Whittoyne, também conhecidos por Recreios Whittoyne, propriedade de Henri Whittoyne⁵⁷⁴, era outro local de atuação das bandas na capital. “É amanhã a inauguração dos espectáculos ao ar livre, executando-se uma funcção inteiramente popular [...] Há lindíssimas amphoras para água, alcachofas, mangericos etc. e um magnifico programma de concerto pela banda da Guarda Municipal sob a direcção do maestro M. A. Gaspar.”⁵⁷⁵ Neste jardim era também frequente a associação das atuações das bandas às atividades desportivas e recreativas da moda, como por exemplo a subida de balões: “É às 7h e meia ascensão Aereostática e programa de concerto pela banda da Guarda Municipal”.⁵⁷⁶

⁵⁶⁹ *A Arte Musical* n.º 163 de 31 de agosto de 1904.

⁵⁷⁰ *Diário Ilustrado* de 27 de maio de 1884

⁵⁷¹ *Diário Ilustrado* de 5 de julho de 1884

⁵⁷² *Diário Ilustrado* de 12 de julho de 1890. Publica o programa do concerto, tal como referimos no anexo 3 Q.

⁵⁷³ *Diário Ilustrado* de 25 de abril de 1890. Ver no anexo 3 J o trecho da partitura desta obra existente no arquivo da Banda da GNR.

⁵⁷⁴ Henri Whittoyne, inglês, foi palhaço que encantou o público dos circos pelas suas coreografias, arlequinadas, e devido à sua atividade conseguiu atrair investimento que lhe permitiu criar um jardim de verão em Lisboa, com diversões, jogos e teatro. Este jardim situava-se no local onde atualmente está a estação de caminhos de ferro do Rossio.

⁵⁷⁵ *Diário Ilustrado* de 22 de junho de 1884.

⁵⁷⁶ *Diário Ilustrado* de 13 de julho de 1884.

Durante o verão eram várias as bandas militares de Lisboa que tocaram neste recinto, onde teve lugar em setembro de 1876 um grande concurso musical em que participaram as principais filarmónicas de Lisboa⁵⁷⁷. Neste concurso estiveram presentes oito bandas, e a vencedora foi a banda da Sociedade 1.º de Dezembro do Montijo, dirigida por Baltazar Manuel Valente. No ano seguinte, a 6 de janeiro, teve lugar outro certame disputado entre duas bandas rivais, a Sociedade Marcial Capricho Barreirense e a Sociedade do Lavradio, sendo esta última a vencedora do concurso, num ambiente de grande rivalidade que durante muitos anos se festejou como um dia pertencente à história local, o “Dia da Peça”, em que do Lavradio se lançavam foguetes em direção ao Barreiro, de modo a recordar a vitória da banda do Lavradio⁵⁷⁸. Diversas notícias assinalam os bailes e as apresentações inéditas neste jardim, animado pelas bandas: “A Banda de Infantaria 16 executa hoje pela primeira vez nos recreios Whittoyne uma nova mazurca intitulada *Notas da Innocencia* de Carlos Braga, dedicada a todas as crianças que fazem parte do baile infantil” e no Jardim dos Recreios teve lugar em setembro de 1876 uma série de três grandes concertos de banda de sax dirigida pelo professor M. A. Pereira, cujo programa apresentamos no anexo 3 Q.

No antigo largo de Belém, que em 1846 passou a chamar-se Praça D. Fernando, foi construído em 1881 um coreto que até 1902 esteve situado no centro da praça, precisamente no mesmo lugar onde atualmente está a estátua de Afonso de Albuquerque, em frente ao Palácio de Belém. Aquando da inauguração do mercado de Belém, em junho de 1882, na celebração do casamento de D. Carlos, em 1886, e durante os dias de feira em Belém, que se fazia em torno do coreto, tocaram ali diversas bandas militares e civis, sendo a mais regular a banda de Infantaria n.º 1, porque estava aquartelada nas proximidades, no Regimento de Infantaria n.º 1 na Calçada da Ajuda. A propósito da inauguração da estátua de Afonso de Albuquerque, em 3 de outubro de 1902, o trabalho de José Sanches deixa-nos a seguinte descrição que nos demonstra que até mesmo as bandas militares animavam bailes: “À noite as bandas dos Regimentos de Infantaria 1, 2 16 e Caçadores 5 tocaram animando aquele povo sempre pronto para o bailarico.”⁵⁷⁹

No jardim ou passeio de S. Pedro de Alcântara (no bairro alto) existiu também um coreto que na década de 1880-1890, devido às deficientes condições de conservação, deu origem a alguma polémica entre as autoridades militares e a Câmara Municipal de Lisboa,

⁵⁷⁷ O concurso de bandas realizado nos Recreios de Whittoyne em setembro de 1876 foi noticiado pelo *Diário ilustrado* de 16 setembro de 1876, referindo a participação de bandas de localidades dos arredores de Lisboa.

⁵⁷⁸ *Idem*, p. 304.

⁵⁷⁹ José Dias Sanches, *Belém e Arredores através dos Tempos*, Belém, Livraria Universal, 1940.

pelo facto de o comando da 1.^a Divisão Militar ter proibido as bandas militares de ali atuarem. No âmbito desta polémica, encontramos um curioso argumento dos serviços da Câmara Municipal de Lisboa, em que é referido que a ausência de um coreto não era razão para que as bandas deixassem de tocar naquele jardim, dando o exemplo da França onde as bandas militares tocavam habitualmente nos jardins de pé sem coreto.⁵⁸⁰

No passeio do Campo Grande havia igualmente um coreto cuja história ficou intimamente ligada à Real Fanfarra Triumpho e Alliança, conhecida pela Fanfarra do Campo Grande, que ali atuava com frequência, como anunciou o jornal *O Século* em 1893: “A Academia Fanfarra Triumpho e Alliança tocará hoje de tarde no coreto do Campo Grande, havendo à noite baile campestre com valsa a prémio.”⁵⁸¹ Em setembro de 1896 na festa de Nossa Senhora da Conceição foram montados dois coretos junto à igreja e além da fanfarra do Campo Grande veio tocar a banda do Regimento de Infantaria n.º 7 animando o arraial de barracas de quinquilharias, comidas, jogos, fogo de artifício e cavalhadas. As bandas tocaram à tarde e à noite em redor dos coretos “improvisaram-se rodas de danças populares [...]”.⁵⁸² Entre 1900 e 1906 foi intensa a atividade musical das bandas no jardim do Campo Grande aos domingos e nas festas religiosas das cinco às sete horas da tarde em que participaram as bandas de Infantaria n.ºs 1, 2, 5, de Caçadores d’el Rei e de Caçadores n.º 2.⁵⁸³

O jardim José Fontana era outro local de atuação de bandas de música, principalmente para a banda da Academia de Música Sabino de Sousa que chegou a custear as obras de construção do coreto que ali existiu entre 1894 e 1909⁵⁸⁴ e que foi inaugurado no dia 7 de outubro de 1894 com uma festa onde estiveram presentes a banda dos Bombeiros Municipais, a banda dos Calceteiros Municipais, a banda da Academia 1.º de Setembro de 1867 (de S. Sebastião da Pedreira) e a banda da Academia Sabino de Sousa⁵⁸⁵.

Os locais onde as famílias da burguesia iam de veraneio, às termas ou à praia, tornaram-se igualmente importantes pontos de atuações de bandas de música. As praias de Algés, Pedrouços, Cascais, Granja, Sintra e as termas de Caldas da Rainha eram as zonas de destino

⁵⁸⁰ Eunice Relyas e Pedro Braga, *Coretos em Lisboa 1790-1990*, Lisboa, 1991, p. 111.

⁵⁸¹ Jornal *O Século* de 9 de julho de 1893.

⁵⁸² Jornal *O Século* de 14 de setembro de 1896.

⁵⁸³ Noticiados em diversos números do jornal *O Século* de 6 de julho de 1900, 4 de maio de 1901, 12 de maio de 1901, 2 de junho de 1901, 13 de julho de 1902, 23 de novembro de 1902, 19 de julho de 1903 e 28 de outubro de 1906.

⁵⁸⁴ O trabalho de Eunice Relyas e Pedro Braga, *Coretos em Lisboa 1790-1990*, Lisboa, 1991, p. 124 refere que o coreto mais antigo de 1894 terá desaparecido em 1909, com as obras de modificação do jardim e só mais tarde foi construído o atual coreto existente no jardim José Fontana.

⁵⁸⁵ Jornal *O Século* de 6 de outubro de 1894.

mais importantes na região de Lisboa, como referem os jornais da época: “A Granja este ano tem sido teatro de uma animação desusada em plagas portuguesas. Durante toda a quinzena do mês de Setembro sucederam-se ininterrompidamente as festas de sobre a relva e as festas de sob os lustres. Almoços de convite, jantares de etiqueta, piqueniques, matchs ao croquet, cavalgadas, concertos, sauteries, redoutes, passeios aux flambeaux, iluminações, fogos de artifício, comédias de salão etc;”⁵⁸⁶ “A Sociedade Alumnos de Minerva vae hoje pela 1 hora da tarde em passeio de recreio até Pedrouços. [...] às 6 horas tocará aquela philharmonica, em Belém, no coreto fronteiro ao bazar das creches, as melhores peças do seu variado repertório.”⁵⁸⁷ Estes locais de veraneio da burguesia lisboeta eram habitualmente animados pelas bandas de música como confirmam diversas notícias da época: “A Philharmonica União d’Artistas de Cacilhas deliberou ir tocar aos Domingos e Quintas feiras ao Caes, onde se reúnem as principais famílias que ali se acham a passar a estação calmosa.”⁵⁸⁸

O jornal *Diário Ilustrado* anunciava semanalmente em todos os domingos na rubrica “Solemidades e Diversões” a atuação das bandas de música para esse dia: “Música nos passeios da Estrela, S. Pedro de Alcântara e Largo de Belém da 1 às 3 horas da tarde”⁵⁸⁹ Em Cascais também se registaram frequentes atuações de bandas de música militares e civis, como indica a seguinte notícia do verão de 1910: “Executa-se no passeio Visconde da Luz, em Cascaes, pela Banda da Associação Humanitária e Recreio Cascaense (Bombeiros Voluntários), sob a direcção do seu regente Joaquim José de Jesus Bastos, a polka *Sophia* obrigada a cornetim, original do compositor José Esteves Serra. O solista foi o amador António Luiz Affonso Villar, com 17 annos d’edade, discípulo da mesma associação”⁵⁹⁰. Nas Caldas da Rainha, local de veraneio e de termas, era também habitual a presença das melhores bandas de música da capital: “Chegam hoje a esta Villa as Bandas da Guarda Municipal e de Infantaria 2. Esta banda acompanha o destacamento militar que vem fazer a guarda de honra a El Rei. A banda da Guarda Municipal tocará todos os dias no nosso parque, durante a estada de suas majestades entre nós”⁵⁹¹. Apesar da distância à capital, a vila das Caldas da Rainha constituía um local de encontro das elites lisboetas cuja vida social era habitualmente animada pelos concertos das bandas, como testemunham as notícias da época em que as bandas militares da capital eram destacadas para ali atuarem nas noites de verão: “Executa-se nas Caldas da Rainha pela banda da Guarda Municipal, a polka obrigada

⁵⁸⁶ Ramalho Ortigão, *As Farpas*, Lisboa, 1963, p. 255.

⁵⁸⁷ *Diário Ilustrado* de 17 de setembro de 1876.

⁵⁸⁸ *Diário Ilustrado* de 2 de setembro de 1876.

⁵⁸⁹ *Diário Ilustrado* de 3 de fevereiro de 1884.

⁵⁹⁰ *A Arte Musical* n.º 282 de 15 de setembro de 1910.

⁵⁹¹ *Jornal o Futuro das Caldas* de 1 de agosto de 1896.

a cornetim *La Bavarde*. Executa-se nas Caldas da Rainha pela banda da Guarda Municipal a gavotte da ópera *Manon*, de Massenet, transcripta para cornetim.”⁵⁹² Nesta vila onde as bandas militares da capital eram muito apreciadas, também se registou o fenómeno da rivalidade política entre as suas bandas civis, a mais antiga estava ligada ao partido regenerador e a outra mais nova (que surgiu após 1886), ao partido progressista, criado naquela vila em 1884. Para além destas duas bandas havia uma outra, formada em 1886, e era constituída por operários da fábrica de faianças das Caldas da Rainha.

IV.1.2 Os bailes campestres

A função das pequenas orquestras, que animavam os bailes nas salas das sociedades de concertos da burguesia da capital, foi adaptada pelas bandas de música, no caso dos bailes realizados ao ar livre, cuja expressão se reflete na assimilação desses hábitos das elites da sociedade lisboeta pelas restantes classes, e esta realidade expande-se para a periferia. A temporada dos bailes nos salões das sociedades começava no inverno, como aparece descrito nas crónicas da sociedade da época, onde, além de bailes, também se realizavam concertos. No verão começavam os “bailes campestres”, como eram designados os bailes ao ar livre: “A estação dos bailes foi oficialmente começada pelo Club. O baile da [Assembleia] da Península foi o verdadeiro princípio de epocha do anno, que deixa sempre recordações na memória...[...]” “Parece que em a noite do dia 5 do próximo mez a Sociedade Thalia abrirá, pela primeira vez neste inverno, as portas de seu palácio de encantos.[...] No princípio do mez que vem, haverá o segundo baile da Assembleia da Península e também o terceiro do Club.[...] As philarmonicas não estão ociosas. Preparam-se grandes concertos. Na Academia cantar-se-há o *Corrado d’Altamura* e na Sociedade serão cantados os *Martyres*.”⁵⁹³

A tradição dos bailes populares em Lisboa é testemunhada pela descrição dos bailes na Praça da Figueira feita pelo príncipe Lichnowsky em 1842, aquando da sua visita ao nosso país: “Ao oriente do Rocio acha-se o mercado denominado praça da Figueira, onde, na véspera de certos dias de festa, abrem-se os lugares de venda e durante a noite inteira ao clarão de muitas lanternas e lampiões, e por entre as mercadorias e os compradores, aparecem bandos grotescamente vestidos e têm lugar danças nacionais”. Também Alfredo Mesquita nos fala da animação da Praça da Figueira por ocasião dos santos populares ainda no século XIX, em passagem colorida que bem demonstra a proximidade entre os hábitos e

⁵⁹² *A Arte Musical* n.º 282 de 15 de setembro de 1910.

⁵⁹³ *Revista Universal Lisbonense* n.º 10 de 11 de janeiro de 1849, p. 119.

costumes populares da capital e os das aldeias do termo: “Há um período de festas populares em que o alfacinha não sai de Lisboa, e em que cai em Lisboa um poder do mundo dos saloios. É no mês de Junho, quando se festeja Santo António, São João e São Pedro”⁵⁹⁴. As bandas de música, interpretando o seu repertório dos géneros musicais de dança, eram obrigatórias nos bailes, como testemunham as notícias publicadas referentes a estes bailes. “Correu animada em Lisboa e Almada a tradicional noite de S. João [...] Como na noite de Santo António, estiveram abertos e illuminados os mercados da praça da Figueira, 24 de Julho, S. Bento e o de Belém, tocando n’estes três últimos umas phylarmonicas”⁵⁹⁵ Nos Olivais, na festa de Nossa Senhora do Bonfim em agosto de 1895, atuaram a banda da Sociedade Filarmónica União e Capricho Olivalense e a banda do Regimento de Cavalaria n.º 4, que animaram um baile: “as raparigas da terra em volta do coreto dançavam alegremente polkas e mazurkas”⁵⁹⁶.

Era frequente o anúncio dos bailes em Lisboa no jardim Ocidental na zona do Rato, abrilhantados por bandas de música. “No Chalet do Rato, no Jardim Occidental na rua do sol ao Rato, com Bazar e uma Philarmónica”.⁵⁹⁷ “Das 4 às 7 horas baile infantil e das 9 às 3 horas da madrugada grande baile campestre em que tocarão duas bandas de música.”⁵⁹⁸ Um dos locais lisboetas para os bailes eram os “recreios populares”, ao ar livre, na Rua do Salitre e num recinto de bailes campestres situado na Travessa da Fábrica das Sedas. Este tipo de eventos sociais e culturais, com a participação das bandas, demonstrava ainda um refinamento dos costumes do povo, tal como foi descrito na crónica sobre o Carnaval de 1888 publicada na revista *O Occidente*: “De há muito que desapareceu de entre nós o velho carnaval lisboeta, semi-selvagem e bárbaro, com que folgavam os moços de então e se extasiavam os velhos avós. [...] Os bailes de máscaras vulgarisavam-se pública e particularmente, e viu-se que isto era melhor, mais limpo, mais commodo, mais inoffensivelmente divertido [...]”⁵⁹⁹ Em todas as festas religiosas, além das missas solenes e das procissões, os festejos tinham sempre um arraial montado em redor das igrejas, onde se montava um ou dois coretos e se realizavam bailes animados pelas bandas de música.⁶⁰⁰ Além das fontes escritas que nos descrevem a participação das bandas nas festividades populares, a iconografia e as fotografias publicadas em diversos periódicos constituem um

⁵⁹⁴ Alfredo Mesquita, *Portugal Pitoresco e Ilustrado, Portugal Moribundo*, Lisboa, Tip. Machado, 1894.

⁵⁹⁵ *Diário Ilustrado* de 25 de junho de 1884.

⁵⁹⁶ *Jornal O Século* de 12 de agosto de 1895.

⁵⁹⁷ *Jornal Diário Ilustrado* de 15 de junho de 1884.

⁵⁹⁸ *Jornal Diário Ilustrado* de 24 de junho de 1884.

⁵⁹⁹ *Revista O Occidente* n.º 330 de 21 de fevereiro de 1888, p. 43.

⁶⁰⁰ Ver no anexo 4 A a figura 5- 4 A, uma banda filarmónica num arraial em Lisboa.

excelente testemunho que nos permite complementar a imagem das festividades populares ao ar livre do século XIX. As festas dos santos populares em junho contavam com uma forte participação das bandas de música militares e civis, e o relevo que tais festejos alcançaram explica que já em 1913 o dia de Santo António (13 de junho) tivesse sido escolhido como o dia das festas da cidade de Lisboa. Nas festividades do S. João em Lisboa no início do século XX temos o registo da participação de bandas completas, como no S. João em Alcântara em 1900 em que tocou a banda marcial da Ajuda⁶⁰¹, e em 1901 no arraial na Rua de S. Jerónimo tocou a banda do Corpo de Marinheiros⁶⁰², mas depois as diversas notícias dos bailes dos santos populares em Lisboa revelam que eram animados por grupos musicais mais reduzidos, como foi o caso do baile campestre da Travessa do Zagalo em Santa Clara, animado por músicos da banda do comando geral da artilharia: “Tocava no coreto um grupo da Sociedade Philarmónica do Comando Geral de Artilharia”⁶⁰³; em 1903 nos bailes de Santo António, realizados no mercado do Campo de Santana, em que tocou no coreto um grupo da Filarmónica dos Calceteiros Municipais⁶⁰⁴, e no S. João no bairro da Lapa tocou um grupo da banda da Sociedade União e Desejo.⁶⁰⁵

Este tipo de agrupamento mais pequeno que uma banda, designando por “quadrilhas”, “tunas” e “cavalinhos” passou a ser habitual nos bailes dos santos populares e no desfile improvisado “marcha aux flambeaux” que percorria as ruas dos bairros após os bailes acompanhadas por um grupo de instrumentos de sopro, tipo banda de música marcial, mas muito mais reduzida, que no século XX passou a designar-se “cavalinho”. Julgamos que esta tradição popular foi um costume herdado das festas da aristocracia em que era habitual no encerramento das festas fazer um desfile pelos jardins dos palácios e das quintas. Após as festas privadas da aristocracia e da alta burguesia, nos jardins dos seus palácios na capital e nas quintas dos arredores, era vulgar a atuação de uma banda marcial e no final os convidados desfilavam pelo jardim numa “Marche aux Ballons”, seguindo a banda marcial enquanto esta se retirava.⁶⁰⁶

Nos serões das famílias da aristocracia e da alta burguesia, verificava-se naturalmente a assimilação das grandes correntes europeias das danças de salão, com as quadrilhas de

⁶⁰¹ Jornal *O Século* de 24 de junho de 1900.

⁶⁰² Jornal *O Século* de 24 de junho de 1901.

⁶⁰³ Jornal *O Século* de 11 de junho de 1901.

⁶⁰⁴ Jornal *O Século* de 13. De junho de 1903.

⁶⁰⁵ Jornal *O Século* de 24 de junho de 1903.

⁶⁰⁶ Estes desfiles são frequentemente referidos nas crónicas publicadas nos periódicos, tal como fazemos referência neste capítulo e no seguinte.

contradanças e com o “cotillon” que exigia o cumprimento rigoroso da estrutura das quadrilhas de contradanças (francesas), com as cinco partes, e nas polcas a estrutura: introdução, polaca, trio e coda. Como vimos no capítulo anterior a presença dos géneros de dança no repertório das bandas era muito forte, o que testemunha não só a importância social da prática da dança mas também que as bandas teriam que corresponder a esse desejo, pois a pequena burguesia urbana e o povo foram copiando os costumes da alta sociedade. Daí que no seio das associações recreativas dos bairros da capital e nas zonas rurais, este hábito passou também a ser usual nas bandas filarmónicas.

IV.1.3 As comemorações patrióticas, as exposições e os certames de bandas

O período em estudo foi fértil em comemorações patrióticas, como refere Maria Isabel João: “Na segunda metade do século XIX, desenvolveu-se o culto dos grandes homens através da celebração dos centenários do nascimento e, sobretudo, da morte. A influência da tradição religiosa do culto dos santos e o gosto romântico associavam-se ao enaltecimento do mérito e à força do exemplo que se pretendia transmitir aos cidadãos com essas solenidades festivas”.⁶⁰⁷ Em Lisboa na segunda metade do século XIX, foram efectivamente muito frequentes as comemorações de centenários de figuras de relevo nacionais, segundo a moda copiada de França, e quer monárquicos quer republicanos procuravam captar a estima popular através deste tipo de festividades. As bandas de música assumiram um grande protagonismo nestas novas festas cívicas, em especial nos cortejos, como refere Maria Isabel João: as “procissões cívicas”, ganhavam importância em relação às festividades religiosas. A expressão “procissão cívica” revela a herança da procissão religiosa, na qual a comunidade dos crentes exhibe a sua fé, mas neste caso o acto de fé e de crença não se reportava às forças divinas e sobrenaturais, mas ao conjunto dos cidadãos enquanto força coletiva e aos valores que devem nortear a vida da comunidade.⁶⁰⁸ A “procissão não levava as basílicas da Sé, não levava capellães cantores, não marchava entre alas de soldados: era uma procissão em que o ídolo era o povo glorificado pelo próprio povo”⁶⁰⁹. Como defende Maria Isabel João, os republicanos tiveram um papel fundamental na reinvenção das tradições e na tentativa de

⁶⁰⁷ Maria Isabel João, *Memória e Império, Comemorações em Portugal (1880-1960)*, Dissertação de Doutoramento em História, Lisboa, Universidade Aberta, 1999, pp. 54-55.

⁶⁰⁸ Idem, p. 373.

⁶⁰⁹ *O Ocidente* nº 63, 1 de Agosto de 1880. Relato sobre o cortejo realizado por ocasião das comemorações do tricentenário da morte de Camões em 1880.

criação de uma “religião cívica” susceptível de substituir o sistema de valores e de crenças da antiga sociedade.⁶¹⁰

As festividades organizadas em Lisboa, aquando da aclamação de D. Pedro V em setembro de 1855, tiveram a participação de diversas bandas de música, como aconteceu com a banda de música da Armada Real que atuou num coreto no Terreiro do Paço.⁶¹¹ Na cerimónia da inauguração da estátua de Luís de Camões, no dia 9 de outubro de 1867, participou também a banda do Corpo de Marinheiros, que tocou a marcha *Adamastor* de Arthur Frederico Reinhardt, maestro da banda. As comemorações do 24 de julho em Lisboa, evocando o dia em que as forças liberais tomaram a capital aos miguelistas, em 1833, eram também um acontecimento que reunia muitas bandas de música junto da estátua de D. Pedro IV no Rossio, tal como testemunham as notícias de 1872 sobre estas comemorações, que relatam que ao meio-dia, os navios no Tejo deram salvas e eram muitas as filarmónicas que tocavam no Rossio junto à estátua de D. Pedro IV e em diversos coretos nas praças de Lisboa e “Na outra banda [em Almada] no dia 24 à noite 2000 pessoas se juntaram ao som das philarmónicas que tocavam Hymnos patrióticos” e em Lisboa “a música de Infantaria 16 depois de haver tocado a alvorada no quartel, foi ao largo da Paschoal festejar com músicas e hymnos o General Talaia, seu antigo comandante”.⁶¹² Outra notícia sobre os festejos do dia 24 de julho de 1872 em Lisboa referia: “pediram-se os hymnos da Carta, de D. Pedro IV e de D. Maria II e de D. Luiz, os quais foram ouvidos de pé e sem os chapéus na cabeça.”⁶¹³ E ainda: “convidaram-se as filarmónicas de Lisboa para ao romper do dia, tocarem o hino Nacional na Praça D. Pedro, percorrendo as principais ruas da cidade e fixarem-se nas principais praças durante a noite”;⁶¹⁴ a entrada para o Passeio Público foi gratuita e nessa noite tocaram ali três bandas. Na inauguração do Mercado 24 de Julho em dezembro de 1881 foi também noticiada a atuação de uma banda militar: “Durante a noite tocou a excellente banda de Infantaria 5 num elegante coreto construído no centro do mercado”⁶¹⁵

Em junho de 1880, a comemoração do 3.º centenário da morte de Camões teve grande participação das bandas de música; nas festividades da inauguração do bairro Camões em Santa Marta houve um concerto de uma banda militar num coreto montado no jardim do

⁶¹⁰ Maria Isabel João, ob.cit., p.84.

⁶¹¹ *Verdadeira e Minunciosa descrição de todos os festejos*, Lisboa, Typ na Rua dos Douradores, 1855, p. 8.

⁶¹² *Diário Ilustrado* n.º 25 de 25 de julho de 1872.

⁶¹³ *Diário Ilustrado* n.º 26 de 26 de julho de 1872.

⁶¹⁴ *Lisboa no Tempo do Passeio Público*, vol II, 1963, p. 257.

⁶¹⁵ *Diário Ilustrado* de 1 de janeiro de 1882.

Palácio do Conde de Redondo.⁶¹⁶ Em Lisboa, a celebração dos centenários dedicados a Camões em 1880, e ao Marquês de Pombal em 1882, não foram organizadas pelo governo monárquico, por isso tiveram um forte cunho político dos republicanos, tendo uma reduzida participação da aristocracia, que não quis festejar o centenário da morte do Marquês de Pombal. Tal como citou a revista *O Occidente* a respeito das comemorações do centenário da morte do Marquês de Pombal houve uma “procissão cívica, que nos nossos costumes modernos parece destinada a substituir as procissões religiosas”. “O cortejo cívico do centenário pombalino foi uma parada brilhante das nossas forças sociaes”⁶¹⁷ O jornal diário foi usado também para a coordenação das festas do centenário do Marquês de Pombal: “Pede-se aos regentes das Philarmonicas que mandem buscar à rua dos Fanqueiros nº 286, 1º andar, a marcha que se deve tocar no cortejo cívico”.⁶¹⁸ Nestas festividades, além dos cortejos, as bandas também marcaram presença em coretos: “Junto do pote das almas e ahi ao pé do coreto onde tocava uma philarmónica”.⁶¹⁹ A respeito do cortejo pode ler-se a “marcha au Flambeaux com balões iluminados e tochas a arder”, como ilustra a gravura na capa da revista *O Occidente*.⁶²⁰ Tal como foi noticiado as bandas de música eram também usadas para a dinamização das ações políticas de rua: “Depois de se haver dispersado o grupo que fizera a marche aux flambeaux na melhor ordem, alguns discolos, pretendendo continuar o divertimento, andaram com uma philarmonica a fazer manifestações de carácter politico”⁶²¹ A polícia interveio e usou da força sobre os manifestantes, e este acontecimento acabou por ter consequências ao nível do debate entre os deputados no Parlamento, com os partidos da oposição, principalmente o Partido Progressista, a denunciar a atitude do governo que tinha sido responsável pela atitude da polícia.

Após o Ultimato Inglês, em janeiro de 1890, a onda de movimentos patrióticos celebrou a marcha *A Portuguesa* que começou a ser tocada em diversas manifestações, o que levou o Governo Civil de Lisboa a proibir as bandas filarmónicas. No jornal *O Dia* de 25 de abril de 1890, era anunciada a proibição das bandas filarmónicas, por algumas destas serem consideradas entidades de conspiração política, ao serviço do movimento contra o governo. Um exemplo desta onda de afirmação patriótica foi referida no *Diário Ilustrado* de 4 de março de 1890, com a atuação de uma grande orquestra com 120 músicos além de

⁶¹⁶ Ver “Crónica do Centenário, Inauguração do Bairro Camões” in *O António Maria*, Lisboa, 1880 e *Diário de Notícias* de 10 de junho de 1880.

⁶¹⁷ *O Occidente Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro*, n.º 123 de 21 de maio de 1882.

⁶¹⁸ *Diário Ilustrado* de 5 de maio de 1882.

⁶¹⁹ *O Occidente* 21 de maio de 1882.

⁶²⁰ Desenho de Macedo e Cristhino publicado na revista *O Occidente* de 21 de maio de 1882. Ver no anexo 4 A (figura 6-4A) o cortejo do centenário do Marquês de Pombal.

⁶²¹ *Diário Ilustrado* de 27 de maio de 1882.

algumas bandas militares, em que foram interpretadas diversas obras para banda de autores portugueses, finalizando com a revolucionária marcha *A Portuguesa*: A marcha *A Camões* de G. Cossoul, a *Marcha Triunfal* de Freitas Gazul, *Alvorada* (pela Banda da Guarda) de M. A. Gaspar, *Cruz Vermelha* de A. Taborda e a *Portuguesa* (marcha) de A. Keil. No dia 1.º de maio de 1890, pela primeira vez que se comemorou em Portugal o Dia do Trabalhador, o jornal *Cabrion*, desse dia, publicou um protesto pelo facto de o Governo Civil de Lisboa ter proibido as bandas filarmónicas, exaltando a importância social das filarmónicas junto das comunidades de operários, proporcionando-lhes a prática de bons costumes e afastando-os das tabernas, e de outros maus vícios.⁶²²

O casamento do rei D. Carlos realizado em Lisboa a 22 de maio de 1886 na Igreja de S. Domingos⁶²³ também foi motivo de festejos durante oito dias com a participação de diversas bandas de música. No Terreiro do Paço foram montados dois coretos para concertos e ali teve lugar uma parada militar onde estiveram oito bandas militares juntamente com forças das respectivas unidades: Banda dos Marinheiros, Banda de Caçadores n.º 2, de Caçadores n.º 5, de Infantaria n.º 1, de Infantaria n.º 7, de Infantaria n.º 16, de Infantaria n.º 5 e de Infantaria n.º 2. “Logo que chegue sua magestade, o que será indicado pelo segundo toque de sentido, todas as forças apresentarão armas à voz dos respectivos commandantes, tocando todas as músicas o hymno de el-rei, simultaneamente”.⁶²⁴ Sobre as festas do casamento do rei D. Carlos encontramos uma informação curiosa no jornal *O Século* (ligado ao movimento republicano) em relação à atitude dos músicos amadores: “As philarmónicas de Lisboa, compostas do honrado elemento popular, recusaram-se dignamente a tocar durante os festejos realengos. Louvamo-las por isso. Em compensação, as bandas regimentais teem sido sobrecarregadas com trabalho, pois o Ministério da Guerra as manda tocar para todos os coretos! Pobres músicos!”⁶²⁵ A mesma notícia referiu ainda que “Além das bandas militares, temos conhecimento que no coreto armado junto do mercado 24 de Julho, construído pela Companhia Real Promotora da Agricultura Portuguesa, tocou a banda da Escola Regional de Agricultura de Sintra”⁶²⁶.

⁶²² Jornal *O Cabrion* de 1 de maio de 1890.

⁶²³ *Programa de todos os pomposos festejos que se realizaram em Lisboa*, Lisboa, Typ Elzeviriana, 1886 e *Diário Ilustrado* de 22 de maio de 1886, de 29 de maio de 1886 e 24 de maio de 1886.

⁶²⁴ *Diário de Notícias* de 25 de maio de 1886 e de 26 de maio de 1886.

⁶²⁵ Jornal *O Século* de 25 de maio de 1886, p. 2.

⁶²⁶ A Escola Agrícola de Sintra foi criada em 1862 no âmbito das iniciativas para o desenvolvimento do ensino agrícola em Portugal, a par de outras escolas e organismos criados após 1855. Era uma escola para jovens rapazes que também teve uma banda de música. Ver no anexo 5 A (figura 7-5A) a fotografia desta banda de alunos da Escola Agrícola de Sintra.

A visita da família real a Oeiras em outubro de 1891, descrita na revista *O Occidente*, também testemunha a participação de uma banda militar e de uma banda filarmónica: “Nas ruas e no largo tocavam músicas festivas a charanga da Armada e a philharmonica Antolim, e o povo agglomerava-se para ver os reaes visitantes [...]. As casas tinham as janellas illuminadas e as damas que as adornavam espargiam flores sobre os reaes visitantes. Em diversos pontos tocavam as musicas a que já nos referimos, e muitos dos habitantes da villa faziam extensas alas empunhando archotes, formando depois uma marcha aux flambeaux que acompanhou Suas Magestades até ao comboio real que partiu de Oeiras cerca da meia noite.”⁶²⁷

Com o governo da chamada “regeneração”, o dia 1.º dezembro ganhou importância ao ser comemorado o Dia da Restauração da Independência nacional de 1640, tornando-se um dia de grande atividade para as bandas de música de Lisboa, onde, depois de 1882, o centro das comemorações oficiais onde atuavam as bandas militares passou a ser na recém-criada praça do monumento aos Restauradores, após o fim do jardim do Passeio Público. Todavia, a presença das bandas civis registava-se em diversos outros locais da cidade, tal como fazem referência na época os diversos jornais da capital, a partir dos quais podemos confirmar a presença habitual das bandas militares na Praça dos Restauradores, como aconteceu em 1894 com a banda de Infantaria n.º 1, e em 1902 com a banda de Caçadores n.º 2.⁶²⁸

O envolvimento das bandas de música durante os atos diplomáticos do rei D. Carlos, é notória, aquando, por exemplo, das visitas de Estado de: Eduardo VII de Inglaterra, Afonso XIII de Espanha; do imperador Guilherme II da Alemanha e do presidente da República francesa, Èmile Loubet. Por ocasião da visita do rei Eduardo VII em março de 1903, atuaram no largo do município diversas bandas militares durante a passagem do cortejo, assim como no jardim de Santos.⁶²⁹ A visita do rei de Espanha em dezembro do mesmo ano teve também ampla participação das bandas de música da capital, como refere o jornal *O Século*. No dia 10 de dezembro no coreto de Santos tocou a banda de Infantaria n.º 16⁶³⁰ e no dia a seguir, foi a vez da banda de Caçadores n.º 2 no coreto armado no Largo do Calvário, a banda dos Calceteiros Municipais, no Cais do Sodré⁶³¹ e a banda de Infantaria n.º 5 no Largo do Pelourinho (Largo do Município), onde no mesmo coreto tocou no dia 12 a banda dos

⁶²⁷ Revista *O Occidente* n.º 463 de 1 de novembro de 1891, p. 247.

⁶²⁸ *Diário Ilustrado* de 2 de dezembro de 1894 e *O Século* de 2 de dezembro de 1902.

⁶²⁹ *O Século* de 21 de março de 1903 e de 31 de março de 1903.

⁶³⁰ *O Século* de 11 de dezembro de 1903.

⁶³¹ *O Século* de 11 de dezembro de 1903.

Calceteiros Municipais.⁶³² A Banda de Infantaria n.º 16 tocou num coreto armado na rotunda, um programa de concerto como se indica no anexo 3 Q. Em 1905 durante a visita do presidente francês a Portugal, a banda dos Calceteiros Municipais tocou num coreto armado no largo do município, logo no momento da chegada oficial, e ao longo do percurso entre o Palácio das Necessidades e Belém foram armados diversos coretos, onde atuaram diversas bandas das quais se destacam a banda da Sociedade Alunos Alves Rente, a banda Esperança e Harmonia do Conde Barão, Alunos e Harmonia de Santo Amaro, Sociedade Euterpe, Sociedade Musical 3 de Agosto de 1885, a banda do Beato, a banda Filarmónica José Rodrigues Cordeiro e a banda da Academia Musical 10 de Agosto de 1895.⁶³³

Os certames ou concursos de bandas eram muito populares e animavam diversos eventos, como por exemplo feiras agrícolas e industriais, comemorações patrióticas e festas militares, registando sempre uma grande afluência do público. A Exposição Agrícola de Lisboa, realizada em maio e junho de 1884 na Tapada da Ajuda, para além de diversas demonstrações da atividade agropecuária, contou com uma grande presença das bandas de música militares e civis, tendo sido curiosamente o evento que atraiu mais público em detrimento das representações agropecuárias, como referem as notícias dos jornais que a seguir se apresentam. No dia da inauguração, a 4 de maio, perante o rei D. Luís, a rainha D. Maria Pia, o príncipe Carlos e o infante Afonso, participaram duas bandas militares e a banda dos alunos da Quinta Regional de Sintra⁶³⁴: “Os alunos da quinta regional de Cintra, com a sua bandeira formavam alas pela escada principal e em cima tocava a sua charanga. A Guarda de honra ao Rei foi feita pelo Regimento de Infantaria n.º 16 e pela sua banda militar e na parte superior acha-se um magnifico restaurant e um pouco abaixo o coreto da música, onde tocava a banda da Guarda Municipal”⁶³⁵

No âmbito desta exposição, na real Tapada da Ajuda foi organizado um concurso de bandas civis no dia 13 de julho e outro de bandas militares a 19 de julho, que tiveram grande audiência, acima de 4000 pessoas. No concurso de bandas civis que teve um júri constituído pelo marquês de Fronteira, Alfredo Keil e Francisco de Freitas Gazul, participaram oito bandas civis, como foi anunciado pelo jornal *Diário Ilustrado*: “Concurso de Philarmónicas Ruraes e Industriaes que há-de realizar-se na real tapada da ajuda no Domingo 13 de Julho

⁶³² *O Século* de 13 de dezembro de 1903.

⁶³³ A participação de diversas bandas foi referida em diversos números do jornal *O Século* de 19, 20, 23, 24 e 27 de outubro de 1905.

⁶³⁴ A já referida Escola Agrícola de Sintra, criada em 1862, tinha uma banda de música constituída por jovens rapazes alunos, como mostra a figura 7-5A no anexo 5 A.

⁶³⁵ *Dário Ilustrado* de 5 de maio de 1884.

de 1884”⁶³⁶ no qual participaram as seguintes bandas: Incrível Almadense (Almada), Recreação Civilizadora (Beato/Lisboa), Euterpe de Benfica (Benfica/Lisboa), Alunos da Harmonia (Santo Amaro/Lisboa), Fabril Arrentelense (Arrentela), Academia Verdi, dos Terremotos (Lisboa), Alunos de Apollo (Campo de Ourique/Lisboa) e Real Fanfarra de Caneças.⁶³⁷

Apesar de a exposição ter por fim a divulgação da atividade agrícola, diversos testemunhos dão conta que o público visitante se interessou mais pelas bandas de música do que pela exposição agrícola. “Enquanto umas vinte pessoas assistiam [...] às experiências com as bombas de irrigação, milhares [de pessoas] rodeavam o coreto, onde as philarmónicas [tocavam]”. “O Zé povinho quer é música”⁶³⁸. As diversas crónicas escritas sobre esta exposição referem que a organização usou as bandas de música para atrair as populações suburbanas e o público da capital para visitarem a exposição, mas na verdade o interesse do grande público foi exclusivamente para assistir aos certames musicais das bandas civis e militares. A afluência de público que assistiu ao certame das bandas civis no dia 13 de julho foi tão grande, que a organização resolveu preparar também um concurso de bandas militares, em que participaram as bandas de Infantaria n.º 1, Infantaria n.º 4, Infantaria n.º 5, Infantaria n.º 16, Caçadores n.º 2, Caçadores n.º 5 e a banda da Guarda Municipal. O concurso teve lugar no domingo dia 19 de julho de 1884 e o primeiro prémio foi atribuído à banda da Guarda Municipal, o segundo prémio foi dado em igualdade às bandas de Infantaria n.º 5 e de Caçadores n.º 2 e Infantaria n.º 1 recebeu uma menção honrosa.⁶³⁹

Em 1895 as comemorações do 7.º centenário do nascimento de Santo António, que decorreram em Lisboa entre 12 e 30 de junho, tiveram uma parte religiosa com procissões nos dias 13 e 30 de junho e diversos eventos que contaram com a participação de várias bandas de música. Organizaram-se cortejos, um grande arraial no Terreiro do Paço e corridas de touros em Algés e no Campo Pequeno e no âmbito destas comemorações foi organizada a “Festa do Trabalho” dedicada à classe operária, que incluía um concurso de bandas filarmónicas nacionais.⁶⁴⁰ Para estas comemorações foi composto o “Hymno” marcha de

⁶³⁶ *Diário Ilustrado* de 5 de julho de 1884.

⁶³⁷ *Diário Ilustrado* de 13 de julho de 1884.

⁶³⁸ Crónica de J. Veríssimo Almeida, na *Revista da Exposição Agrícola de Lisboa*, Lisboa, 1884, pp. 159-160.

⁶³⁹ *Diário Ilustrado* de 27 de julho de 1884.

⁶⁴⁰ J. M. Santos Júnior, A. Morgado; *Guia do Forasteiro nas Festas Antonianas: 1195-1895*, Lisboa, Typ. do Commercio, 1895, p. 99.

Santo António da autoria de Augusto Machado e letra de D. João da Câmara⁶⁴¹ e ainda uma marcha intitulada *Marcha Antoniana*, da autoria de Joaquim José d’Almeida escrita especificamente para fanfarras e bandas, editada também pela casa Neuparth & C.⁶⁴² O programa da “Festa do VII Centenário de Santo António” anunciava também os bailes no mercado da Praça da Figueira nos dias 15, 16 e 17 de junho com a atuação de diversas bandas. Além das atuações musicais em diversos locais de Lisboa, o centro das festividades foi no Terreiro do Paço onde foram montados quatro coretos⁶⁴³. No coreto da Praça da Alegria, que ficou sob a organização da Associação dos Bombeiros Voluntários da Ajuda, tocou a banda convidada dos Bombeiros Voluntários de Setúbal⁶⁴⁴ e no coreto armado no Campo de Santana tocou a banda da Sociedade Grémio dos Artistas Musicais.⁶⁴⁵ Apesar da intensa atividade das nossas bandas de música, a qualidade era atacada quer por alguns músicos, quer críticos, como testemunha uma crónica desta época publicada na revista *Amphion*, em que o cronista dava conta da opinião de um colega de Itália que criticava as bandas militares de Milão por tocarem mediocrementemente e não honrarem as tradições musicais daquela cidade italiana, acrescentando que “se o colega ouvisse o que nós por cá temos e agora, por ocasião do centenário Antoniano, se está patenteando aos visitantes estrangeiros, até se benzia três vezes com a mão esquerda”.⁶⁴⁶ Mas sobre a participação das bandas de música nas comemorações antonianas, podemos ainda registar outra crítica publicada na revista *Amphion*, que referia que o hino oficial das comemorações não teve expressão e que houve greve e uma ausência deliberada de muitas bandas. A notícia refere mesmo que as festas não tiveram música e “de mais de um cento de philarmónicas que continuamente em Lisboa nos mimoseiam com os sons estridentes dos seus cornetins e trombones, nem uma só contribuiu com um Si bemol para a apothose do thaumaturgo portuguez.” A notícia refere ainda que participaram “apenas um número limitadíssimo de corporações musicais, mas a organização nem lhe deu o Hino”,⁶⁴⁷ e criticava ainda a qualidade das poucas bandas participantes nas comemorações, referindo que “as bandas regimentais e as philarmónicas em um numero miserável, limitaram-se a tocar marchando o passo doble da zarzuela *Espada de Honor* que já está muito ouvido e que devia ir para os arquivos” escrevendo mesmo que,

⁶⁴¹ Este hino marcha foi apresentado no Quartel do Carmo onde ensaiava a banda da Guarda Municipal de Lisboa, dirigida pelo maestro Gaspar que foi também editada pela casa Neuparth & C.^a É apresentado no nosso trabalho *Hinos Militares e Patrióticos Portugueses*, Lisboa, EME, 2010, p.125.

⁶⁴² *O Século* de 13 de junho de 1895, p. 3.

⁶⁴³ *O Occidente*, 1895, 18 (536), p 156 e o *Século* de 25 de junho de 1895.

⁶⁴⁴ J. M. Santos Junior; A. Morgado, *Guia do Forasteiro nas festas antonianas*, Lisboa, Typ do Comércio, 1895, p. 146.

⁶⁴⁵ *O Século* de 24 de maio de 1895, p. 3.

⁶⁴⁶ *Amphion* n.º 11 de 15 de junho de 1895, p. 86.

⁶⁴⁷ *Amphion* n.º 12 de 30 de junho de 1895, p. 93.

por preguiça, os músicos militares não tocaram coisas novas e o cortejo do dia 26 de junho parecia o Círio da Atalaya, porque os músicos só traziam uma ou duas marchas e nos intervalos era apenas “Rana cataplana”⁶⁴⁸, querendo dizer que as bandas não tocaram muito durante o desfile, preenchendo-o grande parte apenas com a marcação da cadência de marcha pela caixa.

Entre 7 de junho e 7 de novembro de 1888, decorreu em Lisboa no alto da Avenida da Liberdade a grande exposição Pecuária Agrícola e Industrial, organizada pela Associação Industrial Portuguesa que também teve a participação de diversas bandas de música.⁶⁴⁹ A visão crítica de Ramalho Ortigão, caricaturando toda a sociedade portuguesa, não poupou a atuação de uma banda militar nesta exposição, embora reconheça a importância do seu repertório “[...] dos grandes dramas do amor; lírico sob a sugestão vibrátil de uma batuta [...] brandida por um homem barrigudo, com os rins cingidos por um cinturão de guerra e pelo numero que tal homem tem pregado por cima da viseira do boné [...] corpo de infantaria 10”⁶⁵⁰ Esteve também aqui patente uma exposição com obras e livros de música da Biblioteca da Ajuda, tal como consta uma anotação na partitura de uma *Sinfonia para Orquestra* de António Leal Moreira.⁶⁵¹

As bandas militares e civis eram também presença em muitas festas de beneficência para angariação de fundos para diversas finalidades.⁶⁵² Em maio de 1884 foi organizada uma grande quermesse, na Tapada da Ajuda durante os dias 17, 18 e 19 de maio, por iniciativa da rainha D. Maria Pia, com o objetivo de angariar fundos para as creches de Lisboa. Esta iniciativa foi amplamente divulgada pelos jornais que referiam que “seria a festa mais imponente que se tem realizado em Lisboa” e que as companhias de transportes iam praticar preços reduzidos durante os dias desta festa.⁶⁵³ Nos três dias em que decorreu a quermesse tocou a Fanfarra de Caneças, como noticiou o *Diário Ilustrado*: “Vem nos três dias tocar na Kermesse a Fanfarra de Caneças. O seu director Sr. Castro tem tido o maior zelo com aquella fanfarra, cujos executantes se teem distinguido sempre que se exibem em público”.⁶⁵⁴ Os jornais referiram a atuação das bandas e até algumas informações relativas ao repertório: “A excelente banda da Guarda Municipal executou hontem na real tapata da Ajuda a linda valsa

⁶⁴⁸ Revista *Amphion* n.º 12 de 30 de junho de 1895, p. 93.

⁶⁴⁹ Ver *O Occidente* 1888, 11 (344), p. 156.

⁶⁵⁰ Ramalho Ortigão, *As Farpas*, 4.ª edição, Lisboa, Fluminense, 1928, pp. 317-321.

⁶⁵¹ *Catálogo de música manuscrita da Biblioteca da Ajuda*, vol. III, Lisboa, 1960, p. 89.

⁶⁵² Além de diversas fontes primárias consultadas, registamos a obra sobre este assunto de Mário Costa, *Uma Quermesse de Caridade na Real Tapada da Ajuda*, Lisboa, 1959.

⁶⁵³ *Diário Ilustrado* de 3 de maio de 1884.

⁶⁵⁴ *Diário Ilustrado* de 6 de maio de 1884.

intitulada *Kermesse* da autoria do professor de música F. Bahia. Esta valsa tem sido muito procurada porque é um trabalho de muito merecimento.”⁶⁵⁵

Na explanada dos Recreios, realizou-se um grande concerto de bandas militares em agosto de 1884 com o objetivo de angariar receitas para a reconstrução das barracas dos pescadores da Costa da Caparica. Participaram as seguintes bandas militares: Caçadores n.º 2, a banda de Infantaria n.º 1, de Infantaria n.º 5, Infantaria n.º 16 e Guarda Municipal. “Além de um escolhido repertório que cada uma executará separado, tocarão todas reunidas em um grande coreto, expressamente construído, a *marcha do Prophéta* de Meyerbeer e a ode sinfónica do Sr Manoel António Correia, *Uma Festa na Aldeia*.”⁶⁵⁶ Algumas das festas religiosas tradicionais de Lisboa também contribuíram para este fim, como aconteceu na Festa de S. Sebastião no Lumiar em 1903, cuja receita foi destinada ao Asilo da Infância Desvalida do Lumiar e teve a participação da Academia Musical do Lumiar, da banda dos Bombeiros Municipais e da Sociedade Musical de Paço de Arcos⁶⁵⁷. Uma das mais importantes iniciativas de caridade eram as quermesses do Albergue das Crianças Abandonadas, que se realizavam todos os anos no início de junho, com a participação de muitas bandas.

No contexto da difícil situação internacional após a conferência de Berlim em 1885 e do Ultimato Inglês em 1890, o esforço de afirmação do império colonial português também mobilizou comemorações de carácter patriótico, às quais as bandas não podiam faltar. Em 1897 e 1898 nas festas do 4.º centenário da Índia foi celebrada a viagem de Vasco da Gama e a descoberta do caminho marítimo para a Índia. As comemorações tiveram início em 8 de julho 1897, e na primeira noite de festa tocou a banda da Sociedade Musical Alunos Alves Rente num coreto armado no jardim de Belém, em frente ao Mosteiro dos Jerónimos. No ano de 1898 as comemorações foram mais intensas com uma feira realizada ao cimo da Avenida da Liberdade onde atuaram diversas bandas de música, assim como também no Rossio, na Avenida da Liberdade, no Largo de S. Paulo, na Praça de Camões e no Terreiro do Paço, locais onde foram instalados diversos coretos. Teve lugar ainda um grande cortejo cívico

⁶⁵⁵ *Diário Ilustrado* de 18 de maio de 1884.

⁶⁵⁶ *O Occidente* n.º 203 de 11 de agosto de 1884. Ver no anexo 3 Q o programa do concerto na festa de caridade em 1884. Ver a capa da partitura do arquivo da Banda da GNR no anexo 3 J (figura 3-3J).

⁶⁵⁷ *Jornal O Século* de 9 de dezembro de 1903.

com carros e bandas de música e para esta ocasião foi composto o *Hino do 4º centenário da descoberta da Índia*, com música de Augusto Machado e letra de Fernandes Costa ⁶⁵⁸

A participação da banda do Corpo de Polícia de S. Tomé na exposição universal de Paris em 1900, na secção colonial daquela exposição, também teve objetivos políticos, pela imagem que a banda (constituída por músicos negros) deu naquele evento internacional. A revista *A Arte Musical* recordou esse acontecimento num artigo dedicado ao maestro da banda militar de S. Tomé, Thomaz Jorge Junior: “A banda composta exclusivamente de pretos, esteve alguns dias em Lisboa antes de partir para a capital franceza, e aqui deu, cremos, um ou dois concertos, maravilhando o auditório pela maneira correcta porque executou peças de harmonia de difícil interpretação, como qualquer boa banda regimental”⁶⁵⁹. Mas em Paris, n’aquelle grande centro artístico, a admiração foi geral e chamou a atenção dos amadores pela coincidência dos artistas serem exclusivamente da raça negra, sem outra instrução que não fosse a musical porque os pretinhos tocam todos por música, que a sabem a valer. Estando as nossas colónias, ao tempo, e mesmo agora num notório estado de atraso em assumptos d’arte, a banda deu aos parisienses e a todos os estrangeiros que n’aquelle momento visitaram Paris, a impressão de que Portugal tinha as suas colónias n’um tal estado de desenvolvimento que até n’elas se cultivava a música d’aquella não vulgar maneira.”⁶⁶⁰ Sobre esta banda recordamos ainda a curiosa descrição feita pelo empresário inglês Cadbury ligado à indústria do chocolate e que foi um dos estrangeiros que passando pela ilha de S. Tomé registou no seu livro *Os Serviçais de S. Tomé* o mérito da banda: “Posto que talvez não esteja dentro dos estreitos limites deste relatório, aproveito a oportunidade de dizer uma palavra de sincero louvor a respeito da banda de S. Thomé, e do seu fundador e regente o sr Jorge.” Esta banda dava concertos todos os domingos e quintas-feiras no coreto da cidade capital da ilha e recebeu a visita do príncipe real à colónia em 1907. Curiosamente, verificou-se mais tarde a supressão destas bandas nas colónias, facto que não passou despercebido à revista *A Arte Musical* que noticiou com ironia: “Como complemento de uma notícia anterior, diremos que a supressão das bandas regimentaes na Índia, Timor, Cabo Verde, Macau, S. Thomé, Angola e Moçambique, originou uma economia annual de 58.725\$957 réis, em cifras certas. Mas como o dinheiro foi applicado em material de guerra,

⁶⁵⁸ *Guia itinerário do visitante de Lisboa: brinde que os Grandes Armazens do Grandella & Ca. oferecem aos seus clientes em Commemoração do IV Centenário da Descoberta da Índia: 1498-1898*, Lisboa, A Liberal, 1898.

⁶⁵⁹ Ver a fotografia da banda militar da colónia de S. Tomé na figura 22-2 A, no anexo 2 A.

⁶⁶⁰ Revista *A Arte Musical* n.º 282 de 15 de setembro de 1910.

esperemos em Deus que, com essa medida salvadora, nos fiquem essas mesmas colónias garantidas in aeternam”.⁶⁶¹

No cerimonial militar era frequente a presença das bandas, como aconteceu na visita do rei D. Carlos ao navio com o seu nome (*Cruzador D.Carlos*) no dia 17 de janeiro de 1900: “pelas duas e meia da tarde embarcaram no Arsenal de Marinha, na galeota real, os regios visitantes, acompanhados da sua comitiva. El-rei e a rainha foram recebidos a bordo do cruzador pelo commandante, immediato e mais officialidade [...] Em seguida suas magestades e comitiva visitaram o belo cruzador, tocando durante essa visita a banda do corpo de marinheiros várias peças do seu repertorio”.

IV.1.4 Festas religiosas e procissões

Após a proclamação do dogma da Imaculada Conceição em 1854, destinado a reavivar o culto mariano, o papa Pio IX restabeleceu as ordens religiosas em 1870 e em Portugal durante a segunda metade do século XIX foi estabelecida uma boa relação entre a monarquia constitucional e o catolicismo⁶⁶². Como refere Maria de Lourdes dos Santos, “a religião ficou sendo um artigo de moda” e as burguesas enriquecidas tomaram-na sob a sua proteção e “aceitam Deus como um chique”⁶⁶³. No século XIX as festas religiosas com as procissões, romarias e círios juntavam a prática religiosa à dimensão profana do entretenimento e divertimento, em festas com fogo de artifício, iluminação, música de bandas filarmónicas, bailes, bazares e quermesses. A participação das bandas de música nas festas religiosas populares decorria normalmente ao longo de um dia, desde a manhã até à noite no arraial e incluía: o toque de alvorada no local da festa junto à capela ou igreja, o peditório e arruada pelas ruas da localidade, a missa de festa, a procissão e a atuação no coreto do arraial, terminando algumas vezes com uma marcha “aux flambeaux” (desfile noturno) mais frequente no meio urbano, mas que também é referida nos círios de Lisboa na Atalaia. As notícias dos jornais testemunham esta forma de participação das bandas nas festas em Lisboa: “É hoje o arraial na Cruz Quebrada, ao meio dia começa a festa por uma missa cantada, à noite há fogueira e toca a banda de Caçadores 5. Além disso também vae mais uma outra philharmonica.”⁶⁶⁴ Habitualmente estas festas decorriam durante dois a três dias,

⁶⁶¹ Revista *A Arte Musical* n.º 329 de 31 de agosto de 1912.

⁶⁶² Maria de Fátima Bonifácio, *A Monarquia Constitucional 1807-1910*, 3.ª edição, Alfragide, Texto, 2010.

⁶⁶³ Maria de Lourdes Lima dos Santos, *Para Uma Sociologia da Cultura Burguesa em Portugal no Século XIX*, Lisboa, Editorial Presença, 1983, p. 49.

⁶⁶⁴ *Diário Ilustrado* de 3 de setembro de 1876.

entre sábado e segunda feira, contanto que o domingo era o dia mais importante, por isso contava com a participação de duas bandas que tocavam alternadamente em dois coretos e na segunda-feira havia baile campestre e cavalhadas.

A incorporação das bandas de música nas procissões, nos países católicos do sul da Europa (Itália, Espanha e Portugal), resultou da tradição da participação das forças militares nas procissões realizadas nas cidades, que eram acompanhadas pelas suas bandas militares. Como se verificou noutros aspetos (organização instrumental, formação em marcha, uniformes e repertório), o desenvolvimento das bandas civis (filarmónicas) também seguiu essa prática, e assim as bandas civis adotaram o mesmo procedimento nas procissões nas cidades, com o brilho e a solenidade que os líderes locais também queriam ter nas suas comunidades. Antes da segunda metade do século XIX são muito escassas as referências sobre a participação de bandas civis no acompanhamento de procissões, posto que as referências que encontramos são de bandas militares que testemunham o posicionamento da banda, em regra à retaguarda do(s) sacerdote(s) e do andor principal, aquele que leva a imagem do(a) padroeiro(a) da localidade ou da imagem a que é dedicada a procissão (que vai no último andor da procissão).

Na segunda metade do século são mais frequentes as referências sobre a participação de bandas de música civis e militares nas procissões, nos círios e no arraial das festas religiosas lisboetas, como acontecia na festividade do Sagrado Viático na freguesia de Santa Catarina em Santos, as festas de Nossa Senhora da Graça, Nossa Senhora do Rosário, de S. Sebastião e de S. Roque, que era realizada em agosto na Praça Luís de Camões, e que contava com a participação de diversas bandas militares e civis, como testemunha a notícia do ano de 1894 em que tocaram alternadamente em concerto, a charanga dos Marinheiros e a banda da Sociedade Minerva⁶⁶⁵. Durante a segunda metade do século XIX e no início do seguinte era muito comum a participação de bandas militares juntamente com as bandas civis nas festividades religiosas populares, como aconteceu na festa de Nossa Senhora da Saúde no Calhariz de Benfica em 1903 com a atuação da banda Euterpe e a de Infantaria n.º 1⁶⁶⁶. Também na freguesia da Charneca do Lumiar, chamada na época S. Bartolomeu da Charneca, na festa de Santa Luzia no ano de 1902, participou a Banda da Armada⁶⁶⁷ e na

⁶⁶⁵ Jornal *O Século* de 19 de agosto de 1894.

⁶⁶⁶ Jornal *O Século* de 16 de agosto de 1903.

⁶⁶⁷ Jornal *O Século* de 2 de setembro de 1902.

feita em honra de Nossa Senhora da Luz em Carnide: “das 7 horas da manhã até à meia noite toca a banda de Caçadores 5 composta de 25 executantes”.⁶⁶⁸

As bandas militares participavam também nas festividades fora de Lisboa, como testemunha a notícia que anunciava a festa de Nossa Senhora da Piedade na Cova de Mutela em 17 e 18 de agosto de 1872, que seria animada nos dois dias pela banda de Caçadores n.º 5 de Lisboa⁶⁶⁹; em Sesimbra, na festa de Nossa Senhora do Monte Carmo em agosto de 1889 atuou a banda da Guarda Municipal, que se deslocou de Lisboa para Sesimbra de navio: “Além de várias philarmónicas que já adheriram ao convite, vai a banda da Guarda Municipal que parte de Lisboa no vapor Victória”.⁶⁷⁰

Através dos periódicos, podemos confirmar a participação das bandas militares nas festas religiosas em Lisboa e arredores. “Na igreja dos Jeronymos, Festa a S. Sebastião [...] No adro há arraial, com a banda de Infantaria n.º 1”. “Em Bellas festeja-se Nossa Senhora da Misericórdia e há arraial onde toca a banda de Caçadores n.º 2, sendo à noite iluminado à veneziana.”⁶⁷¹ Em Paço de Arcos: grande festa ao Senhor dos Navegantes, de manhã canta-se missa solene, de tarde sai a procissão. No arraial toca a banda de Caçadores n.º 5.⁶⁷² Num curioso artigo do jornal *Diário Ilustrado* de 9 de setembro de 1876 são descritas as festas populares de verão nos arredores de Lisboa, da Senhora da Atalaia, Senhor da Serra, em Belém e em Caselas, para onde todo o povo se dirigia deixando a cidade deserta e onde se descreve o ambiente festivo da romaria de Santo António de Caselas com “o povo alegre [...] ouvindo as harmonias marciais [bandas de música]”.⁶⁷³

No Lumiar a festa de S. Sebastião em agosto era muito concorrida e contava com diversas bandas a animar o arraial, como testemunha a notícia do ano de 1894 que refere a atuação nos coretos armados em frente da igreja do Lumiar da banda da Academia Patriótica do Lumiar, da banda Marcial Artística de Lisboa e da Academia Musical 1 de Junho de 1883.⁶⁷⁴ Nos Olivais era organizada também em agosto uma festa a S. Sebastião e outra a Nossa Senhora do Bonfim. Na festa de S. Sebastião de 1894 participaram as bandas da Sociedade Filarmónica União Capricho dos Olivais, a banda militar da Caçadores n.º 5, a

⁶⁶⁸ *Diário Ilustrado* de 11 de agosto de 1872. Esta notícia confirma a organização das bandas militares portuguesas (25 elementos) conforme tratado no capítulo II.

⁶⁶⁹ *Diário ilustrado* de 20 de julho de 1872.

⁶⁷⁰ *Diário lustrado* de 18 de agosto de 1889.

⁶⁷¹ *Diário Ilustrado* de 13 de julho de 1884.

⁶⁷² *Diário Ilustrado* de 9 de setembro de 1876.

⁶⁷³ *Diário Ilustrado* de 9 de setembro de 1876.

⁶⁷⁴ Jornal *O Século* de 13 de agosto de 1894 e de 20 de agosto de 1894.

banda da fábrica de louça dos Olivais e da fábrica de louça de Sacavém. No ano de 1895 atuaram nos dois coretos do arraial desta festa, a banda da Sociedade Filarmónica União Capricho Olivalense, a banda União e Desejo, a banda dos Bombeiros Municipais de Lisboa e a banda da fábrica de louça dos Olivais.⁶⁷⁵ Em Chelas, as festas que se realizavam em setembro também contavam com uma forte presença da banda da Sociedade União Chelense, como foi noticiado em 1903.⁶⁷⁶ A zona de Benfica, embora integrada na cidade, tinha ainda o carácter de uma localidade rural onde também existia uma filarmónica, a Sociedade Euterpe Musical, que teve a iniciativa em colaboração com a Irmandade do Santíssimo Sacramento (de Benfica) de construir um coreto no adro da igreja paroquial de Benfica que foi inaugurado em 1900 e que servia nos santos populares, na festa a Nossa Senhora do Amparo realizada em dezembro e na festa de S. Sebastião realizada em setembro e que era a mais concorrida de Benfica, em que participava a filarmónica do bairro e outras como a banda dos Marinheiros que ali atuou em 1902 e em 1903⁶⁷⁷.

Nas festividades religiosas, além de outras formas de atuação menos frequentes, como veremos de seguida, as bandas tinham um protagonismo importante nas procissões e em algumas cerimónias fúnebres, marcando a cadência lenta das marchas graves. Como foi noticiado pelo *Diário Ilustrado* em 1884⁶⁷⁸ na missa do meio dia na Igreja das Mónicas, tocava a charanga dos reclusos da casa de correção e sobre a cerimónia da comunhão dos alunos da Casa Pia de Lisboa, era referido que depois da missa fora servido um jantar e a seguir tocara a banda de Infantaria n.º 1, que se manteve no claustro até à noite.⁶⁷⁹ Em relação à atuação das bandas militares durante as missas, os próprios regulamentos militares estabeleciam a forma como as bandas deveriam proceder, assim como nas procissões e em honras fúnebres. Por exemplo, a *Ordenança dos Corpos de Infantaria* de 1879⁶⁸⁰ referia que as guardas de procissão marchavam na cadência de 76 ppm e todas estas normas, sobre a formação de marcha, cadência e repertório (marchas graves), eram seguidas pelas bandas civis, cujos maestros e alguns dos músicos eram militares e estavam habituados a proceder dessa forma.

⁶⁷⁵ Jornal *O Século* de 18 agosto de 1895 e de 19 de agosto de 1895.

⁶⁷⁶ Jornal *O Século* de 27 de setembro de 1903 e de 29 de setembro de 1903.

⁶⁷⁷ Jornal *O Século* de 11 de agosto de 1902 e de 3 de agosto de 1903.

⁶⁷⁸ *Diário Ilustrado* de 6 de janeiro de 1884.

⁶⁷⁹ *Diário Ilustrado* de 30 de maio de 1882.

⁶⁸⁰ *Ordenanças sobre os Exercícios e Evoluções dos Corpos de Infantaria*, Livro I, 4.ª parte, *Escola de Brigada*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1879, p. 30.

Na procissão de Nossa Senhora da Saúde em Lisboa participavam todas as bandas militares da guarnição de Lisboa, tal como se confirma através da notícia da participação de 12 bandas de música em 1890.⁶⁸¹ A resenha histórica da Real Irmandade de Nossa Senhora da Saúde e S. Sebastião refere que a partir de 1863 sempre se incorporaram na procissão contingentes militares com as suas bandas militares, que caprichavam em tocar todos os anos marchas novas, musicadas pelos melhores maestros da época. Através daquela que é certamente a mais antiga fotografia desta procissão⁶⁸², podemos ver a disposição habitual de uma banda numa procissão, logo atrás do andor principal e neste caso como era usual na época marchando numa frente larga, com três fileiras de instrumentistas de sopro seguidos da percussão (quatro músicos) numa quarta e última fila⁶⁸³. A participação das bandas militares na tradicional procissão de Nossa Senhora da Saúde em Lisboa era assim descrita em 1907: “as bandas todas de todos os Regimentos, cadenciando músicas que são voos de promessas adejando em roda de Nossa Senhora”.⁶⁸⁴

As cerimónias fúnebres de personalidades importantes também contavam com a presença das bandas e em alguns casos era mesmo apresentada uma marcha fúnebre inédita para a ocasião, como aconteceu em 1849 por ocasião do funeral do rei Carlos Alberto⁶⁸⁵: “O Director da banda de música militar da Guarda Municipal do Porto, Sr Arroio, compoz uma excelente marcha fúnebre para ser tocada no acompanhamento do corpo de S. M. El Rei Carlos Alberto para bordo dos vapores”⁶⁸⁶, e também a cerimónia fúnebre do nosso rei D. Luís I em outubro de 1889 era assim descrita na revista *O Occidente*, demonstrando a participação das bandas militares, tocando marchas fúnebres durante o cortejo fúnebre entre Cascais e Belém na noite de 21 de outubro de 1889: “À sahida formavam alas os empregados da casa real, com tochas acesas; uma força militar abria alas ao cortejo e a música tocava uma marcha fúnebre [...] e um esquadrão de lanceiros com a banda tocando uma marcha

⁶⁸¹ Jornal *O Dia* de 17 de abril de 1890.

⁶⁸² Ver no anexo 4 A, na figura 3-4A, a fotografia da banda do Corpo de Marinheiros na procissão de Nossa Senhora da Saúde em 1891 (*Revista Ilustrada* de 30 abril de 1891).

⁶⁸³ No capítulo II e no anexo 2 A, tratamos as formações usadas na época pelas bandas em desfile, bem como a sua disposição em concerto.

⁶⁸⁴ *Ilustração Portuguesa* de 29 de abril de 1907, p. 542.

⁶⁸⁵ Carlos Alberto di Savoia (1798-1848) foi rei da Sardenha entre 1831 e 1848, após ter abdicado em favor do seu filho Vitor Emanuel II veio para a cidade do Porto onde faleceu em julho de 1848.

⁶⁸⁶ *Revista Universal Lisbonense*, n.º 46 de 20 de setembro de 1849, p. 551. A notícia faz ainda um elogio ao maestro e compositor Francisco Arroio (1819-1886), que tal como se apresenta no anexo 3 P era pai de outro maestro de banda militar chamado João Arroyo, nascido em 1861 e irmão de outro músico chamado João Emílio Arroio.

fúnebre, fechava o prestito.”⁶⁸⁷ O funeral do marquês de Sá da Bandeira em 1876 também contou com a presença de bandas militares da divisão militar de Lisboa durante o percurso até à estação de comboios de onde seguiu por caminho de ferro até Santarém: “A Divisão formava nas ruas do trânsito, tocando marchas fúnebres” [...].⁶⁸⁸ A forte tradição católica portuguesa associada ao gosto popular fazia com que mesmo as procissões do Sagrado Viático fossem acompanhadas por bandas, como registamos através dos seguintes exemplos: “A procissão do sagrado Viático aos enfermos da freguesia de S. Sebastião da Pedreira às 8h da manhã acompanhada pela Philarmónica Primeiro de Setembro”⁶⁸⁹ e “a procissão do sagrado Viático aos enfermos das Freguesias de Santa Catharina com música [...] do Socorro às 8 e meia com a philarmonica Recreio Artístico”.⁶⁹⁰

A participação das bandas de música nas festividades religiosas passava também pelo acompanhamento das romarias e dos círios das comunidades da capital que se deslocavam para os diversos santuários das redondezas, dos quais se destaca o Círio de Nossa Senhora da Atalaia. Em 1874 sabe-se que para além de três círios dos arredores de Lisboa (Oeiras, Samora Correia e Chelas), foram em peregrinação para o santuário da Atalaia (Montijo) nove Círios de Lisboa. Em relação ao círio de Santo Estêvão de Alfama, a presença da banda de música é referida no jornal *Domingo* de 1902: “[...] à entrada do cyrio na capella haverá ladainha, e à noite arraial, fogueiras e musica no coreto.[...] Segue arraial, iluminação, marcha aux-frambeaux”; Depois de amanhã haverá alvorada, peditório [...]”.⁶⁹¹ “A philarmonica, após os cumprimentos do estylo, percorreu algumas das principaes ruas da villa”.⁶⁹² Sobre o círio das francesinhas, que saía da igreja do convento do Crucifixo (das francesinhas) que existia junto ao Palácio de S. Bento (na Lapa) e que foi destruído já no século XX, temos a seguinte descrição: “No cortejo vai o andor da senhora da Atalaya, seguido de dois estandartes, 5 anjos e 2 virgens. Acompanha-o o rev. dr Cruz. Encorpora-se também no préstito a banda musical 15 de Junho de 1901”⁶⁹³ Este círio em 1904 foi acompanhado pelo Grupo Musical União e Gloria de 1895, tal como foi noticiado no jornal

⁶⁸⁷ Revista *O Occidente* n.º 391 de 1 de novembro de 1889, p. 243.

⁶⁸⁸ André Meyrelles de Tavora do Canto e Castro, *O Marquez de Sá da Bandeira, Biographia fiel e Minunciosa do Ilustre Finado*, Lisboa, Editora Carvalho & C.ª, 1876, p. 33.

⁶⁸⁹ *Diário Ilustrado* de 11 de maio de 1884.

⁶⁹⁰ *Diário Ilustrado* de 18 de maio de 1884.

⁶⁹¹ *O Domingo* de 21 de setembro de 1902.

⁶⁹² *O Domingo* de 28 de setembro de 1902.

⁶⁹³ *A Época* n.º 122 de 30 de agosto de 1902.

*O Século*⁶⁹⁴; sobre o cício de Santos-o-Velho a descrição do ano de 1901 feita no *Diário de Notícias* refere a participação da banda de Santo Amaro.

IV.1.5 Nos teatros e coliseus de Lisboa

Além da arte dramática, os teatros lisboetas e os dois coliseus da capital foram também locais de atuação das bandas de música, no interior das suas salas e também nas imediações dos teatros mais importantes, abrilhantando o ambiente exterior e a chegada da família real nos dias festivos. No teatro S. Carlos, no último espetáculo da temporada de 1878-1879, no dia 7 de julho de 1879, houve um concerto de gala em honra da rainha D. Maria Pia, em que esteve presente toda a família real e o corpo diplomático, e nas imediações do teatro –no Largo das Duas igrejas, Rua do Outeiro e largo do Picadeiro – havia bandas filarmónicas a tocar enquanto que na varanda do teatro tocavam bandas militares.⁶⁹⁵ No teatro do Rato em maio de 1882, a representação do drama popular *Zé Povinho* fez grande sucesso e foi anunciado no jornal que se esperava uma grande assistência na feira das Amoreiras para assistir à peça e conhecer o elegante teatro do Rato, onde também estaria presente uma banda: “Em frente da porta principal tocará num coreto uma banda marcial, achando-se o recinto do teatro vistosamente ajardinado.”⁶⁹⁶ No Coliseu dos Recreios, também foi notícia uma matiné a favor da Associação das Creches, na qual foi interpretada a *Symphonia de Arias de Zarzuelas* de Barbieri por uma orquestra e por uma banda⁶⁹⁷. Na inauguração da época no Coliseu dos Recreios, em 14 de agosto de 1890, tocou a banda dos Marinheiros, e no teatro Avenida, como noticiou o *Diário Ilustrado* em 11 de setembro de 1890, estiveram presentes uma fanfarra e duas bandas filarmónicas. A 2 de abril de 1890 numa récita em homenagem à cidade de Lisboa, esteve a atuar durante a tarde uma banda de música. No teatro Alegria foram igualmente noticiadas as atuações da banda da Armada Real⁶⁹⁸ e da banda dos Bombeiros Municipais⁶⁹⁹. No teatro da Rua dos Condes atuou a Sociedade Guilherme Cossoul⁷⁰⁰, e no teatro D. Maria II em concerto foi a vez da banda da Guarda Municipal a 13 de fevereiro de 1890, dirigida por Manuel Augusto Gaspar que era também o maestro da orquestra do teatro D. Maria II. Neste concerto a banda da Guarda Municipal

⁶⁹⁴ *O Século* de 28 de agosto de 1904.

⁶⁹⁵ Mário Moreau, *O Teatro de S. Carlos, dois séculos de história*, Lisboa, Hugin, 1999, p. 100. Este concerto da orquestra representa também um marco na história da música em Portugal pelo facto de ter sido talvez o primeiro a ser dirigido por uma maestrina, a austríaca Josephine Amann.

⁶⁹⁶ *Diário Ilustrado* de 17 de maio de 1882.

⁶⁹⁷ *Diário Ilustrado* de 20 de junho de 1884.

⁶⁹⁸ Jornal *O Dia* de 10 junho de 1890.

⁶⁹⁹ *Diário Ilustrado* de 17 de março de 1890.

⁷⁰⁰ *Diário Ilustrado* de 29 de outubro de 1890.

tocou a *Grande Ouverture Dramatique* de G. Wettge, escrita expressamente para o concurso internacional de bandas em Paris⁷⁰¹. Era frequente a participação das bandas abrilhantando o espaço exterior em redor dos teatros, em ocasiões relevantes como por exemplo as festas a favor de artistas: “Se o benefício da Barili [...] foi brilhante, [...] o da Boccabadatti nos Puritani foi-o ainda muito mais, constituindo uma verdadeira apoteose. Teve muitos espectadores, fortes aplausos, repetidas chamadas ao palco, chuva de flores, de poemas, de retratos, de coroas de louros, de frutas, de ramos de flores com fitas bordadas a ouro, e um gancho de cabelo de ouro com brilhantes oferecido pelo português Conde de Farrobo, em cuja carruagem de quatro cavalos a artista foi levada a casa à luz de archotes, acompanhada pela música de bandas militares e por uma enorme multidão, como se de um cortejo triunfal se tratasse”.⁷⁰² Com exceção de algumas bandas militares da capital, não era habitual as bandas filarmónicas se apresentarem nos teatros, confirmando a regra de que as bandas tocavam sobretudo nos espaços ao ar livre e no caso das bandas civis eram muito raras as atuações em salas, pois até mesmo as suas sedes eram, em muitos casos, apenas um local para ensaio, sem um palco com dimensão suficiente para uma banda.⁷⁰³

O Coliseu dos Recreios, inaugurado em 14 de agosto de 1890, era um espaço muito frequentado, onde se apresentavam variados tipos de espectáculos, desde ópera, zarzuelas, circo, bailes de máscaras, atuações equestres, esgrima, ginástica, acrobacia e cinema após 1898. Nesta sala de Lisboa foram frequentes as atuações das bandas em diversas ocasiões, algumas com a interpretação de obras por várias bandas reunidas, com centenas de músicos. Neste local teve lugar a 14 de janeiro de 1899 um espectáculo organizado pelo príncipe D. Afonso, ao que assistiu a família real, e onde estiveram presentes várias bandas militares em conjunto, num total de 300 músicos sob a direção do maestro Manuel Augusto Gaspar, da Guarda Municipal.⁷⁰⁴ Em 15 de Janeiro de 1900 noutra festa a favor do Instituto Infante D. Afonso atuaram a banda dos Marinheiros e da Guarda Municipal que tocaram pates do *Rienzi* de Wagner.⁷⁰⁵ Em 8 de abril do mesmo ano, numa festa a favor do cofre de pensões da Associação da Imprensa Portuguesa, a que assistiram o rei D. Carlos e a rainha D. Amélia, atuaram as bandas da Guarda Municipal, do Regimento de Infantaria n.º 16, do Regimento de Caçadores n.º 2, da Academia Freitas Gazul e dos Bombeiros Municipais⁷⁰⁶. Em 26 de

⁷⁰¹ Jornal *O Dia* de 13 de abril de 1890.

⁷⁰² Manuel Carlos de Brito e David Cranmer, *Crónicas da Vida Musical Portuguesa na Primeira Metade do Século XIX*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, p. 68.

⁷⁰³ Ver no anexo 4A (figura 8- 4A) a fotografia da sede da Sociedade Euterpe de Benfca.

⁷⁰⁴ Ricardo Covões, *O Cinquentenário do Coliseu dos Recreios*, Lisboa, 1940, p. 58.

⁷⁰⁵ Ricardo Covões, *O Cinquentenário do Coliseu dos Recreios*, Lisboa, 1940, p.60.

⁷⁰⁶ Idem p.61.

março de 1907 teve lugar outro grande concerto no coliseu composto por uma banda de 240 músicos militares sob a direção do maestro Taborda.⁷⁰⁷ Em 4 e 22 de junho de 1908 realizaram-se os jogos florais promovidos pelo Real Instituto de Lisboa, com concertos dados por várias bandas filarmónicas⁷⁰⁸. Em 1910 as comemorações da implantação da República tiveram lugar a 5 de novembro e contaram com a participação da banda da Guarda Republicana e dos Marinheiros, que juntas, sob a regência do maestro Fão, tocaram a *Marcha Republicana*.⁷⁰⁹

IV.1.6 As associações recreativas e as instituições sociais

Com a criação das associações recreativas, apesar da simplicidade das suas instalações surgiram novos espaços de apresentação de teatro amador e realização de bailes, reproduzindo à escala popular muitas das práticas das *soirées* da burguesia. Na caracterização da sociedade da segunda metade do século XIX, sobre lazer e divertimento, o trabalho de Marta Páscoa, depois de destacar a construção de diversos teatros nas principais vilas e cidades de Portugal, refere o aparecimento em força das associações e sociedades recreativas, que fizeram com que os teatros deixassem de ser o local predominante de realizações teatrais.⁷¹⁰ Este fenómeno, como vimos no capítulo I, teve início em Lisboa e na década de 1850-1860, cerca de metade das sociedades musicais criadas em Portugal eram da região de Lisboa.

A prática musical nas bandas era considerada também uma atividade adequada para a educação e preparação profissional dos jovens carenciados que eram educados em instituições em que era comum a existência de uma banda de música constituída pelos alunos. São exemplos desta realidade a Casa Pia de Lisboa, a quinta (escola agrícola) regional de Sintra⁷¹¹ e a Casa de Correção e Detenção de Lisboa, cujo regulamento de 1909 referia no art. 1.º que servia “para recolher, educar e regenerar indivíduos do sexo masculino, menores de 18 anos”, no art. 123.º referia que a banda podia tocar no exterior e que as receitas desses serviços eram distribuídas da seguinte maneira: metade pelos alunos e a outra

⁷⁰⁷ *Idem* p. 73.

⁷⁰⁸ *Idem* p. 75.

⁷⁰⁹ *Idem* p. 81.

⁷¹⁰ Sousa Bastos, “Teatros e outras casas de espectáculos, antigas e modernas” in *Diccionário do Theatro Portuguez*, Coimbra, 1994 (ed fac-similada), p. 310.

⁷¹¹ Ver no anexo 5 A a fotografia da banda de jovens alunos da quinta da granja nos arredores de Sintra, no final do século XIX.

metade para manutenção dos instrumentos da banda. No art. 126.º era referido que o ensino musical dos jovens detidos, era igual ao programa em vigor no exército para os músicos de 3.ª classe, para que estes pudessem depois ser alistados no exército⁷¹². Numa obra de 1931 sobre o Asilo Profissional do Porto (Orfanato do Terço), podemos testemunhar como esta realidade perdurou, pois passados 40 anos da fundação do asilo a obra refere que este asilo para rapazes foi fundado em 1891 e que a banda de música dos internados realizava muitos serviços de norte a sul de Portugal, e era uma das principais fontes de receita para a instituição. A banda tinha grande prestígio no seio da instituição e no meio musical, tendo já formado muitos músicos que seguiram a carreira profissional nas Bandas da GNR e no Exército.⁷¹³ Muitos dos professores de música e mestres das bandas destas instituições eram músicos militares, e o modelo de organização militar próprio das bandas era considerado adequado ao modelo de educação seguido nestes colégios, assim como também no Colégio Militar, onde também existia uma banda tal como aconteceu durante a 1.ª República, no Instituto Militar dos Pupilos do Exército, criado em 1911.

IV.1.7 As feiras e as touradas

As principais feiras realizadas em Lisboa, como a feira de Belém, de Alcântara, de Santos, do Campo Grande, a feira de Agosto ou da Avenida e a feira das Amoreiras contavam também com uma forte presença das bandas de música, atuando em desfile e nos coretos montados nos arraiais. Como descreveu Ramalho Ortigão com sentido crítico na sua obra *As Farpas*, as feiras refletiam a expressão do mal e do bem da sociedade portuguesa, desde a manifestação artística do fado até às zaragatas, sem esquecer também as bandas de música que o escritor assim descreve: “Nas feiras comem-se frituras e saladas, ao estrondo cacofónico dos trombones e dos cornetins.”⁷¹⁴ A presença de uma banda de música na feira de Belém em 1851 é testemunhada num artigo do *Grátis Lisbonense* que anunciava a feira que se realizava nos jardins do Palácio Sabugosa: “às 4 horas da tarde a banda marcial principiará a tocar escolhidas peças de música; ao anoitecer o jardim será illuminado.”⁷¹⁵ Num curioso artigo sobre a feira das Amoreiras publicado em 1872 o autor dava conta da presença de uma banda filarmónica e ao referir algumas das alterações que se registavam sobre os teatros de feira, deixa-nos um testemunho da época sobre o desaparecimento das cornetas de chaves e do protagonismo crescente das bandas de música: “Já não tocavam

⁷¹² *Regulamento Geral da Casa de Correção e Detenção de Lisboa*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1909.

⁷¹³ *Monografia do Asilo Profissional do Terço*, X Sessão da Associação Internacional Protecção à Infância, Vila do Conde, 1931, p. 22.

⁷¹⁴ Ramalho Ortigão, *As Farpas: o país e a sociedade portuguesa*, Lisboa, Livraria Clássica, 1949, p. 257.

⁷¹⁵ *Grátis Lisbonense* de 13 de julho de 1851.

corneta de chaves as atrizes e o director da companhia, ele próprio, já não ousava atormentar o bombo com as suas mãos robustas. [...] Uma philarmónica paga, de bonet de pala e calça branca, attrahia o respeitável com as suas harmonias”.⁷¹⁶ Em Alcântara, no bairro onde estava aquartelada a banda dos marinheiros, a feira de Alcântara contava com a participação desta banda militar além da participação de bandas filarmónicas, como aconteceu em 1894: “Num coreto junto ao café retilho tocava a banda dos marinheiros, tocando também num outro coreto improvisado junto às barracas de comida outra banda, executando ambas, velhos trechos marciaes.”⁷¹⁷

O trabalho de Maria Isabel João, também refere que no âmbito das comemorações do descobrimento do caminho marítimo para a Índia em 1898, foi organizada uma Feira Franca, no alto da Avenida da Liberdade (actual rotunda do Marquês de Pombal) com uma exposição de indústrias e costumes tradicionais⁷¹⁸ e “Todas as noites havia música no coreto e várias iniciativas animaram a feira, concursos de filarmónicas, concursos de tiro, baile infantil”⁷¹⁹ e mesmo o escritor Eça de Queirós registou que durante estas comemorações, teve lugar uma “tourada de fidalgos.”⁷²⁰

As touradas mais importantes eram abrilhantadas normalmente por uma banda de música e excepcionalmente por duas bandas, como descreve uma crónica do verão de 1884: “A praça está vistosamente adornada, duas bandas de música abrilhantarão tão prometedora festa tauromáquia”.⁷²¹ Através das notícias sobre as touradas realizadas em Lisboa e nas localidades da região, podemos testemunhar a presença constante das bandas de música militares e civis neste tipo de espetáculo tão popular no distrito de Lisboa. No verão de 1872, na tourada dos fidalgos em Setúbal, “tocou durante a corrida a banda de Caçadores 1”⁷²² numa tourada em Almada em 1889, a Filarmónica Almadense⁷²³. Em Sintra no verão de 1890 tocaram duas bandas de música.⁷²⁴ Tal como consta no cartaz de uma corrida realizada em 1899 no Campo Pequeno, organizada pelo Real Club Tauromáquico, estiveram presentes a banda dos Alunos da Real Casa Pia e a banda da Guarda Municipal abrilhantando esta

⁷¹⁶ *Diário Ilustrado* n.º 17 de 17 de julho de 1872.

⁷¹⁷ *Jornal O Século* de 24 de junho de 1894.

⁷¹⁸ Maria Isabel João, *Memória e Império, Comemorações em Portugal (1880-1960)*, Dissertação de Doutoramento em História, Lisboa, Universidade Aberta, 1999, p.426.

⁷¹⁹ *Correio da Noite*, Lisboa, 30 de Maio de 1898

⁷²⁰ Eça de Queirós, *Obras*, vol. III, Porto, Lello & Irmão - Editores, 1979, ob. cit., p. 1642

⁷²¹ *Diário Ilustrado* de 13 de julho de 1884.

⁷²² *Diário Ilustrado* n.º 49 de 18 de agosto de 1872.

⁷²³ *Diário Ilustrado* de 16 de agosto de 1889.

⁷²⁴ *Diário Ilustrado* de 25 de julho de 1890.

importante corrida o rei D. Carlos⁷²⁵. Também no âmbito de uma quermesse organizada em 1884 pela rainha para angariação de fundos para as creches de Lisboa, tiveram lugar algumas touradas no Campo de Sant'Ana, abrilhantadas por bandas militares e civis: “Quando se corria o 3.º touro deram entrada na tribuna El Rei D. Luiz, sua Magestade a Rainha, o príncipe Carlos e o Infante Affonso, [...]. As Banda da Guarda Municipal e Cegos da Casa Pia entoaram então o Hymno Real”.⁷²⁶

A presença da música na inauguração da nova Praça de Touros de Vila Franca de Xira em 13 junho de 1884 também foi anunciada no *Diário Ilustrado*: “Será um verdadeiro dia de Festa n’essa terra, porque além da tourada que promete ser magnífica, haverá também bazar com música, fogueiras, bailes campestres e várias outras diversões.”⁷²⁷ Sobre o repertório interpretado pelas bandas nas touradas, destacamos um curioso testemunho que nos informa de que além dos “passo dobrados”, as bandas tocavam peças diversas como valsas, como confirma a descrição de uma tourada no dia de S. João de 1897: “[...] às 4 e 50 da tarde entrou a autoridade no seu camarote, ouvindo-se o Hymno Nacional, em seguida deu signal o clarim e entrou na arena a quadrilha.[...]. No intervalo “a philarmonica do Barreiro fez ouvir-nos uma valsa, desempenhada com muita correcção”.⁷²⁸ Como referimos no capítulo III, em Portugal não existia ainda nesta época um repertório especialmente dedicado à festa tauromáquica, como acontecia em Espanha com os passo-dobles *toreros* que durante o século XX acabaram por influenciar o repertório musical nas touradas em Portugal, constituído exclusivamente por passo-dobles.

IV.2. As bandas de música nas comunidades industriais do distrito de Lisboa

“Um dos fenómenos sociopolíticos mais interessantes da sociedade portuguesa de fins do século XIX é, sem dúvida, a proliferação das bandas filarmónicas. Elas foram o refúgio, o esteio, a utopia e a festa das classes mais desfavorecidas e, ao mesmo tempo, mais conscientes. Por trás da banda fermentou por Portugal inteiro o ideal libertário, socialista ou republicano apenas, mas o facto é que através da banda ou da fanfarra foram refinados os ingredientes que acabaram por derrubar a monarquia.”⁷²⁹

⁷²⁵ Cartaz da tourada realizada no dia 18 de junho de 1899 (Fundação Casa de Bragança, Vila Viçosa).

⁷²⁶ *Diário Ilustrado* de 16 de maio de 1884.

⁷²⁷ *Diário Ilustrado* de 6 de junho de 1884.

⁷²⁸ *Jornal O Mafrense* n.º 496 de 4 de julho de 1897.

⁷²⁹ A. Martins Lopes, *Jornal Expresso* de 28 de maio de 1989.

A crise comercial e financeira registada em Portugal entre 1880 e 1890 e que originou a bancarrota em 1892, acabou depois por mobilizar o governo para o desenvolvimento de uma política mais protecionista e uma maior aposta na indústria, para compensar o fracasso do livre cambismo. Foi após a crise financeira de 1890-1891 que se deu o verdadeiro arranque de novas indústrias de eletricidade, cimentos, química; surgiram grandes companhias ligadas aos têxteis, aos cimentos, aos produtos químicos e também aos serviços públicos, aos seguros e à exploração colonial. Em resultado desta tendência, criaram-se os grandes polos urbano-industriais de Lisboa, Guimarães, Braga, Porto, Barreiro, Seixal e Setúbal.

Esta transformação na sociedade do final de oitocentos em Lisboa teve grandes implicações na organização social e no desenvolvimento das associações recreativas e culturais, como nos descreve Alfredo Mesquita: “As associações musicais e dançantes, representam hoje um movimento muito considerável de solidariedade entre as classes trabalhadoras da capital, promovem também, e a miúdo suas festas, organizando sessões de recreio e de propaganda, reunindo em alegres *soirées*, com dança e com bazares, as famílias dos seus consócios, que d’antes constituíam a habitual concorrência dos bailes campestres, [...]”.⁷³⁰ “[...] E pouco a pouco, os préstitos cívicos foram tomando o lugar das procissões. O dia do Corpo de Deus, que era de festa genuinamente Lisboeta, foi ofuscado pelo primeiro de Maio.”⁷³¹

Em todo o país o desenvolvimento do associativismo foi baseado fundamentalmente no movimento filarmónico, a par das associações profissionais e de socorros mútuos que se desenvolveram muito antes dos clubes desportivos, cuja expansão aconteceu já no século XX. No final do século XIX em Portugal existiam basicamente duas regiões industriais: a norte a região do Porto, Braga e Guimarães e a sul a região de Lisboa, Barreiro e Setúbal, onde predominava a indústria naval, química e metalúrgica, para além das conservas e da produção e comércio do sal em Setúbal. O setor industrial português era ainda fraco, mas a emigração da população do campo para as cidades de Lisboa e do Porto na segunda metade do século XIX tinha também como causa o estado ruinoso da agricultura, tal como é citado no primeiro inquérito parlamentar sobre a emigração portuguesa, realizado em 1873, “a população que sai não pode obter alimentos nas localidades onde existe”.⁷³² A indústria não tinha capacidade para absorver todos os trabalhadores que vinham para a capital e, apesar de

⁷³⁰ Alfredo Mesquita, *Portugal Pitoresco e Ilustrado*, p. 598.

⁷³¹ Alfredo Mesquita, *Portugal Pitoresco e Ilustrado*, p. 623.

⁷³² Câmara dos Senhores Deputados, *Primeiro Inquérito Parlamentar sobre a Emigração Portuguesa*, Lisboa, 1873, cit. in Henrique de Barros, *Oliveira Martins e o Projecto de Lei de Fomento Rural*, Lisboa, 1946, p. 19.

se registar um crescimento, o setor industrial permanecia atrasado, e mesmo na região de Lisboa não era a atividade dominante. A indústria surgia associada a outras atividades pré-industriais, e ao contrário do que aconteceu noutros países, não se verificou a formação de uma sólida burguesia industrial, à semelhança do que aconteceu com a poderosa burguesia comercial, que era a classe dominante. As atividades comerciais continuaram a ser a base da ação económica e por isso, não se pode falar de uma classe operária bem identificada, havendo sim, uma combinação de trabalhadores industriais com outros estratos da população, num grupo social mais amplo designado na época por “classes laboriosas”.

Em relação a Lisboa, o nosso estudo encontra uma interessante relação com o trabalho de Teresa Rodrigues⁷³³, sobre a evolução das formas de ocupação do solo e o ritmo de crescimento populacional da Lisboa oitocentista, uma vez que verificamos que é precisamente no novo “terceiro espaço” periférico, considerado pela autora, onde se verifica uma forte implantação do movimento filarmónico na Lisboa oitocentista. Segundo Teresa Rodrigues a capital teve no século XIX três espaços ou manchas territoriais, um “primeiro espaço” correspondia à baixa pombalina (centro histórico da cidade) que logo na época em estudo sofre um decréscimo populacional devido ao processo de terciarização do centro da cidade. Um “segundo espaço” situava-se na cintura em torno do núcleo histórico central, constituído pelos bairros que sobreviveram ao terramoto de 1755 (freguesias do Castelo, Santo Estêvão, Alfama, Graça, Madalena, Socorro, Pena, Bairro Alto, Lapa, S. Paulo e Sacramento) que regista um crescimento populacional moderado com grande densidade populacional. O “terceiro espaço”, onde aconteceu a transição da Lisboa setecentista para a oitocentista, foi onde se deu o crescimento urbano ao longo do rio e depois o seu alargamento para norte (interior) numa mancha territorial que englobava a ocidente as freguesias de S. Mamede, Santos, St.^a Isabel, Alcântara, Belém, Ajuda e Benfica; a oriente, St.^a Engrácia, Beato, Olivais, Anjos, Charneca, Ameixoeira, Arroios e S. Sebastião da Pedreira, que eram áreas muito dinâmicas no final do século XIX, constituindo as novas zonas da cidade onde estavam implantadas as indústrias e onde passaram a viver os trabalhadores das “classes laboriosas”. O estudo que fizemos e o trabalho de Luiz Palmeirim em 1880 permite-nos concluir que foi precisamente nos bairros oriental e ocidental e nos concelhos dos Olivais e de Belém, que surgiram a grande maioria das bandas filarmónicas de Lisboa⁷³⁴. Considerando apenas o inventário feito por L. Palmeirim em 1881, das 48 bandas existentes na grande Lisboa, o bairro central tinha apenas quatro, enquanto em Belém havia

⁷³³ Teresa Rodrigues, *Nascer e Morrer na Lisboa Oitocentista*, Lisboa, Edições Cosmos, 1995.

⁷³⁴ Ver no anexo 1 A, a representação da localização geográfica das bandas na cidade de Lisboa.

16 bandas (Ajuda, Belém, Alcântara e Benfica), o bairro Oriental tinha 12 bandas (Arroios, Xabregas, etc.), o bairro Ocidental, sete bandas e os Olivais, nove bandas (Chelas, Beato, Lumiar, Campo Grande, Marvila, Sacavém). Esta área coincide praticamente com o “terceiro espaço” considerado por Teresa Rodrigues, onde se verificou o crescimento da capital segundo os condicionamentos dos novos transportes (comboio e navio), inicialmente ao longo da frente ribeirinha entre Algés e Sacavém e também para o interior norte.

Do nosso inventário das bandas filarmónicas do distrito de Lisboa apresentado no capítulo I, verificamos também que apesar do setor industrial ter tido importância, os outros setores de actividade também influenciaram o desenvolvimento do movimento filarmónico. Na região a sul do rio Tejo, este movimento teve grande expressão nas localidades do Barreiro, Seixal e Setúbal onde se formavam núcleos populacionais importantes em torno da atividade industrial, embora nesta região sul se verifique em simultâneo um forte desenvolvimento das bandas em zonas como Alcácer do Sal, Palmela, Lavradio, Azeitão e também Sesimbra que, apesar de não serem centros industriais, eram centros de concentração de mão de obra agrícola ou piscatória, onde as elites locais ligadas à produção e ao comércio também dinamizaram o movimento associativo musical. Na zona que designamos por região a norte do Tejo, encontramos uma sociedade de carácter essencialmente rural em Torres Vedras, Azambuja, Cadaval, Bucelas, Alenquer e Vila Franca mas curiosamente, tal como vimos no capítulo I, o ritmo de desenvolvimento das bandas civis após o arranque mais significativo ocorrido em Lisboa, entre 1870-1880, é depois semelhante em cada um dos espaços considerados, a norte, a sul do Tejo e em Lisboa.

Assim, embora se reconheça que o movimento filarmónico se deu inicialmente da cidade para a periferia, do meio urbano para o meio rural, princípio válido em todos os distritos e onde se reconhece o importante contributo das bandas do exército sediadas nas capitais de distrito, é também lógico relacionar o desenvolvimento das bandas civis com o desenvolvimento económico e social da sociedade quer seja no meio urbano quer rural, posto que apesar dessa diversidade, em algumas regiões bem vincada, entre o meio rural e urbano, parece que existiram condições para o desenvolvimento do movimento filarmónico de forma muito homogénea no seio do espaço territorial considerado. Esta reflexão também levou Luiz Palmeirim em 1882 a interrogar-se sobre a forma como as sociedades filarmónicas sobreviviam: “Seria curioso conhecer quaes os lucros que auferem estas associações populares, mas mesmo sem este conhecimento, o que se sabe é que as philarmónicas ruraes ganham o necessário para a compra dos instrumentos de seu uso e ainda para se

uniformizarem [...]”,⁷³⁵ reconhecendo que mesmo nas comunidades rurais fora dos maiores centros populacionais e económicos, o movimento filarmónico era uma realidade. A mudança na sociedade portuguesa no final do século XIX não pode ser compreendida sem considerar a relação da música com a sociedade, afirmando que a música foi realmente a arte do século XIX, como refere um articulista da revista *Amphion* em 1896: “O grande movimento musical do século XIX, estendendo-se até às mais profundas camadas das nossas populações, não estará destinado a exercer uma influência eficaz, benéfica sobre as relações das diversas classes ?”.⁷³⁶

No trabalho do musicólogo Trevor Herbert sobre o repertório das “brass bands” inglesas da época vitoriana,⁷³⁷ *The Repertory of a Victorian provincial brass band*⁷³⁸ o autor baseou o seu estudo na banda Cyfarthfa, da cidade de Merthyr Tydfil no sul do país de Gales, constituindo uma das bandas mais representativas do período vitoriano de uma grande cidade industrial, cuja população cresceu consideravelmente entre 1830 e 1860. O fundador da banda Robert Crawshay era um apaixonado pela música e um filantropo que mantinha a sua banda privada, tendo alcançado um prestígio que atraiu muitos músicos de outras regiões, que pretendiam tocar nesta banda, atraídos também pela possibilidade de arranjam emprego nas empresas de Robert Crawshay. Trevor Herbert utiliza a expressão “brass band movement” para caracterizar este fenómeno na Inglaterra durante a época vitoriana, quando se consolidava a nova sociedade da era industrial de progresso e estabilidade política, em que a música e em especial a atividade musical das bandas era muito bem vista na sociedade, como uma força moral e de virtude, tal como é também caracterizado num artigo do jornal *The Musical Herald* de 1846: “The tendency of music is to soften and purify the mind... the cultivation of a musical taste furnishes for the rich a refined and intellectual pursuit... a relaxation from toil more attractive than the haunts of intemperance [and in] densely populated manufacturing districts of Yorkshire, Lancashire and Derbyshire, music is

⁷³⁵ Luiz Augusto Palmeirim, *Memória Histórica e Artística Acerca das Artes Cénicas e com especialidade da Música*, Lisboa, Impresa Nacional, 1882, p. 27.

⁷³⁶ Revista *Amphion* n.º 10 de 3 de maio de 1896, p. 76.

⁷³⁷ A chamada época vitoriana no Reino Unido corresponde ao período do reinado da rainha Vitória entre junho de 1837 e janeiro de 1901, caracterizado pela prosperidade, paz e grande desenvolvimento económico graças à expansão do império colonial britânico, em consequência da consolidação da revolução industrial. Ao nível social, foi neste período que se registou o aparecimento de uma expressiva classe média com hábitos sociais e culturais refinados.

⁷³⁸ Trevor Herbert, *Repertory of a Victorian provincial brass band*, Popular music journal, vol. 9 n.º 1, Jan1990, Cambridge Journals Online. Ver também Herbert, *The British Brass Band: a Musical and Social History*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

cultivated among the working classes to an extent unparalleled in any other part of the kingdom”.⁷³⁹

Durante a segunda metade do século XIX, quando se opera a revolução industrial em Portugal, também encontramos exemplos desta relação entre as empresas e o movimento filarmónico em Portugal. Em 1872 encontramos uma referência à banda filarmónica dos operários da fábrica de João de Brito, do Beato, que foi animar uma festa em Paço de Arcos em honra do patrão Joaquim Lopes, o célebre salva-vidas, cuja festa de aniversário em 1872 foi notícia de jornal: “Durante o jantar tocou a excelente philarmonica dos operários da fábrica de João de Brito do Beato.”⁷⁴⁰ O industrial João de Brito criou em 1843 no antigo Convento de S. Bento de Xabregas (Convento do Beato) grandes armazéns de vinho, oficinas de carpintaria, fábrica a vapor e moagem de pão e bolachas⁷⁴¹, empresa que desenvolveu uma importante obra social no Beato, construindo casas para os operários, uma escola primária, uma filarmónica e uma associação de beneficência.

No final do século XIX, em algumas localidades dos arredores de Lisboa, registou-se a concentração de capitais e de empresas, formando grandes companhias, algumas estrangeiras, ligadas à indústria de têxteis, cimentos, tabacos, fósforos, adubos e transportes. Naturalmente que esta tendência foi acompanhada por um aumento populacional e por um forte movimento de crescimento das associações recreativas e culturais, algumas delas no seio das empresas. Foi neste ambiente que surgiu a ideologia republicana que progressivamente no meio urbano foi angariando simpatias, perante a incapacidade da estrutura política monárquica, constituída por dois partidos sem ideias novas que iam alternando no poder num rotativismo já cansado: ora Partido Progressista, ora Regenerador. A dinâmica social resultante da atividade dos partidos políticos impulsionou o movimento filarmónico, através da criação ou o apadrinhamento de algumas bandas pelos principais partidos. Nestas comunidades as comemorações do 1.º de maio passaram a contar com a participação das bandas filarmónicas, como testemunha uma notícia a respeito do 1.º de maio de 1900 em Setúbal: “Logo ao amanhecer as músicas percorreram as ruas. Às 11h00 da manhã na casa das associações de classe dos soldados e marítimos realizou-se uma sessão solene.”⁷⁴²

⁷³⁹ *The Music Herald*, July 4, 1846, p. 24.

⁷⁴⁰ *Diário Ilustrado* n.º 52 de 21 de agosto de 1872.

⁷⁴¹ Esta empresa deu origem em 1919 à *Companhia Industrial Portugal e Colónias SARL* e em 1986 à *Nacional* (Companhia Industrial de Transformação de Cereais, S.A.).

⁷⁴² *A Folha de Setúbal* n.º 30 de 1 de maio de 1900.

Apesar de o cidadão comum não conhecer e estar distante dos valores políticos e sociais que se pretendiam afirmar no final do século XIX, o 1.º de maio passou a constituir uma data importante mesmo para os trabalhadores rurais. Ao nível do movimento filarmónico a sua relevância é testemunhada pela forma como a data influenciou a designação e a fundação de diversas coletividades populares, além da popularidade do hino 1.º de Maio que passou a ser interpretado pelas bandas. Em Lisboa em 1893 a Academia de Instrução Musical, na Moita, em 1898 a Filarmónica Independente 1.º de Maio e também em Lisboa em 1903 a Associação Instrutiva Musical 1.º de Maio⁷⁴³. Em Sacavém, na fábrica de Louças de Sacavém foi organizada uma banda de música constituída essencialmente por operários da fábrica e da qual se encontram testemunhos da sua participação nas diversas festas nos Olivais e nos arredores, como aparece referido numa notícia que a banda da Real Fábrica de Louças de Sacavém animou uma festa operária no Estoril em setembro de 1900 em que participaram cerca de 900 pessoas, operários e famílias com piquenique e banhos na praia do Estoril.⁷⁴⁴

A Fábrica de Louça de Sacavém depois do início da sua atividade na década de 1850 tornou-se numa das principais unidades fabris da cintura industrial da zona oriental de Lisboa, entre o Beato e Vila Franca de Xira, que, aproveitando as vantagens da primeira linha de caminho de ferro, teve um grande desenvolvimento após ter sido adquirida por um industrial inglês na década de 1860⁷⁴⁵. A população em Sacavém aumentou consideravelmente na década de 1890 e mais de metade trabalhava na fábrica, que atraía pessoas oriundas de diversas partes do país, muitos dos quais músicos filarmónicos que abandonando as suas terras continuaram a sua atividade na banda da fábrica. Sacavém, tal como outras localidades dos arredores da capital, era no final do século XIX uma comunidade essencialmente industrial, sendo um importante baluarte republicano como testemunha a criação do Centro Democrático de Sacavém em 1909, instituição política de cariz vincadamente republicano que não impossibilitava que a comunidade tivesse grande admiração pelos seus patrões. A Real Fábrica de Louças de Sacavém em 1910 contava com cerca de mil operários e tinha uma banda de música constituída por operários que eram músicos filarmónicos (amadores) e o patrão, Jayme Gilman, inglês, desenvolveu uma importante ação social no combate ao analfabetismo e ao alcoolismo dos seus operários. A

⁷⁴³ Carlos da Fonseca, *O 1.º de Maio em Portugal, 1890-1990*, Lisboa, Antígona, 1990.

⁷⁴⁴ Jornal *O Século* n.º 10327, 12 de setembro de 1910, p. 1.

⁷⁴⁵ O industrial inglês John Stott Howorth (1829-1893) adquiriu a Fábrica de Louça de Sacavém tornando-a numa das principais indústrias do país e foi também ele quem criou a Fábrica de Moagem do Terreiro do Trigo e a Fábrica de Fiação de Xabregas.

importância do envolvimento da música no âmbito da atividade social da empresa é demonstrada através de uma festa noticiada na revista *O Occidente* sob o título “Uma festa operária”: “Nestes tempos em que vamos de reivindicações do trabalho, aliás justas, justíssimas, é de registar, pelo seu especial significado, uma espontânea quanto simpática manifestação operária, que ocorreu no Domingo 11 do corrente, entre os operários da Real Fábrica de Louças de Sacavém e o seu proprietário sr. Jaime Gilman. [...] A Real Fábrica de Louças de Sacavém conta 1016 operários, dos quaes cerca de 900 com suas famílias foram, no dia acima indicado, visitar o sr Gilman, que está com sua família veraneando em Santo António do Estoril. [...] não faltando a magnífica banda, composta por operários da fábrica, tocando alegremente o seu repertório. Ali eram esperados pelo sr Jayme Gilman e sua família, em cordeal recepção e, enquanto a banda tocava o himno inglês, os operários levantavam vivas ao sr Gilman e à indústria nacional. [...] A festa continua e os operários dirigem-se, com a sua banda à frente, para a vivenda do sr Gilman, denominada Vila Ralfe, em S. João do Estoril.”⁷⁴⁶ Esta banda de música da Fábrica de Louças de Sacavém acabou por ser extinta em 1918 e alguns dos seus instrumentos serviram mais tarde, em 1927, para a organização da banda da Academia Recreativa Musical de Sacavém.

É interessante reconhecer outros casos semelhantes na margem sul do Tejo, como a fábrica de garrafas na Amora e como os industriais ingleses tiveram a iniciativa de organizar bandas nas suas empresas, numa clara manifestação da tendência que também se registava em Inglaterra, com a criação de “brass bands” no seio das comunidades industriais nos arredores das cidades industrializadas.⁷⁴⁷ O exemplo do industrial inglês John Stott Howorth (1829-1893) proprietário da Fábrica de Louça de Sacavém, da Fábrica de Moagem do Terreiro do Trigo e da Fábrica de Fiação de Xabregas confirma uma realidade comum a muitos industriais ingleses estabelecidos em Portugal, que organizaram bandas de música nas suas fábricas. Mas no caso particular de John Howorth em muito influenciou a sua amizade pessoal com o rei D. Fernando II, amante da música e grande dinamizador da atividade das bandas de música.

A afirmação da República representou para as bandas um período de consequências contraditórias, pois o período antes da revolução, entre 1890 e 1910, quando o partido republicano dinamizou substancialmente o movimento associativo, foi muito positivo para as

⁷⁴⁶ Revista *O Occidente* n.º 1142 de 20 de setembro de 1910, p. 214.

⁷⁴⁷ A banda de música civil constituída pelos funcionários civis do arsenal do exército em Lisboa, conhecida como a “banda dos Arsenalistas” foi criada em 1894 e é também um exemplo do modelo organizacional europeu desta época, de empresas com a sua própria banda de música.

bandas, registando-se um forte movimento na criação de bandas de novas coletividades que participavam ativamente nos eventos organizados pelos republicanos. Após a revolução de 1910, o período de grande conflitualidade política e social da 1.^a República, e a Primeira Guerra Mundial provocaram o fim de muitas bandas filarmónicas, principalmente na cidade de Lisboa. Na segunda cidade do distrito, em Setúbal, as consequências negativas não foram significativas, continuando a existir quatro bandas civis e a banda militar do Regimento de Infantaria n.º 11, destacando-se nos certames de bandas de música organizados por ocasião das Festas da cidade (as festas Bocageanas) em 1903, em 1913 e em 1915. Em 1913 além das bandas civis e da banda militar de Setúbal, esteve presente a banda do Comando Geral de Artilharia de Lisboa (banda civil constituída por funcionários civis e seus familiares) e em 1915 na praça de touros Carlos Relvas teve lugar também um importante certame musical.

A rivalidade entre as bandas de música nestas comunidades mais desenvolvidas é bem testemunhada através dos periódicos da época, tal como foi noticiado na *Gazeta Setubalense* em setembro de 1872⁷⁴⁸, a zaragata ocorrida entre os elementos das duas bandas civis de Setubal e o desafio feito pela Sociedade Capricho à Firmeza: “Na sexta feira próxima 27 do corrente mez, a sociedade Capricho vai tocar para o jardim do Bonfim, e desafia a sociedade Firmeza para um duello musical. Propõe-se que sejam nomeados dois peritos de cada parte, e pelos quatro peritos nomeados mais um para desempatar. Qual das duas sociedades tocar mais competente ficará vitoriosa, tendo a outra de dar de esmola ao asylo qualquer quantia, que se combine.”⁷⁴⁹ Nestas comunidades mais desenvolvidas surgiu um forma de rivalidade diferente do meio rural, pelo caráter das disputas e pelo facto de muitas bandas estarem ligadas aos diversos partidos políticos, como aconteceu no Seixal, no Barreiro, em Almada e em Alcácer do Sal, onde se verificou a existência de duas bandas ligadas a partidos políticos rivais, mantendo um ambiente de grande rivalidade. No Barreiro foi organizada em 1848 a Sociedade Filarmónica Barreirense que no final da década de 1860 regista alguns conflitos internos que levam a que em 1870 um grupo de músicos dissidentes resolva formar uma nova banda, que ficou designada como Sociedade Marcial Capricho Barreirense, fundada em 4 de agosto de 1870, enquanto a outra filarmónica barreirense era também reorganizada em 7 de agosto de 1870 iniciando-se assim um longo período de grandes rivalidades entre as duas bandas. A Filarmónica Barreirense, a mais antiga e que era liderada por Luís dos Santos

⁷⁴⁸ *Gazeta Setubalense* n.º 67 de 4 Setembro de 1870.

⁷⁴⁹ Desafio feito pelo presidente da sociedade Capricho, António Avelino da Silva Júnior à sua rival sociedade Firmeza, publicado na *Gazeta Setubalense* de 22 de Setembro de 1872.

Júnior⁷⁵⁰ ligou-se por necessidade ao Partido Progressista e foi apadrinhada pelo conde de Peniche que frequentava a praia do Barreiro. Na época em que decorria a guerra franco-alemã e como os franceses foram derrotados, o grupo da mais antiga “Filarmónica Barreirense” começou a chamar aos seus rivais da “Capricho Barreirense” “Franceses” e estes em troca apelidavam os rivais de “Prussianos”, representando assim os dois inimigos em guerra (franceses e prussianos). Mas o nome com que ficou mais conhecida a banda mais antiga do Barreiro, foi o de “Penicheiros”, devido à sua ligação ao conde de Peniche⁷⁵¹.

A banda dos “Franceses”, após uma profunda crise registada entre 1886 e 1893, foi reorganizada em 1893 alterando o nome para Sociedade de Instrução e Recreio Barreirense. Com o novo regime da República, alterou novamente em 1911 a sua designação para “Sociedade Democrática União Barreirense”, embora nunca tenha abandonado a popular designação de “Franceses”. No mesmo ano de 1911 nasceu também outra banda no Barreiro, a banda da CUF (Companhia União Fabril) do industrial Alfredo da Silva, e já no Estado Novo em 1942 foi organizada no Barreiro uma banda da Legião Portuguesa, passando assim a existir no Barreiro uma quarta banda. Na localidade de Santo António da Charneca (Barreiro) foi fundada em 1898 a Sociedade Filarmónica União Agrícola 1.º de Dezembro, por Manuel Martins Gomes Júnior, um comerciante abastado, natural daquela freguesia.

No Seixal também foram organizadas duas bandas de música, naturalmente rivais pelo bairrismo popular mas também por causa dos partidos políticos. A Sociedade Filarmónica Timbre Seixalense fundada a 19 de abril de 1848 estava ligada ao Partido Regenerador e a Sociedade União Seixalense fundada a 1 de junho de 1871, estava ligada ao Partido Progressista. A segunda banda a ser criada, a “União Seixalense”, ficou conhecida também por “música nova”. Durante alguns anos também por causa da guerra franco-prussiana (1870) as duas bandas foram alcunhadas de “Franceses” (Timbre) e “Prussianos” (União), refletindo o ambiente de conflito entre as duas que foi ainda mais acentuado com as alterações administrativas do concelho do Seixal. Em 1895 a sede do concelho mudou do Seixal para o Barreiro pela ação dos regeneradores do Barreiro e apesar de isso ter sido considerado negativo para os seixalenses, a Timbre embandeirou a sua sede como sinal de

⁷⁵⁰ Ver em anexo 2A (figura 3-2A), a fotografia da Banda Filarmónica Barreirense, uma das mais antigas fotografias de banda existente em Portugal.

⁷⁵¹ Caetano Gaspar de Almeida Noronha (1820-1881) era o 3.º conde de Peniche e o 8.º marquês de Angeja. Consideramos que a perda de notoriedade e influência do conde de Peniche que os adeptos da filarmónica dos “Franceses” pretendiam destacar, alcunhando os seus rivais de “Penicheiros” foi o resultado do insucesso do levantamento conhecido como “A Pavorosa” em que o conde esteve envolvido e pela qual foi julgado em 1872.

regozijo, apenas porque se tratou de uma vitória política do seu partido. Em janeiro de 1898 graças às novas circunstâncias políticas foi possível recuperar a sede e o concelho do Seixal, e a Sociedade União Seixalense ficou associada a esta vitória local, num sentimento de vingança pela situação inversa ocorrida em 1895 com o apoio da sua rival Timbre⁷⁵².

Na freguesia da Arrentela no concelho do Seixal também foi criada uma banda de música em 1872 constituída por operários da Companhia de Lanifícios de Arrentela, (Sociedade Filarmónica Fabril Arrentelense); mais tarde foi organizada também uma segunda banda – Sociedade Honra e Glória Arrentelense⁷⁵³. Já na República em 1914 as duas bandas juntaram-se numa mesma Sociedade, dando origem à Sociedade Filarmónica União Arrentelense. Na freguesia de Paio Pires, também no concelho do Seixal, foi organizada a 5 de outubro de 1888 a banda da Sociedade Filarmónica União Capricho Aldeense que com o regime republicano e por causa da data da sua fundação alterou a designação para “Sociedade Musical 5 de Outubro”. Em Almada a conflitualidade política também marcou as rivalidades entre as duas bandas desta vila: a banda da Sociedade Filarmónica Incrível Almadense e a banda da Academia de Instrução e Recreio Familiar Almadense. A banda mais antiga da “Incrível Almadense” teve origem numa sociedade musical organizada na década de 1840 e designada de “A Cabralista”, por estar ligada à corrente de Costa Cabral, chefe do governo e que por causa disso se envolveu em problemas quando o seu opositor Saldanha convidou a banda a participar em Almada numa manifestação popular contra o governo de Costa Cabral, em 1846. A direção da banda em obediência à política partidária não queria participar nesta manifestação, mas muitos músicos quiseram mostrar a sua independência e decidiram tocar, originando um grande tumulto entre os almadenses, o que provocou a dissolução da banda. Em 1848 foi organizada outra banda, a Sociedade Filarmónica Incrível Almadense, que teve grande rivalidade com uma banda entretanto criada em Cacilhas para onde foram muitos dos músicos da “Incrível Almadense” influenciados pelos seus patrões ligados ao partido da banda “Cacilheira,” mas passados alguns anos esta acabou por ser extinta, permitindo à banda da “Incrível” recuperar alguns músicos. Em 1894 uma nova crise motivada por discordâncias entre sócios e músicos sobre a aquisição do edifício sede, motivou a saída de muitos músicos da “Incrível Almadense” que formaram outra banda em março de 1895, a Academia de Instrução e Recreio Familiar

⁷⁵² Pedro de Freitas, *História da Música Popular em Portugal*, Lisboa, 1946, pp. 361-367.

⁷⁵³ Estas duas sociedades musicais receberam, respetivamente em 1901 e em 1903, o título de “Real” atribuído pelo rei D. Carlos.

Almadense, ficando conhecida pela “Música Nova” e que deu o primeiro concerto no dia 22 de março de 1896.

No Monte de Caparica foi fundada em 1865 a Associação Filarmónica Protectora Monte Pio de Nossa Senhora do Monte de Caparica, designada por “Marroquinos”. Mais tarde nasceu outra banda rival designada por “Caldeireiros”. As duas bandas foram extintas no final do século XIX e em 1899 nasceu na Costa da Caparica a Filarmónica Instrução e Recreio que se apresentou pela primeira vez a tocar num concerto na localidade de Porto Brandão no dia 1 de maio de 1900, com um fardamento semelhante ao da Marinha de Guerra pouco comum entre as bandas civis.⁷⁵⁴ Em Alcácer do Sal a história das duas bandas de música ali existentes caracterizou-se por uma grande rivalidade, pelo facto de estarem ligadas a cada um dos partidos políticos rivais. Ao Partido Regenerador estava ligada a banda mais antiga, “Sociedade Filarmónica Amizade Visconde d’Alcácer”, também conhecida pela “Calceteira” que foi fundada e liderada por António Caetano de Figueiredo, visconde de Alcácer⁷⁵⁵. Em 1879 surgiu outra banda a “Real Filarmónica Progresso Alcacerense” liderada por António de Campos Valdez e pelo padre Francisco Matos Galamba, ambos ligados ao Partido Progressista, rival do Partido Regenerador do visconde de Alcácer⁷⁵⁶. Foi nesta banda filarmónica, que mais tarde se passou a chamar Sociedade Filarmónica Progresso Matos Galamba também conhecida por “Pazôa”, que iniciou a sua formação musical o maestro Ruy Coelho (1889-1986)⁷⁵⁷.

No final do século XIX nestas comunidades surgiu uma nova sociedade, com hábitos sociais e culturais que favoreceram o desenvolvimento das bandas de música e toda a dinâmica das associações recreativas e culturais, que se refletiu ao nível dos espetáculos que organizavam, como testemunha a notícia do jornal *Diário Ilustrado* sobre a atuação de uma companhia de atores de um teatro de Lisboa no Barreiro: “Com a corporação da Sociedade Philarmónica Bareirense vão alguns actores do Chalet da rua dos Condes dar duas récitas no

⁷⁵⁴ Esta banda da Costa da Caparica foi extinta em 1930 e em 1940 foi organizada uma nova banda ligada à Casa dos Pescadores da Costa da Caparica que usavam um uniforme original na história das bandas em Portugal, com traje tradicional de pescador. Pedro de Freitas, *História da Música Popular em Portugal*, Lisboa, 1946, p. 395.

⁷⁵⁵ A Sociedade Filarmónica fundada em 1889 nasceu da fusão do “Club Recreativo Pedro Nunes” (fundada no início da década de 1870 pelo visconde de Alcácer) com uma charanga que havia em Alcácer já na primeira metade do século XIX e que se chamava “Sete Estrelas” ficando assim integrada no Clube do Visconde, dando origem depois a uma banda de música.

⁷⁵⁶ Pedro de Freitas, *História da Música Popular em Portugal*, Lisboa, 1946, p. 265.

⁷⁵⁷ O maestro, compositor e chefe de orquestra, Ruy Coelho, nasceu em Alcácer do Sal e faleceu em 1986 em Lisboa. Algumas das suas obras foram também adaptadas para banda e marcaram presença no repertório das bandas de música no século XX, como sejam a *Rapsódia n.º 1 (Rapsódia de Águeda)* e a *Suite Portuguesa n.º 1*.

Barreiro com as comédias: *Sapateiro Barão* (ensaio de um drama), *Alto Lá com Elle* e *O Zé povinho das vistorias do Diabo* (música do maestro Rio de Carvalho).”⁷⁵⁸ De todas as bandas dos arredores de Lisboa, as bandas da região industrializada na margem sul do Tejo eram as que tinham melhor qualidade, facto que fica demonstrado também pela participação no concurso de bandas de música civis realizado em julho de 1884 em Lisboa.”Concurso de Philarmónicas Ruraes e Industriaes que há-de realizar-se na real tapada da ajuda no Domingo 13 de Julho de 1884”,⁷⁵⁹ no qual participaram as bandas da Incrível Almadense e da Sociedade Fabril da Arrentela ao lado de outras seis bandas civis da cidade de Lisboa. O regulamento deste concurso estabelecia que todas as bandas eram obrigadas a tocar uma “Peça de Harmonia” tendo participado neste certame as seguintes bandas civis: Incrível Almadense (Almada), Recreação Civilizadora (Beato/Lisboa), Euterpe de Benfica (Benfica/Lisboa), Alunos da Harmonia (Sto. Amaro/Lisboa), Fabril Arrentelense (Arrentela)⁷⁶⁰, Academia Verdi dos Terremotos (Lisboa), Alunos de Apollo (Campo de Ourique/Lisboa), Real Fanfara de Caneças (Caneças).⁷⁶¹

Nos Olivais, onde existiam diversas fábricas, foi organizada em 1886 uma banda de música constituída por operários residentes naquela zona da capital, a chamada Sociedade Filarmónica União e Capricho Olivalense, após a organização de uma banda mais antiga da qual não se encontram documentos e que pertencia à fábrica de papelão dos Olivais. Após a organização da União e Capricho Olivalense (S.F.U.C.O) ainda nasceu outra banda, com músicos que eram operários da fábrica de louça e que deixaram a banda da S.F.U.C.O. e formaram uma nova na “Fábrica da Louça dos Olivais”, como testemunham diversas notícias após 1894 sobre as suas atuações na Praça da Viscondessa, onde se apresentavam regularmente bandas militares, e as bandas civis da União Capricho Olivalense, da Fábrica de Louça de Sacavém e da Fábrica de Louça dos Olivais, onde foi inaugurado um coreto em 9 de agosto de 1896 referido numa curiosa notícia sobre a festa que acabou com um incidente grave para a banda da Filarmónica União Capricho Olivalense, quando atuava alternadamente com a banda dos Bombeiros Municipais: “O largo estava embandeirado e iluminado, vendo-se muitas pessoas, tanto dos Olivais como de Lisboa e arredores. Afluíram muitos vendedores de bolos e refrescos. Na ocasião em que a festa tocava o seu auge, e em

⁷⁵⁸ Jornal *Diário Ilustrado* de 21 de junho de 1884.

⁷⁵⁹ Jornal *Diário Ilustrado* de 5 de julho de 1884.

⁷⁶⁰ Na zona da Arrentela e Amora merecem destaque os empresários ingleses, “garaffeiros” que além de instalarem fábricas de garrafas manifestavam desejo de se integrarem na comunidade criando o gosto pela música. Ver António Gonçalves, *Bandas Filarmónicas, Congregação Nacional das Colectividades de Cultura e Recreio e Desporto*, Câmara Municipal de Lisboa, 1995, p. 111.

⁷⁶¹ Jornal *Diário Ilustrado* de 13 de julho de 1884

que estavam descansando de tocar a banda da Sociedade Filarmónica União e Capricho Olivalense, um dos candeeiros de petróleos, que, por imprevidência tinham pendurado por meio de uma corda, queimou esta e o candeeiro caindo, derramou petróleo sobre os instrumentos e o coreto que começou a arder. Como é de calcular houve grande confusão, saltando toda a gente a querer apagar o incêndio, o que se conseguiu ao fim de algum tempo, ficando os instrumentos de madeira todos inutilizados e os de metal dessoldados e o coreto chamuscado.”⁷⁶²

Nos festejos dos santos populares também encontramos a participação da banda dos Olivais a tocar no coreto, em 1903: “Prosseguiram hontem [...] os festejos iniciados em 13 de Junho para solenizar a comunhão geral e o dia de Santo António. As festas de hontem principiaram por um acto caritativo: distribuição de um bodo a cem pobres da freguesia. Às três da tarde chegou a philarmónica União e Capricho Olivalense, instalando-se no coreto [...] Às oito horas da noite começou o arraial, vendo-se o largo todo iluminado a bico Auer, e sendo a concorrência numerosa até às onze horas”. Nas festas de S. Sebastião nos Olivais, que eram realizadas em agosto, a filarmónica não só participava a tocar como tinha responsabilidades na sua organização. Do ano de 1896 temos a informação de que abrilhantaram estas festas a banda da S.F.U.C.O e as bandas da Fábrica de Louça dos Olivais e do Regimento de Cavalaria n.º 4. Como aconteceu em muitos casos, também a Filarmónica dos Olivais sofreu uma grande crise aquando da 1.ª República e por ser considerada demasiado conservadora motivou a saída de muitos músicos e sócios republicanos que procuraram organizar outra banda, mas não tendo conseguido esse objetivo, acabaram por organizar um grupo de ocarinas denominado “Fanfarra Ocarinista Republicana 5 de Outubro Olivalense”.

IV.3 A nova cidade de Setúbal

A cidade que em 1926 foi elevada a capital de distrito, pertencia ao distrito de Lisboa durante o período em estudo e era desde 1860 a segunda cidade do distrito. No final do século XIX, Setúbal deixou de ser uma comunidade rural e piscatória tradicional e tornou-se numa cidade industrializada, com um porto de mar que permitia receber influências do estrangeiro, tornando Setúbal num centro comercial e depois industrial, conhecida pela “Barcelona Portuguesa”. Em 1855 o concelho de Setúbal passou a incluir Azeitão e Palmela (Palmela pertenceu ao concelho de Setúbal até 1926), zonas rurais cuja realidade será

⁷⁶² Jornal *O século* de 11 de agosto de 1896, p. 2.

abordada no capítulo V, embora não deva ser estudada sem considerar que a origem das primeiras bandas de música de Setúbal remonta à década de 1850-1860, antes da elevação de Setúbal a cidade em 1860. Como no resto do país, o desenvolvimento do movimento filarmónico teve origem nas bandas militares que desde o final do século XVIII e início do século XIX passaram a existir de forma organizada em todos os regimentos de infantaria. Em Setúbal a presença da banda militar perdurou até à reorganização do exército de 1937 (Decreto- Lei n.º 28401 de 31 dezembro de 1937), quando foi extinta a banda do Regimento de Infantaria n.º 11, encerrando um ciclo de forte tradição da música militar em Setúbal, desde o Regimento de Infantaria n.º 7 (no início do século XIX) ao Batalhão de Caçadores n.º 1 e depois Regimento de Caçadores n.º 1 na segunda metade do século XIX.

No meio musical civil a “Sociedade Marcial Permanente” e a “Sociedade Marcial Momentânea” foram as primeiras bandas da vila de Setúbal, antes da criação da “Sociedade Capricho” em 1867 e da sua rival “Sociedade Firmeza”. A fundação da Sociedade Marcial Permanente em 1850 é testemunhada através de uma ata da direcção de 19 de dezembro de 1855 que relata o historial daquela Sociedade entre 1850 e 1854. Nos jornais setubalenses da década de 1850 são frequentemente noticiadas as atuações das primeiras bandas civis de Setúbal⁷⁶³ e as suas deslocações fora de Setúbal, como por exemplo a saída da Sociedade Marcial Momentanea para atuar em Alcácer do Sal no dia 1 de maio de 1855⁷⁶⁴ e a estreia de um novo fardamento da Sociedade Marcial Permanente: “A Sociedade Marcial Permanente vestida com o seu novo e decente uniforme estreado naquele dia, tocou no jardim do Bomfim”.⁷⁶⁵ Ainda antes da organização da “Capricho” e da “Firmeza” no final da década de 1860 existiram em Setúbal, embora por muito pouco tempo, outras duas bandas, a “Nova Charanga” também designada por “Reunião Euterpe” formada em 1856⁷⁶⁶ e a “Sociedade Improviso” de 1857⁷⁶⁷, constituídas por músicos que se afastaram das bandas “Permanente” e “Momentanea” que continuavam a existir, como testemunha a notícia da atuação das duas bandas no verão de 1858: “Hontem (6.ª feira do Coração de Jesus) tocaram de tarde no jardim do Bomfim as duas Sociedades Marciais d’esta Villa, Permanente e Momentanea.

⁷⁶³ No jornal *O Setubalense* de 2 de setembro de 1855 e de 7 de setembro de 1856, foram noticiados concertos, a organização de uma tourada e diversas atuações nas festas religiosas na cidade.

⁷⁶⁴ Jornal *O Curioso de Setúbal* de 1 de maio de 1858.

⁷⁶⁵ Jornal *O Curioso de Setúbal* n.º 19 de 12 de junho de 1858.

⁷⁶⁶ *O Setubalense* de 5 de outubro de 1856.

⁷⁶⁷ *O Setubalense* de 19 de julho de 1857.

Retirarão já alta noite, tendo deixado o público que ali concorreo, satisfeitíssimo da perfeição com que ambas desempenharão alternadamente suas lindas peças de música”⁷⁶⁸

Além das associações musicais já referidas que tinham bandas de música, existiam outras associações como o Club Setubalense fundado em 1856, a Sociedade ou Salão Therpsicore fundada em 1863, a Sociedade Thália de 1880 e a Sociedade Triunfo que organizavam soirées e bailes e eram locais de reunião das famílias mais abastadas da cidade⁷⁶⁹. A Academia Filarmónica Setubalense, fundada em Julho de 1880, promovia já atuações musicais de canto, com piano, violoncelo e pequenos agrupamentos de música erudita.⁷⁷⁰ Os bailes destas associações das classes sociais mais favorecidas da cidade eram mais seletos e eram normalmente animados por agrupamentos musicais de cordas e piano, enquanto que nas Sociedade Filarmónicas eram agrupamentos à base de sopros, constituídos por alguns músicos da banda tal como são noticiados os bailes de Carnaval organizados pela Sociedade Recreio Operário em 1893: “tocará nos bailes uma charanga dirigida pelo Exmº Sr. Valério”.⁷⁷¹ O Sr. Valério era o mestre da banda Operária e depois foi também da União, como se pode concluir pela informação constante na obra de Pedro de Freitas⁷⁷².

Setúbal é também exemplo da tendência verificada nas designações das instituições associativas musicais, que adotaram o termo “Operária”, como foi o caso da “Sociedade Philarmónica Operária Setubalense” que foi fundada em 1892 após a dissolução da referida “Sociedade Philarmónica Firmeza”. Na segunda metade do século XIX podemos concluir assim que existiam em Setúbal duas bandas civis e uma banda militar, além de dois ou três agrupamentos mais pequenos designados por Sol-e-Dó, como a Sociedade Musical Gomes Cardim (fundada em 1885), a Sociedade Filarmónica Recreativa (fundada em 1886) e mais tarde o grupo musical Bocage. No final da década de 1890 a banda da Sociedade Filarmónica Operária Setubalense dissolveu-se e deu origem à Sociedade Filarmónica União Setubalense em 1899. No final do século XIX e nos primeiros anos do século XX existiu também em Setúbal uma banda da Real Associação dos Bombeiros Voluntários de Setúbal, durante um breve período em que existiram na cidade três bandas civis e uma banda militar, como testemunham as notícias dos periódicos setubalenses, relativamente a concertos no coreto da

⁷⁶⁸ *O Curioso de Setúbal* de 12 de junho de 1858.

⁷⁶⁹ No arquivo distrital de Setúbal, o fundo de João de Almeida Carvalho, setubalense que viveu entre 1817 e 1897, dispõe nas caixas n.ºs 52, 53 curiosos documentos sobre estas associações e sobre os programas dos bailes organizados por estas associações.

⁷⁷⁰ *Jornal, O Distrito*, n.º 144 de 26 de setembro de 1880 e o *Correio do Sado*, n.º 149 de 14 de outubro de 1880.

⁷⁷¹ *Jornal, O Distrito*, n.º 573 de 19 de fevereiro de 1893.

⁷⁷² Pedro de Freitas, *História da Música Popular em Portugal*, edição de autor, 1946, pp. 246 e 248.

Avenida Luísa Todi⁷⁷³, à receção à família real de visita a Setúbal em julho de 1901⁷⁷⁴ e às comemorações do dia 1.º de dezembro de 1901 em que participaram as três bandas filarmónicas⁷⁷⁵.

No dealbar para o século XX, Setúbal vivia sob forte influência do Partido Republicano e as bandas não podiam estar ausentes das manifestações sociais e políticas que se registavam na cidade. Numa manifestação popular contra a iniciativa dos jesuítas de criarem em Setúbal uma Associação Protetora dos Operários, registaram-se alguns tumultos após uma reunião envolvendo populares contra a igreja e como o administrador do concelho se pôs ao lado dos populares, foi logo homenageado nessa noite com banda de música: “à noite a philharmonica Firmeza de que é presidente o Sr Quintans foi à porta do hotel onde estava o digno administrador do concelho, tocou o Hymno da Carta e o povo deu vivas à liberdade”.⁷⁷⁶ Nas comemorações do 1.º de dezembro de 1890, ao contrário do que era habitual, em vez de ser tocado o hino da Restauração foi tocada a marcha revolucionária *A Portuguesa*.⁷⁷⁷

Apesar de Setúbal ser uma cidade industrializada onde os ideais republicanos começaram a ter grande aceitação, conservava ainda toda a matriz das festividades religiosas e da tradição da monarquia, nas quais as duas bandas civis e a banda militar participavam ativamente. O aniversário natalício dos membros da família real era motivo de festa nas principais localidades onde as entidades oficiais assinalavam o acontecimento com iluminações e espetáculos musicais para o grande público, a cargo das bandas de música. O aniversário da rainha em outubro de 1862 foi festejado em Setúbal com um concerto da banda militar da cidade: “A Câmara Municipal desta cidade festejou o aniversário natalício da nossa rainha mandando iluminar a frente dos Paços do Concelho, na noite de 16 do corrente. [...] tocou na varanda das casas da Câmara, a música do Batalhão da terra.”⁷⁷⁸ O dia de Santa Cecília, padroeira dos músicos, era comemorado com missas encomendadas pelas sociedades Capricho e Firmeza e mais tarde a União⁷⁷⁹, que também acompanhavam todas as procissões que se realizavam na cidade e animavam as festividades religiosas

⁷⁷³ *Revista de Setúbal* n.º 834 de 3 de maio de 1900.

⁷⁷⁴ *O Comércio de Setúbal* n.º 70 de 16 de julho de 1901 dá notícia da participação das três bandas civis e da banda militar na receção ao rei D. Carlose à rainha D. Amélia de visita a Setúbal.

⁷⁷⁵ *Revista de Setúbal* n.º 916 de 5 de dezembro de 1901.

⁷⁷⁶ *Gazeta Setubalense* n.º 608 de 16 de janeiro de 1881.

⁷⁷⁷ A marcha revolucionária, composta em janeiro de 1890, contra o *ultimatum* da Inglaterra era um tema revolucionário contra a monarquia, chegando a ser proibida pelo governo do reino a sua execução.

⁷⁷⁸ *Jornal O Correio de Setúbal* n.º 90 de 19 de outubro de 1862.

⁷⁷⁹ *O Comércio de Setúbal* n.º 18 de 23 de novembro de 1899 noticia a alvorada e o desfile realizado pelas ruas de Setúbal pela Sociedade Capricho e pela União no dia de Santa Cecília.

setubalenses. Além das festividades do calendário religioso setubalense como a Festa de Nossa Senhora da Conceição do Cais, Nossa Senhora de Troia, procissão dos Passos, dos Ramos, do Rosário e do Senhor Jesus do Bonfim. As bandas de música civis e a banda militar tocavam habitualmente no dia 1.º de dezembro e no dia 1 de janeiro, e atuavam com grande frequência no jardim do Bonfim e na Avenida da Praia, ao final da tarde ou à noite conforme a estação do ano, como testemunham diversos artigos que encontramos nos periódicos setubalenses: “A Sociedade Firmeza tocou no jardim do Bomfim às 7 horas da tarde no dia 3 de Outubro de 1880”.⁷⁸⁰ “Até que enfim, temos uma diversão agradável para as noites aprazíveis da estação: Esta noite há iluminação, música e baile infantil no jardim do Bomfim. A iluminação à veneziana dura das 7 ½ às 10 ½. As entradas são a 50 réis.”⁷⁸¹ “A banda de caçadores n.º 1, executa hoje no passeio do Bomfim, das 4 ½ às 6 ½ horas da tarde, as seguintes peças do seu repertório.”⁷⁸² “Das 7 às 9 horas da noite, toca hoje na avenida da Praia, a excelente banda de caçadores n.º 1”⁷⁸³ “A philharmonica Firmeza toca hoje no jardim do Bomfim das 7 às 9 horas, ao regressar da tourada. [...] Na ausência da banda de Caçadores 1 que está em Cascaes⁷⁸⁴, tornam-se dignas de todo o elogio as philharmonicas que concorrerem a abrilhantar os lugares públicos n’esta ocasião em que os banhistas procuram em Setúbal a diversão do espírito.”⁷⁸⁵ “A excelente banda do Batalhão de Caçadores nº 1 toca no parque do Bomfim às quintas feiras e domingos durante a época balneatória.”⁷⁸⁶

O aniversário da entrada em Setúbal das forças liberais comandadas pelo duque da Terceira era também comemorado com a participação da banda militar da cidade ou outra em sua substituição como aconteceu em 1872 em que na ausência da banda do Batalhão de Caçadores n.º 1 tocou uma banda militar de Lisboa: “Tocou a banda d’Infanteria 1 a alvorada à porta do quartel e na praça de Bocage. À noite também tocou em frente do quartel.”⁷⁸⁷ Em março de 1887, a notícia sobre os festejos comemorativos do 3.º aniversário da Associação dos bombeiros voluntários referia que a charanga tocou o passo dobrado *Avante* a desfilar com o corpo de bombeiros da Avenida da Praia até à Praça do Bocage onde atuou depois em

⁷⁸⁰ *Gazeta Setubalense* n.º 593 de 3 de outubro de 1880.

⁷⁸¹ *Gazeta Setubalense* n.º 641 de 4 de setembro de 1881.

⁷⁸² *Gazeta Setubalense* n.º 645 de 2 de outubro de 1881.

⁷⁸³ *O Distrito*, 3 de outubro de 1888.

⁷⁸⁴ A banda de Caçadores n.º 1 estava em Cascais integrada na força militar que fazia a Guarda de Honra à família Real quando esta estava de veraneio naquela vila.

⁷⁸⁵ *Gazeta Setubalense* n.º 591 de 19 de setembro de 1880.

⁷⁸⁶ *Gazeta Setubalense* n.º 747 de 16 de setembro de 1883.

⁷⁸⁷ *Gazeta Setubalense* de 28 de julho de 1872.

concerto.⁷⁸⁸ A importância que a banda militar tinha na comunidade setubalense era testemunhada através de algumas notícias que lamentavam a ausência da banda da cidade, quando esta se deslocava em serviço para fora de Setúbal. No ano 1900 a banda regimental de Setúbal esteve alguns meses em Évora e essa situação foi criticada pelo facto de a banda não animar a época balnear da cidade: “Consta-nos que as philarmonicas d’esta cidade tencionam tocar aos domingos no coreto da avenida Todi durante a ausência da banda do Regimento de Infantaria 11”.⁷⁸⁹ No final de agosto de 1900 o regresso da banda ao seu regimento em Setúbal e a sua atuação no coreto da avenida foi noticiado como um grande acontecimento.⁷⁹⁰ O coreto situado na principal avenida de Setúbal era efetivamente o centro de gravidade da vida musical da cidade, junto do qual estava também a sede do clube setubalense, onde tinham lugar diversos concertos musicais de canto, piano e agrupamentos de cordas. O próprio dia do aniversário do coreto, no dia de S. Pedro, era habitualmente assinalado com um concerto, tal como foi anunciado no verão do ano 1900: “A philarmonica Capricho toca no dia de S. Pedro no coreto da avenida, comemorando assim o aniversário da inauguração do referido coreto”.⁷⁹¹ Ainda sobre a deslocação da banda militar da cidade de Setúbal para Évora, as notícias dos jornais da época demonstram bem a importância social da banda de música numa pequena cidade de província, como refere a notícia sobre a deslocação da 1.ª Companhia e da banda do Regimento de Infantaria n.º 11 de Setúbal para Évora em abril de 1900: “[...] Claro, que não é da tropa que os eborenses precisam, e, se vão alguns soldados, é simplesmente para cohonestar a sahida da banda, que elles lá querem para se recrearem durante os períodos estivaes.”⁷⁹²

A frequente participação das bandas civis e militares nas festividades religiosas é bem testemunhada através dos periódicos locais. A participação da banda militar na festa do Senhor Jesus do Bonfim em Agosto de 1855 era assim noticiada: “No arraial tocou a música do Batalhão Nacional desta Villa agradáveis peças”.⁷⁹³ “Hoje festeja-se N. Senhora da Tróia, na capella do Senhor Jesus da Boa Morte, [...] Abrilhanta o arraial a philarmonica setubalense Capricho.”⁷⁹⁴ Em maio de 1886 tiveram lugar em Setúbal umas grandes festividades religiosas em ação de graças perante a ameaça de epidemia de cólera. A procissão, que se realizou no dia 2 de maio, teve a participação de quatro bandas de música,

⁷⁸⁸ *O Districto* n.º 45 de 15 de março de 1887.

⁷⁸⁹ *Revista de Setúbal* n.º 833 de abril de 1900.

⁷⁹⁰ *Revista de Setúbal* n.º 851 de 30 de agosto de 1900.

⁷⁹¹ *Revista de Setubal* n.º 841 de 21 de junho de 1900.

⁷⁹² *A Folha de Setúbal* n.º 25 de 1 de abril de 1900.

⁷⁹³ *O Setubalense* de 26 de agosto de 1855.

⁷⁹⁴ *Gazeta Setubalense* n.º 588 de 29 de agosto de 1880.

a banda militar, as duas filarmónicas da cidade e a filarmónica de Vila Fresca de Azeitão: “Pelas 5 ½ hora das tarde [...] sahiu da parochial egreja de Santa Maria a procissão triumphal, feita em acção de graças pelo paiz e, particularmente esta cidade não terem sido invadidos pelo terrível flagello do cholera morbus. Eis a ordem de sahida: 1.º guião, irmandades, anjos, imagem de S. Sebastião [...] seguindo-se-lhes a philharmonica Firmeza. 2.º Irmandades, anjos, Nossa Senhora da Saúde e philharmonica Capricho. 3.º Irmandades, anjos, Senhor Jesus do Bomfim e philharmonica Duvidosa de Azeitão⁷⁹⁵. 4.º Irmandades, anjos, collegiada de S. Francisco, clero e pallio, [...] a banda de Caçadores n.º1 e uma força do mesmo regimento”.⁷⁹⁶ Sobre as festas do Senhor Jesus do Bonfim a 16 e 17 de agosto de 1879: “De tarde arraial tocando nessa ocasião assim como na véspera a Sociedade Philharmonica Marcial Firmeza.” E sobre a festa de Nossa Senhora da Conceição do Cais: “Arraial junto ao quartel de Caçadores 1, abrilhanta todas as solemidades a Sociedade Philarmónica Firmeza.”⁷⁹⁷ “No arraial próximo do quartel de caçadores, toca a philharmonica Capricho e a banda daquele Batalhão. Consta-nos que também abrilhanta o arraial a philharmonica da Vila de Alcácer do Sal.”⁷⁹⁸

As grandes festas da Arrábida, que tinham lugar em Setúbal no final de junho e no início de julho, em honra da Senhora da Arrábida, constituíam um dos principais eventos festivos da cidade onde as bandas marcavam presença. No ano de 1900 atuaram nesta festa as bandas da Sociedade União Setubalense, da Sociedade Humanitária de Palmela, da Sociedade Marcial Capricho Barreirense e a banda da Guarda Municipal de Lisboa. A festa, que durava cerca de uma semana, incluía uma procissão que saía de Setúbal de barco para o Portinho da Arrábida e daqui seguia para a capela na serra, onde havia arraial e bailes populares: “Nas procissões e na serra tocará a Sociedade União Setubalense”⁷⁹⁹. Após o fim de semana passado na Arrábida, o círio regressava a Setúbal em procissão e as festas decorriam de terça-feira até à segunda-feira seguinte no Largo de Jesus em Setúbal, com iluminações, quermesse e coreto. No ano de 1900 atuou uma banda de Palmela e uma do Barreiro. Em 1899, no último dia da festa houve uma tourada alegrada pela banda da Guarda Municipal de Lisboa e pela filharmonica União Setubalense, e à noite “grande arraial das 9 à 1 da noite, tocando a reputada banda da Guarda Municipal.”⁸⁰⁰ No ano seguinte em 1901, uma

⁷⁹⁵ A “Duvidosa” era a designação informal que era dada à Sociedade Filarmónica Providência de Vila Fresca de Azeitão.

⁷⁹⁶ *Revista de Setúbal* n.º 97 de 6 de maio de 1886.

⁷⁹⁷ *Gazeta Setubalense* n.º 533 de 10 de agosto de 1879.

⁷⁹⁸ *Gazeta Setubalense* n.º 693 de 3 de setembro de 1882.

⁷⁹⁹ *Revista de Setubal* n.º 842 de 28 de junho de 1900.

⁸⁰⁰ *Revista de Setubal* n.º 842 de 28 de junho de 1900.

notícia da festa da Arrábida referia que tocaram no arraial várias bandas philarmónicas da cidade e de fora, entre ellas a banda dos reclusos de Villa Fernando que tocou muito bem⁸⁰¹. No dia 3 de julho de 1903 teve lugar um certame musical na cidade de Setúbal, no qual a banda 1.º de Dezembro do Montijo obteve o 1.º prémio. Era dirigida pelo maestro e compositor Baltazar Manuel Valente, que foi o maestro entre 1895 e 1931.

Com base na análise das informações reunidas neste capítulo, podemos relevar algumas ideias que estão relacionadas com as conclusões avançadas nos capítulos I e III em relação ao amplo espectro de eventos muito diversificados, em que as bandas participavam na capital, desde as cerimónias oficiais (civis, militares e religiosas) até aos bailes à volta de um coreto numa feira lisboeta. Esta amplitude tinha logicamente expressão no repertório tocado pelas bandas da cidade, verificando-se, no caso das bandas militares (profissionais), que o seu repertório incluía obras mais exigentes, com transcrições de temas operáticos em particular as aberturas das óperas e outros géneros como referimos no capítulo III, como também testemunham os programas de concerto que reunimos no anexo 3 Q que são, aliás, quase todos de atuações em Lisboa e Setúbal.

⁸⁰¹ *O Comércio de Setúbal* n.º 69 de 9 de julho de 1901.

Capítulo V

As bandas de música e o meio rural

Apesar do desenvolvimento registado durante a Regeneração, a sociedade portuguesa continuava a ser fundamentalmente rural, como escreveu Vitorino Magalhães Godinho: “Na paisagem a urbanização traça predominantemente vilas provincianas impregnadas de rusticidade mais do propulsionando os campos com a irradiação do armazém e da fábrica; horizonte em que as notas rústicas dão o tom dominante, e por isso a cidade atemoriza – e, logo, atemorizam a civilização e a cidadania, essas florescências da cidade. O reduzido número de autênticos centros urbanos e o modesto volume de cada um dos existentes, traduzem sem dúvida esse ficar à margem do grande movimento de formação das sociedades burguesas altamente industrializadas e alfabetizadas, essa persistência estrutural de antigo regime recusando a modernidade”⁸⁰² Apesar de no distrito de Lisboa a maior parte da população viver no meio urbano, este era o distrito com maior número de habitantes, e por isso as suas zonas rurais têm uma representação relevante neste estudo, pois no distrito de Lisboa a população rural permanecia ligada à sua terra, que de modo geral tinha boas condições para a atividade agrícola nas regiões de Mafra, Torres Vedras, Loures, Alenquer, Montijo, Azeitão e Palmela, e piscatória em Sines, Setúbal, Sesimbra, Cascais e Ericeira sem sofrer o fenómeno da emigração como acontecia noutras regiões. Na segunda metade do século XIX registou-se um grande desenvolvimento da agricultura a par do aumento significativo da área cultivada, que no distrito de Lisboa teve expressão com a vinha, a cultura dominante em certas zonas do distrito (Palmela, Azeitão, Torres Vedras, Alenquer, Arruda dos Vinhos, Bucelas, etc.), e também a batata, o arroz no vale do Tejo e do Sado, o pomar tão importante na região Oeste e o azeite e a cortiça em diversas zonas a sul do Tejo, pertencentes ao distrito de Lisboa.

Na segunda metade do século XIX, o crescimento urbano foi muito expressivo, mas a verdade é que o setor primário (agricultura e pescas) absorvia mais de 60% da população e o distrito de Lisboa (juntamente com o do Porto) era um polo de atração de êxodo rural de zonas distantes. Assim e relativamente à permanência dos músicos amadores e a sua disponibilidade para a prática musical, o espaço rural do distrito de Lisboa apresentava

⁸⁰² Vitorino Magalhães Godinho, “Sociedade Portuguesa”, in *Dicionário de História de Portugal* (dir. de Joel Serrão), vol. IV, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1971, pp. 20-51.

condições para fixar a população nas suas localidades, ao contrário dos distritos do interior em que se sentia fortemente o fenómeno do abandono da sua população⁸⁰³.

Como vimos no capítulo I, o desenvolvimento do movimento filarmónico nas regiões rurais foi mais significativo entre 1880 e 1900, quando se verificou a criação de cerca de 63% do total de bandas criadas no período em estudo (1850-1910). Através do anexo 1 A, podemos observar que na região a norte do Tejo, nos concelhos rurais de Mafra, Sintra e Loures registou-se uma significativa concentração de bandas filarmónicas após 1880, e na região sul verifica-se uma forte presença de bandas nas zonas rurais do concelho de Setúbal (Pamela e Azeitão). No distrito de Lisboa os concelhos que tinham maior número de bandas civis, eram Setúbal, Almada, Barreiro, Oeiras, Mafra e Sintra, dos quais se destacam as zonas rurais de Mafra, Sintra, Loures a norte e a sul a região de Palmela e Azeitão no concelho de Setúbal.

A atividade das bandas filarmónicas no meio rural representava também a chegada às aldeias dos padrões culturais da nova sociedade liberal, que através da música chegavam assim ao povo do meio rural, antes de outras expressões como o teatro e a literatura, que estavam ainda apenas ao alcance da aristocracia e da nova burguesia urbana, no âmbito de uma estratégia cultural romântica apostada em “formar as almas” como refere Fernando Catroga a propósito da literatura e do teatro do Romantismo.⁸⁰⁴ Muitas obras da literatura romântica da época revelavam precisamente as contradições sociais provocadas pela implantação do regime liberal no meio rural, como podemos ver através do livro de Alexandre Herculano, *O Pároco da Aldeia* e de Júlio Dinis, *A Morgadinha dos Canaviais*, que retratam a vida do povo rural em choque com o novo mundo burguês. As bandas filarmónicas protagonizaram a projeção da cultura romântica da cidade para o campo, envolvendo imediatamente o homem rural (apesar de em muitos casos ser analfabeto) numa nova prática musical, muito diferente da música tradicional, porque exigia a aprendizagem de teoria musical e da prática performativa de um instrumento musical recentemente desenvolvido no estrangeiro.

Mas a sociedade e a cultura do meio rural também influenciaram decisivamente a atividade das bandas de música, cujo repertório e formas de atuação permaneceram durante

⁸⁰³ Teresa Rodrigues Veiga, “As Realidades Demográficas”, in *Portugal e a Regeneração (1851-1900)* vol. X, *Nova História de Portugal* (dir. de Joel Serrão e A. H. Oliveira Marques), Lisboa, Editorial Presença, 2004, pp. 36-40.

⁸⁰⁴ Fernando Catroga, “Romantismo, literatura e história”, in *História de Portugal*, vol. V (dir. de José Mattoso), Lisboa, Círculo de Leitores, 1993, p.555.

décadas no século XX, tal como testemunha a descrição do padre Moreira das Neves: “À noite, há balões de papel e caçoilas ardentes, fogo de vistas ou de artifício, árvores de fogo, foguetes de lágrimas, girândolas ao desafio, que riscam o céu de lume e atroam os ares. Em palanques enfeitados tocam bandas de fama. No centro do país predominam os círios, festas processionais e ruidosas, com características próprias.”⁸⁰⁵ Na província as bandas de música constituíam a mais típica representação dos novos hábitos de uma sociedade em mudança, que não deixava de refletir o caráter rural e a identidade de cada província, como considerava um colaborador da revista *Amphion* no verão de 1893, residente na província: “A philharmonica ao ar livre é que serve a música n’esta quadra e é talvez esta a província em que essa necessidade se faz sentir com maior intensidade. [...] Essa falta de paciência e não de sensibilidade musical para a criação de motivos mais completos, é preenchida pela philarmónica, que se torna então a mais típica representação d’um povo [...] É de ver a sensação produzida na multidão pelo passo-ordinário, accentuado com energia pelos cornetins, contrabaixos, trombones, etc. Ahi vae a philharmonica tomar logar no coreto da praça.”⁸⁰⁶

Grande parte dos intelectuais do romantismo teve em comum a rejeição das perspectivas abstratas e cosmopolitas, sendo mais sensíveis aos costumes concretos dos povos e ao meio onde eles se inserem.⁸⁰⁷ Os primeiros estudos sobre música não erudita em Portugal refletiam as práticas etnográficas dos movimentos intelectuais do final do século XIX, que no domínio musical são marcados por uma atitude essencialmente romântica de um Portugal rural. Além do trabalho pioneiro de João António Ribas (1799-1869),⁸⁰⁸ também a obra de Adelino Neves e Melo (1846-1912) editada em 1872, *Músicas e Canções Populares Coligidas da Tradição* e os três volumes do *Cancioneiro de Músicas Populares* publicados em 1893, 1895 e 1898, com Gualdino Campos (1847-1919) são exemplo desta tendência.

Esta característica ficou bem demonstrada em diversas obras literárias do romantismo português, que tal como noutros países europeus, também influenciou a criatividade dos compositores e dos músicos ligados ao meio musical das bandas, cujos títulos das suas obras e muitas vezes as descrições escritas dos andamentos e de intervenções sonoras em particular revelam as suas tendências para evocar temas da paisagem natural e da vida rural.

⁸⁰⁵ Padre Moreira das Neves, *Vida e Arte do Povo Português*, 1940, p. 177.

⁸⁰⁶ Revista *Amphion* n.º 18 de 16 de setembro de 1893, p. 143.

⁸⁰⁷ Fernando Catroga, “Romantismo, literatura e história”, in *História de Portugal*, vol. V (dir. de José Mattoso, Lisboa, Círculo de Leitores, 1993, p. 545.

⁸⁰⁸ João António Ribas, *Album de Músicas nacionais portuguezas constando de cantigas e tocatas usadas nos diferentes districtos e comarcas das províncias da Beira, Traz-os-Montes e Minho*, Porto, 1857.

Como referimos no capítulo III, recordamos que no início do século XX os músicos das bandas militares portuguesas, foram envolvidos diretamente no trabalho de campo de recolha da música popular, de acordo com o pedido feito pelo Conselho de Arte Musical, logo após a criação deste organismo em 1901⁸⁰⁹ e também pela ordem militar de 1914,⁸¹⁰ embora anteriormente já diversos músicos militares tivessem composto rapsódias portuguesas, como se apresenta no anexo 3 L. No repertório das bandas destacam-se as obras cujos títulos estão relacionados com a vida e a paisagem do campo, numa expressão superior a outros temas, como nomes próprios (de pessoas, cidades etc.) de acontecimentos históricos ou referências ao meio urbano, menos representado do que o meio campestre e a natureza, tão característicos do Romantismo, como nos refere Paul Bertrand sobre o romantismo musical: “La nature et le monde extérieur sont surtout considérés dans leurs rapports avec l’individu et avec son imagination”.⁸¹¹

Através da análise a seguir apresentada sobre os títulos das obras para banda, da coleção *O Philarmonico Portuguez*, do arquivo da Sociedade Filarmónica Providência e da Biblioteca da Ajuda, concluímos que grande parte dos títulos inclui elementos relacionados com a natureza, a paisagem física e humana e a exaltação das identidades regionais da vida rural.

Tabela 1-V- Presença relativa de tipos de títulos de obras para banda constantes nas edições *O Philarmonico Portuguez*, no arquivo da Sociedade Filarmónica Providência e na Biblioteca da Ajuda.

Tipos de títulos das obras	Exemplos de títulos	Dimensão relativa
Vida no campo e paisagem campestre	“Cenas campestres,” “Festa no campo” “Festa na Aldeia”, “Rapsódia do Alentejo”	30 %
Patriótico e Militar	<i>A minha Pátria, Regimento, Sinfonia Militar,</i>	10%
Adjetivos qualificativos	<i>O Mimozo, O Triunfante, O Vencedor, O Furioso,</i>	10 %
Designações Políticas e religiosas	“O Liberal” “O Republicano” “Santa Margarida” “ Santo Sudário”	10 %

⁸⁰⁹ Criado por decreto de 24 de Outubro de 1901 no âmbito da reforma do Conservatório Real de Lisboa, o Conselho de Arte Musical aprovou e deu seguimento à proposta de um dos seus membros, Júlio Neuparth, para que o Conselho pedisse aos maestros das bandas militares, para fazerem a recolha da música popular nas regiões onde estavam localizados. Susana Sardo, “Música Popular e diferenças regionais” In *Portugal, Percursos de Interculturalidade*, (cap.VIII), Lisboa, ACIDI, I.P, 2008, p.407.

⁸¹⁰ Regulamento Geral do Serviço do Exército (Ordem do Exército nº 15 de 1914, 1ª série).

⁸¹¹ Paul Bertrand, *Précis d’Histoire de la Musique*, Paris, Alphonse Leduc, 1914, p. 24.

Nomes próprios	Pessoas	<i>Emilia, Natália, Roçadas,</i>	20%
	Locais	<i>Sintra, Coimbra, Arrábida, Cascais, Rio Mondego</i>	10%
	Países	<i>África, O Turco, Itália, Angola.</i>	3%
	Datas	<i>19 de Dezembro, 5 de Novembro.</i>	3%
	Figuras históricas	<i>Adamastor, Vasco da Gama, Camões.</i>	4%

O grupo de obras com títulos diretamente relacionados com a vida no campo e com a paisagem campestre representa cerca de 30% dos títulos do repertório das bandas, além das rapsódias (baseadas em temas do folclore regional), a grande quantidade de obras com estes títulos são fantasias, suites e odes sinfónicas, e com menor expressão também algumas marchas. Considerando que muitos títulos relativos a nomes próprios de localidades, também se podem incluir neste grupo de obras cujos títulos estão relacionados com temas campestres e a vida no campo, então a sua dimensão será na ordem dos 40% revelando a conceção artística do Romantismo, com o elemento humano inserido na natureza e no seu mundo exterior, como revelam os títulos das seguintes obras do repertório de banda.

- *Fantasia Pastoril* (Fantasia) de Benjamim da Costa;
- *Festa nos Campos* (Fantasia) de João Carlos de Sousa Morais;
- *Devaneios Campestres* (Fantasia) de João Carlos de Sousa Morais
- *Uma Festa na Aldeia* (Ode sinfónica) de Manuel António Correia;
- *Vida Campestre* (Fantasia) de António Ribeiro do Couto;
- *Scenas Campestres* (Suite) de G.H.Santos;
- *Múrmúrios do Mondego* (Fantasia/cenas pitorescas) de C. Sauvinet;
- *A Serra de Cintra* (Ode sinfónica) de C.Sauvinet;
- *Múrmúrio do Liz* (Fantasia) de Manuel da Glória Reis;
- *Em Dia de Romaria* (Suite) António da Costa Ferreira;
- *No Bosque* (Fantasia) Artur Ribeiro Dantas;

- *Ecos do Vale* (Valsa);
- *Moinho da Floresta* (Polca) de J. C. de Sousa Morais;
- *Floresta Azul* (Gavote) de I. J. Martins;
- *Serões numa Aldeia* (passo ordinário) de A. A. Brandão;
- *O Lavrador* (passo ordinário) de J. Matos Júnior;
- *Souvenir de Campine* (Fantasia campestre) de Krein;
- *Scenas Pitorescas*;
- *Souvenir du Camp*, de Blemant;
- *Scenes Champêtres* (Divertissement) de J. Kessels;
- *Festa al Vilaggie* (Fantasia) de Ferradini;
- *La Scene d'un Village* (Divertissement) de Pisapia;
- *Scènes Pitoresques* de Massenet;
- *Scènes Alsaaciennes* de Massenet.

V.1 A filarmónica da aldeia

Com o alargamento do movimento filarmónico ao meio rural, as arruadas, o acompanhamento dos círios e dos peditórios dos festeiros, passaram a ser feitos pelas bandas ou guerrilhas (mais tarde designados por “cavalinhos”)⁸¹² que começavam a substituir os agrupamentos tradicionais do gaitero, bombo e tocador da caixa, apresentando um repertório essencialmente instrumental que refletia a prática musical das bandas, constituído essencialmente por marchas, contradanças, valsas e polcas. O termo “guerrilhas” para designar um agrupamento musical mais pequeno era usado logo no início do movimento filarmónico, tal como é referido no *Regulamento Geral para o Serviço dos Corpos do*

⁸¹² A designação de um pequeno agrupamento de sopros por “Cavalinho”, que se manteve até aos nossos dias, por exemplo no âmbito das marchas populares de Lisboa, deriva certamente dos agrupamentos musicais das pequenas companhias de teatro designadas por Companhias de Cavalinhos ou Circo de Cavalinhos. Ricardo Covões, *O Cinquentenário do Coliseu dos Recreios*, Lisboa, 1940, p.3.

Exército em 1866⁸¹³, que definia os tipos de serviço realizados pelas bandas de música e proibia a participação dos músicos militares neste tipo de agrupamentos civis, identificando as filarmónicas intituladas “de guerrilhas” em círios, colocação de bandeiras, peditórios, em arraiais e feiras.⁸¹⁴

As festas religiosas das localidades sedes de paróquia ou com alguma importância económica eram animadas por uma ou mais bandas filarmónicas, enquanto que nas romarias das comunidades mais pobres, o grupo musical era mais pequeno sendo designado de diversas maneiras como “guerrilha”, “troupe” ou “cavalinho”, sendo normalmente constituído por 8 a 12 músicos, de composição muito variável, tendo como base a orgânica de banda, com instrumentos de madeira, de metal e percussão: dois a três clarinetes e outros tantos saxofones, trompetes, trombone, bombardino, baixo, bombo, pratos e caixa.⁸¹⁵ Outra designação muito popular de um pequeno agrupamento musical da época, por vezes confundido com as pequenas bandas era o “Sol-e-Dó”, que aqui fazemos referência para esclarecer que este tipo de agrupamento era distinto das “guerrilhas” (organização semelhante à banda mas com reduzido número de músicos) porque, ao contrário destas, o “Sol-e-Dó” era basicamente constituído por instrumentos de cordas, embora alguns tivessem clarinetes ou flautas, a sua organização base eram as rabecas, violas, cavaquinhos.

As “guerrilhas” ou “troupes” atuavam em ocasiões menos importantes, nas aldeias mais pequenas e noutras localidades onde os organizadores das festas não tinham orçamento suficiente para uma banda, tal como acontecia no Entrudo, nos santos populares (Santo António, S. João e S. Pedro), à volta das fogueiras ou do mastro que se erguia ornado de folhagens no largo principal. Nas localidades onde existia banda, esta desfilava sempre nos dias “alumiados” como eram designados pelo povo os dias santos: dia de Natal, dia 1 de janeiro, Domingo de Páscoa, de Corpo de Deus, etc. A banda fazia uma “arruada” (desfile pelas ruas) e depois toda a banda ou uma parte dela podia animar um baile à tarde ou à noite, conforme a época do ano. A atuação de uma banda, relativamente a uma guerrilha, correspondia também a um estatuto superior, sendo que a banda, além de ter mais músicos,

⁸¹³ Esta designação de “Guerrilha” era considerada formalmente, como consta na redação do *Regulamento Geral para o Serviço dos Corpos do Exército* (decreto de 21 de novembro de 1866), para referir a proibição dos músicos militares participarem neste tipo de agrupamentos.

⁸¹⁴ Numa notícia publicada na *Revista Universal Lisbonense* n.º 8 de 28 dezembro de 1848, sobre o Natal lisboeta de 1848 encontramos uma curiosa designação de “Philarmónica Ambulante”, para denominar um grupo de cinco músicos de Hamburgo, que tocavam instrumentos de metal nas ruas de Lisboa, pedindo esmola como já haviam feito em diversas cidades da Europa.

⁸¹⁵ No anexo 4 A (figura 7-4A) podemos ver a representação de um pequeno grupo de músicos “guerrilha” numa gravura publicada na revista *O Occidente* de 15 de abril de 1878 representando um desfile da “Serração da Velha” em Lisboa em 1878.

apresentava-se com um uniforme e isso era também uma forma de afirmação de importância da festa e dos seus promotores. Esta ideia está patente no trabalho escrito em 1917 sobre a origem da primeira banda filarmónica de Palmela em 1852, justificada pela necessidade de dignificar as festas da vila: “Antes desta data, vinham aqui guerrilhas de Setúbal acompanhar as procissões a convite dos respectivos mesários, mas essas guerrilhas apresentavam um aspecto tão inferior que se tornavam ridículas e irrisórias, crescendo a inferioridade da execução. Essa importante circunstância suscitou aos grandes desta nobre e antiga terra de belas tradições históricas o desejo de se organizar aqui a primeira filarmónica.”⁸¹⁶

Mesmo as bandas mais completas, nas festas no meio rural, podiam interpretar numa fase inicial do concerto um tipo de repertório mais exigente com passo dobrados, cavatinas, e árias de ópera, mas depois prolongavam a sua atuação com um repertório mais popular (contradanças, valsas, mazurcas e polcas) animando um baile à volta do coreto, tal como é retratado através das gravuras no anexo 5 A, que ilustram os bailes na festa da Senhora da Rocha em Carnaxide (1904) e na festa do Senhor de Belas (1905). Nas zonas rurais de povoamento disperso as bandas percorriam as freguesias por caminhos poeirentos, atravessando hortas e vinhas, acompanhados de grupos de crianças e adultos que de porta em porta acompanhavam a banda da sua terra e a comissão organizadora da festa (os festeiros). Diversos autores portugueses, que viveram durante o período em causa⁸¹⁷, deixaram-nos a informação que a popularidade das bandas contribuiu para que a música dos agrupamentos tradicionais fosse relegada e esquecida em favor dos temas que constituíam o repertório das bandas filarmónicas, com as novidades vindas do estrangeiro tocadas com mais brilho e mais volume nos arraiais. Na segunda metade do século XIX, as bandas contribuíram para a crescente divulgação das novas danças de salão europeias, como refere Armando Leça “O povo, porém, fixando as modas novas [...] esqueceu as modas antigas. Também às folias, lunduns, arrepias, fofas, etc. se sucederam a contradança, a polca, a valsa, a mazurca e outras danças.”⁸¹⁸ Sobre as danças populares, este autor referia: “Nem todas as danças predilectas da nossa gente são regionais. O minueto corteção francês, a gavota, o fandango espanhol cantaram-se e bailaram-se entre nós, nos séculos XVIII e XIX, assim como as seguintes danças de salão do século passado: valsa alemã, mazurca polaca, polca da bohémia, que

⁸¹⁶ Manuel Joaquim da Costa, *História das Músicas em Palmela (1852-1917)*, Grupo dos Amigos do Concelho de Palmela, 2002, p. 11.

⁸¹⁷ Um artigo de Guiomar Torrezão de 1869 e os trabalhos de Michel A. Lambertini (1920) e de Armando Leça (1946), a seguir citados, abordam este assunto.

⁸¹⁸ Armando Leça, *Música Popular Portuguesa*, Coleção Folclore e Pedagogia, vol. I, Porto, Editorial Domingos Barreira, 1946, p. 85.

contemporizaram o melodismo popular, especialmente no ritmo. Ajunte-se-lhes a contradança inglesa, a quadrilha francesa, o cotillon, o scohottisch e a pas de quatre.”

Mas a popularidade das bandas filarmónicas durante a segunda metade do século XIX também terá contribuído para o “aniquilamento progressivo da verdadeira música do povo” como refere Lambertini.⁸¹⁹ Em 1869 um artigo da autoria de Guiomar Torrezão dá-nos uma visão contemporânea desta realidade ao descrever um passeio a Sintra, e a observação de um bailarico saloio:

“O genuíno bailarico saloio passou de moda [...] O progresso altivo e dominador chegou às aldeias e baniu d’ellas os mais encantadores dos seus usos. Os saloios começam a falar à moda da cidade, já não cantam à desgarrada e dançam Polkas.”⁸²⁰ A autora deixa-nos ainda no seu artigo alguma informação sobre o repertório que animava um bailarico saloio: “A orchestra improvisada participava também na febre lisboeta, soltando ao vento a *Carta adorada*, *O Sabre* e trechos do *Barba Azul*. É ocasião para excluir *Les Dieux s’en vont*” [...] Esta interessante referência às operetas de Jacques Offenbach, a canção *Carta Adorada* da opereta *Grã-duquesa de Gerolstein* e do *Barba Azul* (*Barbe-bleue*) estreadas em Paris em 1867, dois anos antes de ser ouvida na região saloia em Portugal, testemunha bem a dimensão da influência dos novos repertórios urbanos nas zonas rurais.⁸²¹ Esta ideia é também expressa no preâmbulo da obra de César das Neves editada em 1895: “Com o aparecimento de novos génios musicaes que formaram a celebre pleiade de Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante e Meyerbeer, a modinha teve o seu ocaso, para dar lugar às árias e cavatinas das óperas lyricas da nova escola italiana [...] Actualmente a musa popular portugueza quasi que emmudeceu, porque o nosso povo hoje chora, não canta; vive das recordações do passado; preocupa-se com as luctas pela existência, emigra;”⁸²²

Nesta linha, afirmando que a influência estrangeira afetou a música popular em Espanha e em Portugal, Armando Leça cita Santiago Kastner⁸²³: “Outro echo determinante en muchos pormenores del parentesco entre España e Portugal, es la similitud de las influencias, que

⁸¹⁹ Miguel Ângelo Lambertini, “Portugal” in *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, vol. IV, Paris, 1920, p. 2467.

⁸²⁰ *Gazeta Setubalense* n.º 1 de 25 de julho de 1869.

⁸²¹ Estas obras do compositor Jacques Offenbach (1819-1880), como também a opereta *Orfeu no Inferno* e *Can, Can*, foram compostas em França no período de grande pompa do segundo império, antes da guerra franco-prussiana (1870), quando Paris viveu um processo de modernização cultural e urbana, com a abertura das amplas avenidas (boulevards) e os espetáculos teatrais retratavam com humor o espírito e o divertimento, característicos da vida parisiense.

⁸²² César das Neves, *Cancioneiro de Músicas Populares*, vol. II, Porto, César Campos & C., 1895, p. XV.

⁸²³ Armando Leça, *Música Popular Portuguesa*, Coleção Folclore e Pedagogia, vol I, Porto, Editorial Domingos Barreira, 1946, p. 92.

ambos recibieron del extranjero [...] Habiense desvanecido las colores u las características locales e regionales, assistiremos a un internacionalismo musical cuyo hábito es el italiano” Armando Leça caracteriza de forma sintética os momentos de forte influência estrangeira e as ameaças que sentia na década de 1940 quando preparava o seu trabalho: “Na segunda metade do século XVIII, chega a ópera italiana, desdobra, domina. [...] Em 1828 aclama-se na ibéria o império melodista de Rossini e sucessores: Bellini, Donizetti. [...] Neste ano de 1946, diremos que também as lavadeiras de caneças, as marchas dos bairros de Lisboa e as dos ranchos, colaças dos ordinários das filarmónicas, são os padrões popularizados pela radiotelefonía. Tirania do urbanismo!”⁸²⁴

Durante o período em estudo, nas festividades rurais regista-se a substituição dos agrupamentos musicais de pífaros, gaitas de foles, violas, bombos e tambores, pelos modernos instrumentos de sopro das bandas de música, que passaram a animar as festividades populares, com o seu carácter mais sonoro e brilhante. Esta ideia é expressa por Mello Breyner em 1931 sobre a situação no início do século XX: “Dans plusieurs endroits le tamboril e gaita, commence à être remplacé par des clarinettes et des trombones de fanfares qui existent aujourd’hui partout.”⁸²⁵ Alguns grupos tradicionais no meio rural acabaram por integrar a novidade dos instrumentos de sopro e mesmo os novos modelos de percussão das bandas de música, com os instrumentos tradicionais, tal como encontramos na organização de diversos grupos que além da caixa e do bombo, incluíam o clarinete e outros sopros⁸²⁶. Esta tendência é também abordada na citada obra de César das Neves de 1895, que refere que os grupos musicais nas festas populares no Minho, além das violas de arame, bandolins, cavaquinhos e rabecas, incluíam já o clarinete, a flauta e o saxhorn e na provincia do Douro a rebecca chuleira era acompanhada pela flauta terça (em Mi bemol), clarinete, viola, violões, ferrinhos e tambor.⁸²⁷ Os grupos musicais dos círios mais antigos variavam desde uma gaita de foles e tambor (caixa), ou gaita de foles, tambor (caixa), bombo e clarinete, Armando Leça refere que na constituição de um agrupamento instrumental numa festa em Guimarães, além da rabeca, ramaldeira, cavaquinho, viola e do violão, havia um clarinete, e também faz outra referência a um grupo no Algarve a cantar as Janeiras, que apresentava violino, saxofone, flauta, clarinete, fole, banjo, pandeiretas e castanholas.⁸²⁸

⁸²⁴ *Idem.*

⁸²⁵ Mello Breyner “Bandas Cívicas” in *Revista Arte Musical* n.º 29 de 20 de outubro de 1931, p. 5.

⁸²⁶ Armando Leça, *Música Popular Portuguesa*, Porto, Editorial Domingos Barreira, 1946, pp. 147-148.

⁸²⁷ César das Neves, *Cancioneiro de Músicas Populares*, vol II, Porto, César Campos & C.ª, 1895, p. XIV.

⁸²⁸ Armando Leça, *Música Popular Portuguesa*, Porto, Editorial Domingos Barreira, 1946, p. 184.

V.2 As bandas nas festas do meio rural

Apesar das correntes de pensamento liberal e depois republicanas, com o seu carácter anticlerical e laico, o país viveu durante toda a segunda metade do século XIX uma situação de acalmia religiosa e os governos da Regeneração sentiram necessidade de se reconciliar com a Igreja Católica. As festas religiosas especialmente no meio rural marcavam o calendário e o ritmo de vida das populações, e como algumas regras da Igreja se tornaram menos rígidas permitindo a integração das tradições pagãs com as religiosas, foi reforçada a adesão popular às festividades religiosas como os círios e as romarias muito ao gosto popular, acompanhando o recrudescimento do culto mariano e dos círios, estes últimos com grande expressão na região de Lisboa onde situamos o nosso estudo. Nesta onda de crescente expressão das festividades religiosas populares, surgem nas festas novos eventos, com destaque para o grande entusiasmo pela música e pelas novas sonoridades das bandas de música que começam a substituir os agrupamentos mais tradicionais de cordas, bombos e gaitas nas animações dos arraiais, nos bailes e nas procissões.

O meio rural importava as práticas musicais da cidade e assim as procissões adquirem também um modo mais solene, com a participação das bandas filarmónicas desempenhando a função que nas cidades cumpriam inicialmente as bandas militares. Esta ideia é expressa num relato sobre a participação de uma banda civil numa procissão em Vila Franca em 1855: “ a Música de arraial da terra, mui aperfeiçoada, como as melhores bandas regimentais de Lisboa de bom grado a acompanhavam, tocando excelentes peças de música; o que muito realçava o acto religioso da procissão.”⁸²⁹ Também em Azeitão, através dos livros de contas da Irmandade do Senhor Jesus dos Passos, podemos confirmar que relativamente à festa e à procissão de Todos os Santos, só após 1865 é que existem referências sobre a participação da “philarmónica” na procissão, sendo que do antecedente apenas se regista a participação de cantores nas novenas e na missa festiva, não havendo referência a nenhuma banda de música na procissão.⁸³⁰

⁸²⁹ João José Miguel Ferreira da Silva, *Ofertas Históricas Relativas à Povoação de Vila Franca de Xira para Instrução dos Vindouros* (1856), Coleção Património Local, n.º 4, vol. II, Vila Franca de Xira, Edições do Museu Municipal-Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1997, p. 73.

⁸³⁰ Livro de contas da capela do Senhor Jesus dos Passos entre 1797 e 1897. Arquivo da Santa Casa da Misericórdia de Azeitão (anos de 1865, 1866, 1867, 1890, 1892, 1893 e 1894).

Do período em estudo existem muitas descrições poéticas ou em prosa das festas populares, fazendo referência à presença das bandas e apesar de não registarem os detalhes que o musicólogo gostaria de encontrar, informam-nos sobre as formas de atuação das bandas, desde a participação na procissão até à atuação no coreto. Na introdução do trabalho sobre feiras, mercados e romarias, encontramos no parágrafo seguinte uma curiosa descrição sobre as duas facetas, religiosa e pagã das festividades populares: “A meio da tarde sai a procissão. Por um percurso que tem a extensão dos séculos, regressando ao altar. E a restante celebração é festa e arraial, onde as vozes das gentes se apagam no estralejar dos foguetes e morteiros, no afagar discreto dos corpos ao ritmo da banda [...]”⁸³¹ Salwa Castelo-Branco, no capítulo “Filarmónica en fête” no seu trabalho *Voix du Portugal* descreve a forma de participação habitual de uma banda filarmónica num dia de festa religiosa popular, embora se refira ao século XX, reflete a herança da prática que vinha do século XIX.⁸³²

A revista *Ilustração Portuguesa* publicou em junho de 1904 algumas gravuras e fotos que testemunham as atuações das bandas no meio rural. Sobre a festa à Senhora da Rocha em Carnaxide e os bailados no adro, a revista apresenta uma curiosa gravura que nos mostra o povo a dançar em redor de um coreto onde toca uma banda: “É uma linda romaria que chama os lisboetas ao pittoresco logarejo que fica além de Linda-a-Pastora nas margens do rio Jamor”.⁸³³ E a festa do Senhor da Serra em Belas também foi representada em 1905 por uma curiosa gravura com um coreto e em seu redor um grande baile popular⁸³⁴, como se apresenta no anexo 5 A (figuras 1-5A e 2-5A).

Através das notícias dos jornais locais, podemos conhecer a atividade das bandas e a forma como participavam nas festas religiosas da região Oeste do distrito de Lisboa (zona saloia), como é o caso da festa de Santa Catarina na localidade da Ribaldeira (Torres Vedras) onde consta “o arraial à noite vistosamente iluminado tocando a filarmónica da Ribaldeira,” da festa do Santíssimo Sacramento em Torres Vedras, referindo que “da igreja de S. Pedro saiu a procissão às 5 da tarde acompanhada da filarmónica Torreense”⁸³⁵ e sobre a feira de S. Pedro “À noite junto da barraca da quermesse tocou a philarmonica Torreense, queimando-se à meia noite um regular fogo de artifício.”⁸³⁶ Outra notícia da festa de Santo António no

⁸³¹ Sousa Figueiredo (Coord.) *Feiras, Mercados e Romarias em Portugal através do Bilhete Postal Ilustrado*, Ecosoluções Ldt., 1998, p. 21.

⁸³² Salwa El-Shawan Castelo-Branco, *Voix du Portugal*, Paris, Cité de la Musique/Actes Sud, 1997, p. 63.

⁸³³ *Ilustração Portuguesa* n.º 31 de 6 junho de 1904.

⁸³⁴ *Ilustração Portuguesa* de 4 de setembro de 1905, pp. 696-697.

⁸³⁵ *Gazeta de Torres Vedras* n.º 1 de 8 de junho de 1893.

⁸³⁶ *Gazeta de Torres Vedras* n.º 5 de 6 de julho de 1893.

Varatojo refere que foi “muito concorrida a romaria no Varatojo, tocou a phylarmonica Torreense no arraial”.⁸³⁷ Do ano de 1905 outras referências testemunham a presença das bandas nas festas religiosas da região, como a festa do Espírito Santo no lugar de Folgarosa em que no arraial tocou a banda da Ribaldeira; a festa ao Senhor Jesus do Calvário em Matações que “tocaram as phylarmonicas Torreense e da Ribaldeira”⁸³⁸, sobre as quais outra notícia da festa de Santo António no Varatojo testemunha a modalidade das bandas tocarem alternadamente nas festas: “Depois da procissão que se fez com toda a decência, tocaram alternadamente as phylarmonicas Torreense e da Ribaldeira, vários trechos do seu repertório” e no mesmo número do jornal foi também referida a participação destas duas bandas na festa de Matações: “O arraial é abrilhantado pelas phylarmónicas Torreense e da Ribaldeira”.⁸³⁹

A notícia da feira anual de S. João no Cadaval também dá conta da participação de duas bandas, a banda de Aldeia Grande e a nova banda do Cadaval para a qual foi organizada uma quermesse para angariar receitas para esta nova filarmónica.⁸⁴⁰ Podemos testemunhar a presença das bandas nas procissões e nos arraiais, através de inúmeras notícias, como a da festa do Senhor Morto na freguesia do Turcifal em que após a missa a grande instrumental, teve lugar a procissão “acompanhada pela fanfarra do Turcifal e phylarmonica desta vila”,⁸⁴¹ e no mesmo dia a notícia da música na missa a grande instrumental na localidade de Dois Portos por amadores desta vila tocando a missa original do maestro Araújo, que agradou bastante.⁸⁴² Sobre a filarmónica do Turcifal destacamos outra notícia da festa do Matto no Turcifal na qual teve lugar uma iniciativa para angariar receitas para aquisição de instrumentos para a banda: “Um bazar promovido por differenetes cavalheiros d’aqui, para com o seu produto se fazer aquisição d’alguns instrumentos de que carece a sociedade recreativa Turcifalense”⁸⁴³ “que tocou no recinto do bazar até á meia noite e executou primorosamente variadas peças do seu repertório.”⁸⁴⁴

A festa do Coração de Jesus na freguesia de S. Mamede da Ventosa e a festa de Nossa Senhora dos Anjos em Runa contaram com a colaboração da banda de Torres Vedras; no

⁸³⁷ *Gazeta de Torres Vedras* n.º 2 de 15 junho de 1893.

⁸³⁸ *Folha de Torres Vedras* n.º 274 de 11 junho de 1905.

⁸³⁹ *Folha de Torres Vedras* n.º 275 de 18 de junho de 1905

⁸⁴⁰ *Folha de Torres Vedras* n.º 277 de 2 de julho de 1905.

⁸⁴¹ *Gazeta de Torres Vedras* n.º 7 de 20 de julho de 1893.

⁸⁴² *Idem.*

⁸⁴³ *Gazeta de Torres Vedras* n.º 12 de 24 de agosto de 1893.

⁸⁴⁴ *Gazeta de Torres Vedras* n.º 13 de 31 de agosto de 1893.

bazar organizado em favor da Associação 24 de Julho tocou a fanfarra 1.º de Maio.⁸⁴⁵ Na localidade de Freiria, a festa de Nossa Senhora da Conceição foi abrilhantada pela filarmónica da Ribaldeira, que tocou também na festa de Nossa Senhora do Socorro⁸⁴⁶; na festa de Nossa Senhora da Luz em A dos Cunhados em setembro de 1893⁸⁴⁷. Na Carvoeira na festa de S. Sebastião, tocou a banda filarmónica de Aldea-Gavinha (Alenquer) e em S. Pedro da Cadeira na festa do Coração de Jesus tocou a filarmónica Torreense.⁸⁴⁸ Nas festas da Assunção a Nossa Senhora na localidade de S. Mamede e em Sobral da Abelheira na festa de S. Sebastião, tocou a banda Torreense.⁸⁴⁹ A festa de S. Sebastião na localidade de Merceana, em que tocou no arraial a filarmónica do Cadaval⁸⁵⁰. Na freguesia do Maxial na festa de S. Mateus esteve a banda da Ermigiera que “devido à inteligência e boa direcção do seu regente sr Antonio Justino da Conceição é considerada como uma das melhores d’aquelles arredores.”⁸⁵¹

O Círio da Prata Grande para a Nazaré e a festa de Nossa Senhora da Nazaré no lugar da Fonte da Grada com a filarmónica Torreense⁸⁵² também foram notícia, assim como a festa da Senhora da Piedade no lugar de Apaul em outubro.⁸⁵³ Na Ponte do Rol a festa do Senhor Jesus dos Aflitos teve arraial à tarde muito concorrido no qual tocou a Philarmónica Torreense⁸⁵⁴. Na festa em Almoçageme (Sintra) de Nossa Senhora da Graça a 1 e 2 de outubro de 1893 atuaram as filarmónicas de Almoçageme, Collares, e Torres Vedras.⁸⁵⁵ A banda da Ermegeira, animando a festa de Nossa Senhora da Purificação, também tocou na festa de S. Braz no Monte Redondo juntamente com a banda da Ribaldeira⁸⁵⁶ que também tocou na procissão da festa de inauguração da nova capela de Dois Portos pela procissão dos Passos.⁸⁵⁷ Eram muito frequentes as notícias deste género sobre as festas: “Realiza-se no próximo Domingo na parochial de Monte Redondo a festa à veneranda imagem do Senhor do Bomfim [...] toca no arraial a filarmónica da Ermigeira.”⁸⁵⁸ A banda torreense tocou na

⁸⁴⁵ *Gazeta de Torres Vedras* n.º 7 de 20 de julho de 1893.

⁸⁴⁶ *Gazeta de Torres Vedras* n.º 9 de 3 de agosto de 1893.

⁸⁴⁷ *Gazeta de Torres Vedras* n.º 14 de 7 de setembro de 1893.

⁸⁴⁸ *Gazeta de Torres Vedras* n.º 9 de 3 de agosto de 1893.

⁸⁴⁹ *Gazeta de Torres Vedras* n.º 10 de 10 de agosto de 1893.

⁸⁵⁰ *Gazeta de Torres Vedras* n.º 64 de 23 de agosto de 1894.

⁸⁵¹ *Gazeta de Torres Vedras* n.º 69 de 27 de setembro de 1894.

⁸⁵² *Gazeta de Torres Vedras* n.º 15 de 14 de setembro 1893.

⁸⁵³ *Gazeta de Torres Vedras* n.º 22 de 2 de novembro 1893.

⁸⁵⁴ *Gazeta de Torres vedras* n.º 48 de 3 de maio 1894.

⁸⁵⁵ *Gazeta de Torres Vedras* n.º 18 de 5 de outubro de 1893.

⁸⁵⁶ *Gazeta de Torres Vedras* n.º 35 de 1 de fevereiro de 1894.

⁸⁵⁷ *Gazeta de Torres Vedras* n.º 40 de 8 de março de 1894.

⁸⁵⁸ *Gazeta de Torres Vedras* n.º 45 de 12 de abril de 1894.

feita de S. Braz na Serra da Vila e na procissão das Cinzas⁸⁵⁹, e também na procissão dos Passos que saiu da Igreja de S. Pedro em Torres Vedras.⁸⁶⁰ Durante a Semana Santa a banda torreense tocou também na procissão da Ressurreição no Domingo de Páscoa.⁸⁶¹

Nas festas religiosas no meio rural, além da procissão e das atuações no arraial, a banda filarmónica também podia animar a missa festiva, sendo outra forma de atuação, embora não fosse muito frequente na região em estudo, encontramos algumas referências que revelam o envolvimento de alguns músicos das bandas no coro e no agrupamento musical. Como expomos no capítulo III, Rui Vieira Nery refere no seu trabalho de inventário do arquivo da filarmónica de Reguengos que encontrou um pequeno conjunto de obras de música sacra⁸⁶², que, embora em reduzida quantidade, testemunha a atuação das bandas de música em algumas celebrações religiosas. Na região em estudo não existem muitas referências sobre a atuação das bandas de música no interior das igrejas, embora se encontrem algumas referências sobre a participação de agrupamentos musicais e de coros nas missas nos dias de festa, que eram designadas por “missas a grande instrumental”. Na festa religiosa de Runa (Torres Vedras) encontramos uma referência a um coro de amadores e de uma orquestra vinda de Lisboa, mas não menciona a presença de banda filarmónica na missa, que é referida apenas nas procissões e no arraial. Refere-se frequentemente as missas abrilhantadas com coros de amadores e as missas a grande instrumental, com orquestras, como nos diz a notícia da missa na festa da Senhora da Conceição em 8 de dezembro de 1893 que teve missa a grande instrumental, com uma orquestra, cantando-se a música do maestro Freitas Gazul e o credo de Mercandante. A notícia relata ainda que no dia da festa de tarde houve procissão, acompanhada pela filarmónica Torreense⁸⁶³ e neste caso temos uma referência clara a uma orquestra na missa e à banda no exterior. Também outra notícia da semana santa de 1894 em Torres Vedras refere uma missa por instrumental, sendo os responsórios da autoria do maestro Casimiro⁸⁶⁴ e outra sobre a missa na festa de Matações refere: “Realiza-se no Domingo a antiga festa de Matações que costuma ser luzida e de bastante concorrência. Abrilhatam esta festa as filarmónicas da Ribaldeira e Torreense, constando-nos que esta última estreará um novo fardamento, que nos dizem ser de bom gosto. À noite haverá iluminação e magnifico fogo preso. A missa de festa é do maestro Freitas Gazul sendo a

⁸⁵⁹ *Idem.*

⁸⁶⁰ *Gazeta de Torres Vedras* n.º 38 de 22 de fevereiro de 1894.

⁸⁶¹ *Gazeta de Torres Vedras* n.º 42 de 22 de março de 1894.

⁸⁶² Rui Vieira Nery e José Mariz, *Soc. Filarmónica Harmonia Reguenguense*, Município de Reguengos de Monsaraz, s.d. p. 4.

⁸⁶³ *Gazeta de Torres Vedras* n.º 26 de 30 de novembro de 1893.

⁸⁶⁴ *Gazeta de Torres Vedras* n.º 42 de 22 de março de 1894.

orquestra d'esta vila e o côro composto de indivíduos também daqui e de dois cantores de Lisboa.”⁸⁶⁵ Outra notícia de uma missa de aniversário de falecimento refere “ tocando durante a cerimónia uma fanfarra composta de amadores e amigos de seu filho José Germano Alves.”⁸⁶⁶, e mais outra sobre a festa do Santíssimo Sacramento na igreja de S. Pedro (Torres Vedras) diz “ sendo a missa a grande instrumental, executada pela orchestra d'esta vila [...] Às 5 horas da tarde sahirá a procissão que percorrerá as ruas do costume acompanhada pela filarmónica d'esta villa,”⁸⁶⁷ o que mais uma vez distingue claramente o princípio de utilizar uma orquestra na missa e a banda no exterior. Embora sejam raras, encontramos uma referência aos músicos de uma banda a constituir o coro na missa, na Zambujeira do Mar (concelho da Lourinhã), na festa da Senhora das Dores abrilhantada pela banda da Lourinhã: “A acreditada filarmónica Lourinhense, tocará no recinto do arraial as melhores peças do seu vasto repertório. O côro será formado pela mesma, coadjuvado por alguns amadores d'esta villa”⁸⁶⁸ Esta situação no limite norte do distrito de Lisboa, sendo excecional, confirma a regra de que na região em redor de Lisboa, a música nas missas era assegurada por cantores e músicos não pertencentes às bandas, como confirma o facto de nos arquivos das bandas da região em estudo, não existirem em regra, obras para esta finalidade.

Os círios e as bandas de música

Os círios eram uma tradição existente em todo o centro-litoral português, desde Setúbal até Leiria e Coimbra e são um bom exemplo da “religião popular” representada através das festas, romarias e círios aos santuários e capelas, componente importante do património cultural das populações rurais e urbanas. Os círios tinham por base uma promessa coletiva de uma povoação ou de uma comunidade e eram constituídos por uma irmandade ou uma comissão em representação dessa comunidade, aldeia, bairro ou povoação. A religião popular constituía a verdadeira cultura religiosa dos povos e era assim entendida, escapando ao controlo social ou eclesial e pressupondo também algum relativismo doutrinal, com liberdade e criatividade, de forma espontânea, livre e festiva num ambiente de “beleza” e “bem estar”.⁸⁶⁹

⁸⁶⁵ *Gazeta de Torres Vedras* n.º 44 de 5 de abril de 1894.

⁸⁶⁶ *Gazeta de Torres Vedras* n.º 49 de 10 de maio de 1894.

⁸⁶⁷ *Gazeta de Torres Vedras* n.º 51 de 24 de maio de 1894.

⁸⁶⁸ *Gazeta de Torres Veras* n.º 64 de 23 de agosto de 1894.

⁸⁶⁹ Moisés Espírito Santo, prefácio da obra de Luís Marques, *Tradições Religiosas entre o Tejo e o Sado- Os Círios do Santuário da Atalaia*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2005, p.16.

Ao contrário da religião institucional cujas atividades tinham sempre um caráter mais sóbrio dirigidas por elementos do clero, as manifestações da religiosidade popular na grande maioria dos casos não tinha ligação ao clero, pelo que permitia naturalmente um ambiente mais informal e livre para o desenvolvimento de atividades recreativas em que a participação das bandas de música era uma constante. Na região em estudo, o distrito de Lisboa era efetivamente a região onde existiam os círios referenciados em Portugal, pois com a exceção do círio da Senhora dos Remédios em Peniche, todos os outros eram do distrito de Lisboa⁸⁷⁰:

- Nossa Senhora da Atalaia (Atalaia-Montijo);
- Nossa Senhora do Cabo (Cabo Espichel);
- Nossa Senhora da Arrábida (Serra da Arrábida);
- Nossa Senhora da Nazaré (Região de Mafra);
- Senhor Jesus do Carvalhal (Bombarral).

Nos círios, os agrupamentos musicais acompanhavam a ida e o regresso dos romeiros, os peditórios realizados nas aldeias antes da organização do cirio, o cortejo ou procissão junto ao santuário e animavam os bailes. As bandas de música ou os grupos musicais designados de charangas, fungagás, guerrilha, cavalinho ou fanfarra⁸⁷¹ tocavam peças de dança festiva, (contradanças, valsas e mazurcas) incluindo trechos musicais apropriados para certos atos solenes como a procissão ou o hino do círio ou da padroeira. Durante o peditório tocavam marchas (ordinários) e na procissão tocavam marchas graves. Além dos ritos tradicionais como a procissão, era comum um vasto conjunto de jogos, dança, música, refeições e pernoita em grupo. O grupo musical nestas festas era indispensável, atuando nas cerimónias religiosas, nos momentos de divertimento e de folia, em desfile e nos coretos. É o caso dos círios da Senhora da Atalaia na região do Montijo e da Senhora da Arrábida (Azeitão/Setúbal), que se desenvolviam à margem da Igreja, prescindindo do clero. A festa de nossa Senhora da Atalaia contou durante décadas no século XIX com os círios de diversas aldeias e povoações dos concelhos de Setúbal, Sesimbra, Palmela, Alcochete e Montijo e

⁸⁷⁰ Além das obras recentes de Luís Marques, *Tradições Religiosas entre o Tejo e o Sado* (2005) e *Arrábida e a sua Religiosidade Popular* (2009), editadas pela editora Assirio & Alvim, são essenciais os trabalhos de Vilhena Barbosa sobre a descrição da festa da Atalaia de 1864, in *Archivo Pittotresco*, tomo VII, pp.369-370 e de Pinho Leal, in *Portugal Antigo e Moderno*, vol I, 1873, p. 251 e de Arnaldo Fonseca, in *Semanário Branco & Negro*, Lisboa, n.º 75 de 5 de setembro de 1897, pp. 361-364.

⁸⁷¹ Ver no anexo 5 A (figuras 3-5A e 4-5A) as fotografias de pequenas bandas acompanhando o cirio da Quinta do Anjo (Palmela) ao santuário de Nossa Senhora da Atalaia no Montijo.

também da zona a norte do Tejo, de alguns bairros de Lisboa e de terras nos arredores de Lisboa, como Sacavém e Oeiras. De acordo com uma informação de 1870⁸⁷² nesse ano estiveram presentes 18 círios: Azeitão, Setúbal (dois círios, o velho e o novo), Sesimbra, Samora Correia, Chelas, S. Sebastião, Seixal, Beato António, S. Lourenço (Lisboa), Cacilhas, Azoia, Barreiro, St.^a Isabel (Lisboa), Olhos de Água, Carregueira e Quinta do Anjo. Como refere Moisés do Espírito Santo, em relação ao círio da Atalaia: “Ficamos, surpreendidos por encontrar este culto particularmente intenso a alguns quilómetros de Lisboa e em pleno meio industrial, numa região onde se supõe terem desaparecido as simbólicas ancestrais”⁸⁷³

O tipo de agrupamento musical que acompanhava os círios dependia das possibilidades da comissão em pagar aos músicos e se a localidade a que pertenciam tinha banda, tal como testemunham as seguintes descrições sobre o círio da Atalaia: “às 4 horas da manhã, todas as bandas que acompanhavam os círios tocavam a alvorada. Em seguida, os romeiros, reuniram-se aos seus respectivos círios, que formaram em columna, e toda a gente que se encontrava no arraial se lhes reuniu, collocando-se atrás das bandas. [...] Depois da procissão, chegados à fonte as pessoas iam lavar a cara e ali antes de regressarem novamente em cortejo divertiam-se junto da fonte: “Entretanto os fungagás tocam, há risotas, ditos, galhofas e o ar é cortado por dezenas de foguetes.”⁸⁷⁴ A descrição e a foto publicada pelo semanário *Branco & Negro*⁸⁷⁵ indica a realização de um bailarico junto à fonte, abrilhantado por um agrupamento musical tal como também é descrito em 1921: “ao romper da manhã, as filarmónicas dos círios, que já ali se encontravam, tocaram a alvorada e, momentos depois, acompanhadas pelos respectivos romeiros, formando uma longa fila, [...] seguiram para a Fonte Milagrosa. [...] Como de costume, os romeiros [...] organizaram bailaricos, enquanto subiam ao ar dúzias de foguetes.”⁸⁷⁶

Em relação ao ano de 1901, temos a seguinte descrição relativa à chegada do círio da Quinta do Anjo (Palmela)⁸⁷⁷: “O círio compunha-se de cinco carros, com cupulas forradas de ramagem. [...]” “Foi esperado pelos grupos musicais ‘Operário’ e ‘União e Fraternidade’”⁸⁷⁸ Do ano de 1902 outra notícia refere a participação de uma filarmónica: “à frente vinham dois

⁸⁷² *Diário de Notícias* de 30 de agosto de 1870.

⁸⁷³ Prefácio da obra de Luís Marques, *Tradições Religiosas entre o Tejo e o Sado - Os círios do santuário da Atalaia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2005, p. 20.

⁸⁷⁴ *Jornal A Época* de 1 de setembro de 1902.

⁸⁷⁵ *Semanário Branco & Negro*, Lisboa, n.º 75 de 5 de setembro de 1897.

⁸⁷⁶ *Jornal O Século* de 28 de agosto de 1921.

⁸⁷⁷ Ver no anexo 5A (figuras 3-5A e 4-5A) as fotografias do círio da Quinta do Anjo (Palmela).

⁸⁷⁸ *Diário de Notícias* de 26 de agosto de 1901.

soldados e um cabo da guarda municipal. Seguia-se a banda musical 15 de Junho de 1901 e quatro enormes carros de bois enfeitados.”⁸⁷⁹ “Relativamente à noite de ante-hontem ainda temos a dizer que se organizaram muitas marchas luminosas que percorreram o arraial em todas as direcções, havendo muitos bailaricos ao ar livre e nas casas dos círios.”⁸⁸⁰ Relativamente ao círio da Carregueira na festa da Atalaia também encontramos a presença de bandas de música: “conduzindo 42 bandeiras, 8 varas e 20 sceptros, foi esperado ao cabo da villa pela ‘Sociedade União e Desejo’ e ‘Philarmónica Palmellense’.”⁸⁸¹ Sobre o círio dos Olhos de Água (da freguesia do Pinhal Novo) temos o registo da festa do ano de 1899 em que participou a banda 25 de Março a acompanhar este círio.⁸⁸² Em alguns casos, os círios de localidades com bandas filarmónicas eram acompanhados não pela banda completa, mas apenas por um grupo de músicos, tal como se refere a propósito do círio de Palmela, da Sociedade Filarmónica Palmelense (Os Loureiros): “o círio do termo desta villa veio em 26 carros conduzindo os festeiros [...]. Sob o palio ia o padre Simões, vigário geral de Setúbal, e a música era formada por um grupo da Sociedade Philharmonica Palmelense.”⁸⁸³ E no ano de 1900 também se conta que a procissão foi acompanhada por uma filarmónica.⁸⁸⁴ Era habitual também o grupo musical tocar durante as arrematações das bandeiras e da imagem que ficariam na posse de particulares até ao ano seguinte. Por cada arrematação a charanga tocava apenas uma parte do hino (a introdução), porquanto só tocava o hino completo no momento da arrematação da imagem, no fim.

Também de Setúbal ia um círio para o santuário da Senhora da Atalaia, com a participação de banda de música: “Saiu hontem da capella do Senhor Jesus do Bonfim, acompanhado por uma fanfarra. Regressa amanhã, havendo então arrematação de fogaças e tocando a banda dos Bombeiros Voluntários”.⁸⁸⁵ “Saiu ontem pelas 7 horas da manhã da egreja de Nossa Senhora d’Anunciada, com destino à Atalaya, o círio da Senhora da mesma invocação. O acompanhamento compunha-se de 1 carro [...] 2 trens, 1 carro Rippert onde hia a philharmonica Capricho,”⁸⁸⁶ A descrição da saída da procissão do círio de Aldeagallega em 1902 (como era designada a localidade do Montijo) também refere a presença de uma banda: “à frente a cruz alçada, pendão, e o andor da Senhora, que ia ricamente ornamentado. Fechava o préstito a banda da sociedade de Sarilhos Grandes. Atraz do cortejo seguia grande

⁸⁷⁹ Jornal *A Época* de 1 de setembro de 1902.

⁸⁸⁰ *O Século* de 29 de agosto de 1916.

⁸⁸¹ *O Século* de 28 de agosto de 1899.

⁸⁸² *O Século* de 28 de agosto de 1899.

⁸⁸³ *O Século* de 28 de agosto de 1899.

⁸⁸⁴ Jornal *O Districto*, Setúbal, 26 de agosto de 1900.

⁸⁸⁵ Jornal *O Districto*, Setúbal, 26 de agosto de 1900.

⁸⁸⁶ Jornal *O Districto*, Setúbal, 30 de agosto de 1891.

número de pessoas desta localidade.”⁸⁸⁷ Sobre o círio do Seixal em 1865 existe a seguinte descrição: “[...] depois de ser cantada na freguesia a Ladainha, sairá em procissão a venerável imagem de Nossa Senhora, acompanhada por tres anjos, e pela philarmonica da villa”⁸⁸⁸

Em muitos casos a organização destas festividades populares era também da responsabilidade das próprias sociedades filarmónicas e tal como foi referido em relação a Palmela, em que a Sociedade Filarmónica Palmelense (os Loureiros) organizava um círio, também no seixal as duas Sociedades chegaram a organizar o círio, tal como testemunha a notícia das festas de 1904⁸⁸⁹: “Promettem ser imponentes e estrondosas as festas à Senhora da Atalaya, que as sociedades philarmonicas d’esta villa resolveram levar a efeito”. Em relação aos círios, as localidades de onde partiam, também organizavam festas na própria localidade à chegada do círio, tal como acontecia em Cacilhas sobre o qual encontramos uma descrição sobre a participação de uma banda militar de Lisboa: “Começa hoje a festa da Senhora da Atalaya, em Cacilhas, havendo às 10 horas da manhã, depois da comissão dos festejos ir esperar à ponte dos vapores a banda de Caçadores 5 [...] Das 4 horas da tarde à meia noite, tocará a banda d` Caçadores 5 n` um coreto que será illuminado à veneziana.”⁸⁹⁰

Através das notícias de algumas das festas das localidades dos arredores de Lisboa, podemos testemunhar a presença das bandas atuando de diversas formas. Uma festa organizada em Caneças em maio de 1884 em benefício da caixa de socorros da banda marcial Ávante Philarmonica Canecense era noticiada pelo jornal *Diário Ilustrado*: “Na noite do dia 12 haverá fogueiras [...] a referida banda ‘Ávante’ executará no seu coreto variadas peças do seu repertório”⁸⁹¹ Em Alcácer do Sal “Na capella do Senhor da Graça d’esta Villa há este anno festa, com trezena, a S. António. A banda marcial regida pelo maestro Stichini⁸⁹² toca no arraial nos dias 12 e 13.”⁸⁹³ Em Alcochete na festa da Senhora da Vida: “Há missa solene, procissão e sermão, fogueiras, fogo de artifício, bazar [...] e arraial, em que hão de tocar duas philarmónicas.”⁸⁹⁴ Em Bucelas, a festa de Nossa Senhora da Purificação; na Idanha junto a Bellas a festa de Nossa Senhora da Conceição, com arraial no

⁸⁸⁷ Jornal *A Época* de 1 de setembro de 1902.

⁸⁸⁸ *Diário de Notícias* de 22 de agosto de 1865.

⁸⁸⁹ Jornal *O Século* de 25 de agosto de 1904.

⁸⁹⁰ Jornal *O Século* de 25 de agosto de 1895.

⁸⁹¹ *Diário Ilustrado* de 8 de junho de 1884.

⁸⁹² O maestro e compositor Stichini é referido no grupo de compositores de repertório para banda, que registamos no anexo 3 P.

⁸⁹³ *Diário Ilustrado* 2 de junho de 1882.

⁸⁹⁴ *Diário Ilustrado* 9 de setembro de 1876.

adro.⁸⁹⁵ “Em Odivelas, festeja-se o Corpo de Deus [...] de tarde procissão acompanhada de diferentes philarmónicas e de guarda de honra.”⁸⁹⁶ “Em Vallejas, próximo de Barcarena, na capella de S. Bento, festeja-se o Coração de Jesus, havendo no adro arraial e música”⁸⁹⁷ Sobre a festa de S. João Baptista em Cacilhas e em Almada e Alhandra: “Em Almada e Alhandra também se festeja [...] Haverá procissão e arraial”.⁸⁹⁸ Na Páscoa de 1886, a presença da banda na procissão da Ressurreição pela semana santa em Vila Fresca de Azeitão era assim noticiada: “Acompanhava-a mais a philarmonica d’aquella mesma villa, que tocava uma bonita marcha grave, sob a direcção, actualmente do seu illustre professor Luciano Henrique do Casal músico de 1.^a classe do Regimento de Caçadores n.º 1”⁸⁹⁹

Em termos musicais, a participação das bandas de música neste tipo de festas religiosas populares não variava muito do meio urbano para o meio rural, sendo que no meio rural se sentia naturalmente uma menor qualidade das suas bandas, constituídas por menos músicos e com um repertório também mais simples, com base nos géneros de marcha (para desfilar, peditórios e marchas de procissão) e os géneros de dança (contradanças, valsas, polcas e mazurcas) para tocarem no coreto (se existisse arraial) ou para animar um baile no recinto do cívico. Seguindo o modelo das sociedades de concertos das cidades que organizavam concertos, reuniões de famílias, *soirées* e bailes, as sociedades filarmónicas nas localidades rurais também organizavam os seus bailes. Durante os meses de inverno os bailes realizavam-se no interior das sedes e nos meses de verão eram normalmente no exterior, tal como testemunha a informação registada no livro de atas da Sociedade Filarmónica Providência de Vila Fresca de Azeitão: “os bailes na sede da Sociedade principiam no mez de Outubro e terminam em Maio. [...] os bailes principiam às 8 e meia horas da noite e terminam à meia noite. Na sede da Sociedade haverá um bufete para utilidade dos Philharmonicos e Sócios. O bufete fecha à hora que o baile termina.”⁹⁰⁰

Os bailes das sociedades recreativas das aldeias seguiam os hábitos das sociedades e clubes da burguesia das cidades, como testemunha o repertório e mesmo a sua sequência durante os bailes. Numa ata da Sociedade Filarmónica Providência, que tratava da necessidade de boa ordem e disciplina durante os bailes, regista-se um episódio de desordem

⁸⁹⁵ *Diário Ilustrado* de 18 de maio de 1884.

⁸⁹⁶ *Diário Ilustrado* de 15 de junho de 1884.

⁸⁹⁷ *Diário Ilustrado* 22 de junho de 1884.

⁸⁹⁸ *Diário Ilustrado* de 24 de junho de 1884.

⁸⁹⁹ *Revista de Setúbal* n.º 96 de 22 de abril de 1886.

⁹⁰⁰ A Sociedade Filarmónica Providência foi fundada em 26 de novembro de 1880. Livro das Actas das Sessões da Filarmónica Providência. Acta de 24 de Janeiro de 1913.

ocorrido na “ocasião de se realizar o cotillon”⁹⁰¹ confirmando-se que mesmo nestas comunidades era seguida a sequência das danças tal como nos bailes formais, que encerravam com o cotillon⁹⁰². Através do repertório existente no arquivo da banda da Sociedade Filarmónica Providência de Vila Fresca de Azeitão encontramos documentos que nos informam sobre o repertório da banda a animar bailes, através de cadernos com as partes cavas para cada instrumento, manuscritos em papel de dimensões mais reduzidas do que as obras musicais que eram tocadas em estante nos concertos. Além das marchas (ordinários, passo dobrados e marchas graves de procissão) e das contradanças, que eram sempre escritas em papel de dimensão reduzida⁹⁰³, porque eram tocadas com os músicos usando estantes portáteis, pelo que eram organizadas estas cadernetas com outros temas de baile (valsas, mazurcas, polcas, pas de quatre, etc.) para as ocasiões em que não eram utilizadas as estantes de madeira usadas nos ensaios ou em concertos e que pela dificuldade de transporte, não acompanhavam a banda numa deslocação a pé ou de carroça a uma localidade vizinha.



Fig. 1 - V- Uma banda deslocando-se para uma festa de aldeia em 1900
Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa PT/AMLSB/AF/LIM/001517

⁹⁰¹ Livro n.º1 das Actas das Sessões da Filarmónica Providência 1887-1910. Acta de 28 de Dezembro de 1912.

⁹⁰² *Cotillon* é um termo de origem francesa que entrou na linguagem portuguesa no século XIX sem alteração da forma original e que designava a modalidade de encerrar os bailes franceses, dançando com figuras (coreografia com pares) geralmente em compasso de valsa.

⁹⁰³ Ver anexo 3 D com as partes cavas de contradanças do arquivo da Sociedade Filarmónica Providência.

Do período em estudo encontramos três cadernos de músicas para baile e do período posterior a 1910 resolvemos considerar neste estudo dois destes cadernos de repertório para baile de 1912 e de 1914 que representam ainda a realidade que nos interessa estudar.⁹⁰⁴ No caderno mais antigo de finais do século XIX, com o título “Musicas Ligeiras para Baeles”⁹⁰⁵ temos 43 pequenos trechos musicais dos quais 21 são valsas, 10 são mazurcas, 9 são polcas, dois pas de quatre e um maxixe como consta no anexo 3 O.

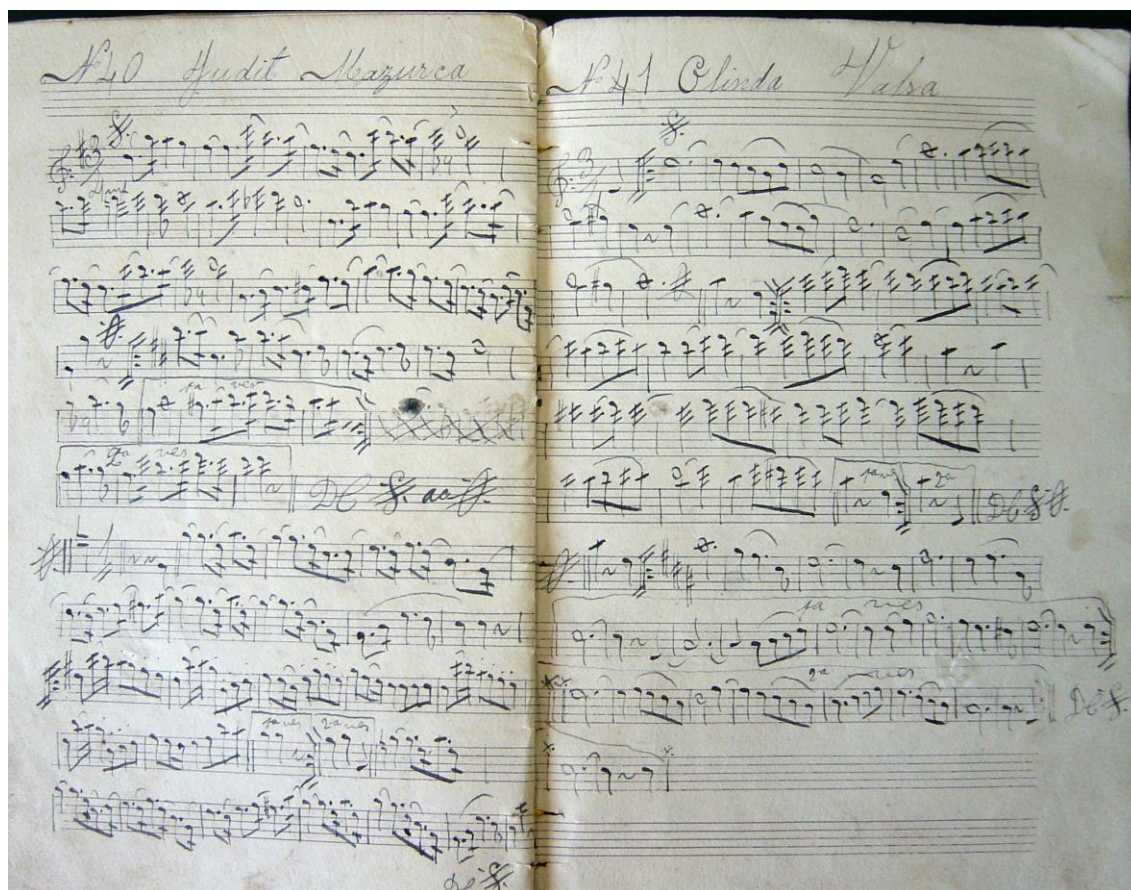


Fig. 2 - V - Caderneta para 1.º clarinete de músicas de baile do século XIX com os temas n.º 40 mazurca *Judit* e a n.º 41 valsa *Olinda*

Noutro caderno de 1909 relativo à parte de clarinete, temos 9 valsas, 6 mazurcas e 6 polcas: valsa *Estrella de Alva*, polca *Madresilva*, mazurca *Pastorinha*, valsa *A Bella Vizinha*, polca *No Jardim*, mazurca *Mais Bella*, valsa *La Orache*, mazurca *Minha Rosa*, polca *Romaria à fonte*, valsa *Aurora*, mazurca *Emília*, polca *Camilla*, valsa *Sarah*, valsa *La Vague*, mazurca *João dos Santos*, polca *Bosque*, valsa *Lucília*, polca *Só tó tó*, mazurca *Lóla*, Mazurca n.º 10, Valtzer, *Vassourinha*, *Valsa do Echo*. Noutro caderno de 1912 que tem a

⁹⁰⁴ Ver nos anexos 3 E (valsas), 3 D (polcas) e 3 F (mazurcas) algumas das partes cavas deste tipo de cadernos com obras musicais tocadas nos bailes pela Filarmónica Providência de Vila Fresca de Azeitão.

⁹⁰⁵ No arquivo da Sociedade Filarmónica Providência encontramos sete destes cadernos correspondentes a cada uma das seguintes partes cavas: flauta (em Dó) 1.º clarinete, 2.º clarinete, baritono, trompa, contrabaixo e bateria.

inscrição “Múzikas para Baile por José Belo” e que está incompleto pela ausência dos trechos do n.º 1 ao 7, temos os seguintes trechos numerados, n.º 8 mazurca, n.º 9 polca, n.º 10 valsa, n.º 11 polca, n.º 12 valsa, n.º 13 contradança, n.º 14 contradança, n.º 15 valsa, n.º 16 mazurca. Noutro conjunto de temas para bailes do ano de 1914 encontramos três cadernetas relativas às partes de flauta (em Dó), barítono e contrabaixo com os seguintes temas musicais: n.º 1 *valsa*, n.º 2 *Chuvosa* (mazurca), n.º 3 *Polca*, n.º 4 *Ventania* (valsa), n.º 5 *Sem Título* mazurca, n.º 6 *Repentina* (polca), n.º 7 *À Minha Mãe* (valsa), n.º 8 *A 69* (mazurca), n.º 9 *Catitinha* (polca), n.º 10 *Giolianna* (valsa), n.º 11 *Pronto* (polca), n.º 12 *O Meu Mistério*, n.º 13 *Pescador de d’aguas Turvas*.

V.3. O movimento filarmónico no meio rural do distrito de Lisboa

V.3.1. Na região a norte do rio Tejo

Na região a oeste de Lisboa, nas comunidades em redor das vilas de Sintra, Mafra e Torres Vedras, a elevada densidade populacional era proporcional à intensa atividade das bandas filarmónicas, como testemunham as notícias que encontramos nos jornais locais, sobre as festividades desta região que apesar de ser essencialmente rural era na época bem servida pela linha de caminho de ferro, que a ligava diretamente a Lisboa. Em Mafra e nas localidades vizinhas a forte tradição das festas religiosas dinamizava a participação de bandas de música nas procissões e nos arraiais, assim como em eventos relacionados com as estadias da família real no palácio de Mafra e nas festas religiosas locais, como testemunha o periódico *Mafrense*, que dá notícia da procissão do Senhor dos Passos no Gradil, “abrilhantada” pela fanfarra de Vila Franca⁹⁰⁶, das festas do Coração de Jesus em Mafra e de S. Sebastião animadas pela “Philarmonica Mafrense.”⁹⁰⁷ A quermesse no hospital de Mafra organizada pela Santa Casa da Misericórdia também teve a participação da filarmónica e da fanfarra mafrense que também animou a quermesse do Montepio Mafrense⁹⁰⁸. Na última década do século XIX existiam em Mafra dois agrupamentos musicais, a filarmónica e a fanfarra, cuja atividade era frequentemente noticiada pelo periódico mafrense, a acompanhar procissões, em arraiais e nos jardins da Real Tapada e da Escola Prática de Infantaria⁹⁰⁹. A fanfarra mafrense assim como o exemplo das fanfarras de Sintra, de Vila Franca e outras

⁹⁰⁶ Jornal *O Mafrense* n.º 484 de 11 de abril de 1897.

⁹⁰⁷ Jornal *O Mafrense* n.º 495 de 27 de junho de 1897 e n.º 500 de 1 de agosto de 1897.

⁹⁰⁸ Jornal *O Mafrense* n.º 497 de 11 de julho de 1897 e n.º 500 de 1 de agosto de 1897.

⁹⁰⁹ Jornal *O Mafrense* n.º 486 de 25 de abril de 1897 e n.º 501 de 8 de agosto de 1897.

assumiram esta designação porque no início da sua formação eram constituídas apenas por instrumentos de metal (cornetins, saxtrompas, trombones, barítonos, e baixos) e percussão e tinham menos executantes do que uma banda.⁹¹⁰ Esta formação resultava certamente da influência inglesa e do modelo de “brass band” muito divulgado na Inglaterra e que em Portugal teve apenas expressão em algumas comunidades por influência de empresários ingleses. Muitas destas “fanfarras” evoluíram depois para a formação de banda, com a introdução de clarinetes e saxofones e as ocasiões em que atuavam, assim como o repertório interpretado era semelhante ao das bandas como testemunha o programa do concerto da fanfarra mafrense no jardim da Escola Prática, com *potpourris* de óperas, polcas, mazurcas, valsas e ordinários⁹¹¹.

A fanfarra da Sociedade União Cintrense⁹¹² também atuava em concerto, como refere a notícia da sua atuação durante a estadia da família real em Sintra: “Chegaram na segunda feira ultima a esta Villa onde passam a estação calmosa, suas magestadas a rainha D. Amélia e seus filhos, [...] À noute houvera illuminação à Veneziana [...] A excellente fanfarra da Sociedade União Cintrense tocou durante a noute, na praça da rainha D. Amélia. [...] A Guarda de Honra é feita por uma força de Infantaria n.º 2 com a respectiva banda.”⁹¹³ Durante a visita a Mafra da rainha D. Maria Pia e do infante D. Afonso também foi a fanfarra mafrense que tocou durante o jantar: “à chegada e ao jantar tocou a fanfarra Mafrense, merecendo encómios de sua majestade as peças executadas pela dita sociedade musical.”⁹¹⁴ Também durante a estadia de D. Carlos e de D. Amélia no Palácio de Mafra registamos a atuação da fanfarra mafrense durante o jantar real no dia 17 de janeiro de 1897, após a qual suas majestades ficaram tão encantadas com a interpretação que teceram elevados elogios ao diretor da fanfarra José da Costa, e o rei D. Carlos ofereceu um donativo de 40\$000 reis⁹¹⁵.

Outra das participações habituais das bandas de música era nas cerimónias fúnebres das pessoas mais destacadas das localidades, como aconteceu em Mafra no funeral do administrador da Tapada, almoxarife das reais propriedades e que era também diretor da fanfarra mafrense, como deu notícia o periódico mafrense: “Creancinhas da escola real de Mafra [...] grande número de populares [...] A philharmonica Mafrense [...] A fanfarra

⁹¹⁰ Ver o instrumental da fanfarra 1.º de Maio de Vila Franca em 1891 e em 1895 através das fotografias no anexo 2 A (figuras 10-2A e 11-2A).

⁹¹¹ Jornal *O Mafrense* n.º 501 de 8 de agosto de 1897.

⁹¹² Esta sociedade tinha uma sede com excelentes condições, o Teatro da Sociedade União Cintrense onde a rainha chegou a assistir a festas, como a que refere o jornal *O Mafrense* n.º 496 de 4 de julho de 1897.

⁹¹³ Jornal *O Mafrense* n.º 494 de 20 de junho de 1897.

⁹¹⁴ Jornal *O Mafrense* n.º 500 de 1 de agosto de 1897.

⁹¹⁵ *Folha de Mafra* de 24 de janeiro de 1897.

mafrese de que o falecido era director e protector, [...] os seus membros apresentaram-se com crepes no braço esquerdo e nos instrumentos.”⁹¹⁶

Na Ericeira foi organizada em 1849 a banda Filarmónica Ericeirense que em 1864 registou uma primeira grande crise com a saída de alguns músicos que formaram outra banda que ficou conhecida como “música nova”. Esta segunda banda não durou muito tempo e a Filarmónica Ericeirense também acabou por ser extinta em 1884, após a saída de alguns músicos da Ericeira para organizarem a banda da aldeia vizinha da Encarnação em 1871-1872⁹¹⁷. A Ericeira esteve assim sem banda entre 1884 e 1887 até que o médico da vila, António Emídio Cardoso, organizou uma fanfarra denominada Sociedade Recreativa Alunos de Minerva que pouco tempo depois se juntou ao Grupo Dramático e ao Clube Familiar Ericeirense com a designação de Associação do Comércio e dos Industriais, que tinha assim uma banda de sax (conhecida pela fanfarra do Dr. Cardoso). A banda filarmónica voltou a ser reorganizada ficando a existir durante algum tempo dois grupos rivais, a banda filarmónica e a banda de sax da Associação Industrial. Com a extinção da banda de sax da Associação Industrial em 1893, os músicos dos dois grupos rivais juntaram-se e criaram uma nova banda na Sociedade Filarmónica Artística Ericeirense que perdurou até 1906. Em 1909 foi organizada uma nova banda, com a criação da Sociedade Musical Ericeirense que também acabou por ser extinta em 1917.⁹¹⁸

Ainda na região de Maфра em Vila Franca do Rosário, foi criada uma fanfarra em 1896 com a designação de fanfarra Progresso constituída por 11 músicos e que em 1910 deu origem à banda da Sociedade Recreativa e Musical de Vila Franca do Rosário constituída por 22 músicos. Em Torres Vedras foi fundada na primeira metade do século XIX uma banda de música que segundo a resenha histórica da banda e a obra do historiador Júlio Vieira⁹¹⁹, foi criada em 1818. Chamava-se Philarmónica Torriense e regista na sua história o facto de em 1834 ter acompanhado as forças liberais vitoriosas do marechal Saldanha na sua deslocação do Cartaxo a Lisboa após a batalha da Asseiceira. Na segunda metade do século XIX a banda de Torres Vedras e a da Ericeira eram as mais ativas na região Oeste e segundo Pedro de

⁹¹⁶ Jornal *O Mafrense* n.º 488 de 9 de maio de 1897.

⁹¹⁷ Na aldeia da Encarnação já existia uma pequena banda anteriormente mas em 1871 foi reorganizada com novos músicos dirigidos pelo mestre Severino Caetano de Castilho e Sá, que era músico aposentado da banda da Guarda Municipal de Lisboa. Pedro de Freitas, *História da Música Popular em Portugal*, Lisboa, 1946, p. 430.

⁹¹⁸ Na vila piscatória da Ericeira depois da extinção da sua banda em 1917 voltou a existir uma banda filarmónica entre 1922 e 1937 tendo pertencido ao Corpo de Bombeiros Voluntários entre 1931 e 1937 e que constitui a origem da atual banda Filarmónica Cultural da Ericeira, reorganizada em 1976.

⁹¹⁹ Júlio Vieira, *Torres Vedras - Antiga e Moderna*, Torres Vedras, Livraria da Sociedade Progresso Industrial, 1926.

Freitas somos levados a concluir que durante algum tempo também terão existido em Torres Vedras duas bandas, pois no final da década de 1850, existia “uma nova filarmónica denominada música nova”⁹²⁰, dirigida pelo mestre Severino, músico profissional da banda da Guarda Municipal de Lisboa⁹²¹. A antiga filarmónica Torriense apesar de diversos períodos de crise e reorganizações sobreviveu dando origem à banda de música de Torres Vedras que em 1926 foi integrada na Associação dos Bombeiros Voluntários de Torres Vedras. No concelho vizinho, a banda da Lourinhã foi fundada a 2 de Janeiro de 1878, com a designação de Filarmónica Lourinhanense⁹²² e é referida nas notícias das comemorações do centenário da batalha do Vimeiro em agosto de 1909, na receção ao rei D. Manuel junto da localidade do Vimeiro no concelho da Lourinhã.⁹²³ As diversas entidades oficiais acompanhadas pela banda da Lourinhã receberam o rei que vinha de automóvel desde Torres Vedras e à chegada, o administrador do concelho beijou a mão do rei e a banda tocou o hino nacional. No Cadaval logo no final da década de 1850 foi organizada a banda da Sociedade Filarmónica Cadavalense que em 1897 foi reorganizada, assumindo a designação de Philarmónica Cadavalense Recreio Musical Dramático.

Na zona de Vila Franca foram organizadas nas décadas de 1860 e 1870 as primeiras bandas de música, em Alhanda a Sociedade Euterpe Alhandrense organizada em 1862, em Vila Franca a banda 1.º de Dezembro em 1870 e em Alverca a Sociedade Filarmónica Recreio Alverquense criada em 1874. Na sede do concelho em Vila Franca, a primeira banda de música tinha a denominação de banda 1.º de Dezembro e existiu entre 1870 e 1890 quando foi extinta por divergências políticas entre os seus elementos, registadas logo em 1888. Espelhando as duas tendências políticas rivais monárquicos e republicanos, a extinção da banda 1.º de Dezembro deu origem a dois grupos musicais rivais, a Real Sociedade de Instrução Musical Vilafranquense, cujo título testemunha a sua lealdade à monarquia e a fanfarra 1.º de Maio de 1891 que teve origem num agrupamento de Ocarinas constituído por músicos que em 1888 se tinham retirado da banda 1.º de Dezembro. Em 1891 foi criada a Sociedade 1.º de Maio, mais conhecida como fanfarra 1.º de Maio, no ambiente político de revolta pelo Ultimato Inglês, tendo sido escolhida a designação de “1.º de maio” expressando

⁹²⁰ Pedro de Freitas, *História da Música Popular em Portugal*, Lisboa, 1946, p. 429.

⁹²¹ Como refere Pedro de Freitas, o mestre Severino Castilho e Sá a que já nos referimos, deixou a banda de Torres Vedras em 1860/61 e foi para a banda da Ericeira e desta saiu em 1871 para dirigir a banda da Encarnação.

⁹²² A Banda Filarmónica da Lourinhã depois de diversas dificuldades e reorganizações no início do séc XX, foi integrada na década de 1930 na corporação dos Bombeiros Voluntários da Lourinhã tal como permanece na actualidade.

⁹²³ Rui Marques Cipriano, *Comemorações do Primeiro Centenário da Batalha do Vimeiro*, edição da Câmara Municipal da Lourinhã, 2008.

assim os acontecimentos registados aquando da greve de trabalhadores em Chicago e o novo estabelecimento (em 1889 em Paris) do 1.º de Maio como data oficial do Dia do Trabalhador.⁹²⁴ Estes dois grupos rivais foram alcunhados de “Piratas”(fanfarra 1.º de Maio) e “Ravachóis” (a banda da Real Sociedade de Instrução Musical). Quando a fanfarra 1.º de Maio adquiriu os seus uniformes semelhantes às fardas dos marinheiros, foram alcunhados de Piratas e os seus rivais por razões políticas foram associados à figura que assassinou o presidente da República francesa, que se chamava Ravachol, daí que ficaram alcunhados de Ravachois. No início do século XX o clima de conflitualidade política que levou ao fim da monarquia, também atingiu a fanfarra e a sua coletividade, que em 1906 alterou a sua designação para “Grémio Popular Vilafranquense” e caiu numa situação de grave crise com a saída de um dos mais dinâmicos dirigentes da fanfarra, que por ser monárquico deixou a fanfarra onde “a música começava a perder a importância de anos anteriores. Definitivamente, a política assentava arraiais na colectividade, transformando-a numa dependência da política republicana no concelho”⁹²⁵. Em 1908 esta tendência foi ainda mais longe com a fusão do Grémio com o Centro Eleitoral Republicano e a partir de então “as acções culturais do antigo Grémio confundiram-se com as actividades políticas do círculo republicano da região.”⁹²⁶ Além da fanfarra existiam em Vila Franca outros dois pequenos agrupamentos musicais, a banda marcial Adriano Mendonça e a banda dos Católicos, mas a única que acabou por sobreviver foi organizada já na 1.ª República (1916) com a formação do Grémio Artístico Vilafranquense que em 1938 deu origem à atual coletividade Ateneu Artístico Vilafranquense.

Mesmo no meio rural, embora de forma menos expressiva do que no meio urbano, as bandas filarmónicas apresentavam-se em diversos eventos além das festividades religiosas, como em receções, inaugurações, concertos públicos, touradas e nas primeiras provas desportivas organizadas em Portugal. A importância das bandas de música no panorama musical é confirmada pelas habituais atuações perante a família real, mesmo as bandas constituídas por músicos amadores do meio rural, como podemos testemunhar através de diversas notícias dos jornais, como a descrição da passagem da família real por Torres Vedras no verão de 1894: “Na gare foram Suas Magestades cumprimentadas pelas autoridades [...] À entrada do comboio real nas agulhas da estação, a phylharmonica

⁹²⁴ A fanfarra até 1906 tinha o apoio de grandes proprietários da região quer fossem monárquicos quer republicanos, e só após 1906 é que se identifica mais com os ideais republicanos situação que aliás veio a prejudicar o grupo.

⁹²⁵ David Santos, *Ateneu Artístico Vilafranquense-Da Monarquia Constitucional à Adesão Europeia*, Edições Colibri, 2008, p. 130.

⁹²⁶ *Idem*, p. 138.

Torreense tocou o hino da Carta, subindo ao ar girandolas de foguetes”⁹²⁷ assim como também o exemplo da chegada da família real a Sintra ano verão de 1896: “Segunda-feira, 22 do corrente, pelas 5 horas 55 minutos da tarde entrou na gare da estação o comboio real que trazia a esta villa a gentil rainha Sr.^a D. Amélia e seus formosos filhos os príncipes D.Luiz Fillipe e D.Manuel [...] Concorreram ali também a banda dos Bombeiros Voluntários de Collares, a Fanfarra União Sintrense e a Philarmónica de Montelavar. Na Praça D. Amélia, tocou até à meia-noite escolhidas peças do seu repertório a excelente banda dos Bombeiros Voluntários de Collares, sob a intelligente direcção do nosso amigo Sr. Joaquim Silva.”⁹²⁸

Em Torres Vedras a inauguração das termas dos Cucos em maio de 1883 teve a participação da banda filarmónica de Torres Vedras cuja representação foi assim descrita no jornal local: “despontava a aurora aos sons da magnífica philarmonica de Torres, celebrando em Machêa, residência do sr. Neiva, o alvorecer d’este memorável dia. [...] a villa de Torres preparava-se, já há muitos dias, para solemnizar não só a abertura das Thermas, mas para dar áquelle cavalheiro um público testemunho de consideração pelo assignalado serviço, que vinha de fazer ao concelho. [...] Já então se achavam na praça das Thermas muitos cavalheiros de Torres, entre elles o digno presidente da camara, a philarmonica, que acolheu o humanitario proprietario com um hymno expressamente composto em sua honra, e muito povo.”⁹²⁹ As termas dos Cucos foram um dos locais onde atuavam as bandas de música, na abertura da época e durante os serões no verão, como testemunha a notícia da festa da abertura da época no ano de 1907: “Abriu hontem este estabelecimento termal [...] tocaram alli as filarmónicas da Ermigeira, de Torre Vedras e a Fanfarra União Torreense.”⁹³⁰ Mais tarde quando nesta vila foi inaugurado o novo hotel dos Cucos “A filarmónica torreense tocou de manhã a alvorada cumprimentando o proprietario do novo hotel o sr Xavier Paes”⁹³¹.

Uma notícia da abertura das termas dos Cucos em junho de 1905 dá conta da atuação da filarmónica Torreense e da fanfarra União Torrense que “estiveram tocando nos coretos do parque [...] e à noite houve iluminação à veneziana no largo D. Carlos I tocando no coreto a

⁹²⁷ *Gazeta de Torres Vedras* n.º 63 de 16 de agosto de 1894.

⁹²⁸ *Correio de Sintra* n.º 15 de 28 de junho de 1896.

⁹²⁹ António Jorge Freire, in *Annaes das Thermas dos Cucos, Relatório da Época Balnear de 1893*, Torres Vedras, 1893, pp. 68-73.

⁹³⁰ *Folha de Torres Vedras* n.º 377 de 2 de junho de 1907.

⁹³¹ *Gazeta de Torres Vedras* n.º 2 de 15 de junho de 1893.

philarmónica Torreense⁹³² e a Fanfarra União Torreense volta a ser referida na festa da véspera de Santo António em Torres Vedras: “Tocará no coreto do largo da Graça, a Fanfarra União Torrense havendo também fogueira no mesmo largo”.⁹³³ As bandas também estavam presentes nos novos eventos desportivos do início do século XX como as corridas de bicicletas e pedestres realizadas nas termas dos Cucos, que eram novidade na época, conjugadas com as tradicionais cavalcadas. No verão de 1905 em Torres Vedras estas corridas foram abrilhantadas pela filarmónica do Bombarral que após as corridas também tocou no coreto do largo D. Carlos em Torres Vedras⁹³⁴. No ano seguinte em 1906, também se confirma a participação da filarmónica Recreio Penichense abrilhantando uma corrida de bicicletas.⁹³⁵ Relativamente a eventos de natureza política, apesar de estes serem menos frequentes no meio rural, podemos testemunhar também a participação das filarmónicas, como acontecia na povoação da Ribaldeira, onde a banda teve relevância na afirmação do partido republicano, como testemunham diversas notícias publicadas no jornal *A Vinha de Torres Vedras*, jornal do Partido Progressista, mas que na época espelhava o descontentamento dos produtores de vinho em relação ao governo⁹³⁶, e o mestre da Real Philharmonica da Ribaldeira era um ativo militante republicano. A passagem por Torres Vedras do líder republicano António José d’Almeida mereceu uma receção feita com a banda de Torres Vedras, cuja participação foi assim noticiada: “a Fanfarra União Torreense tocou várias peças. Sua Ex.^a teve na gare uma despedida deveras affectuosa.”⁹³⁷

Também na cerimónia de apresentação do corpo de Bombeiros Voluntários de Torres Vedras em outubro de 1903, esteve presente a banda de Torres Vedras: “num grande ambiente de festa a que concorreu a Fanfarra União Torreense, chegou à estação de caminho de ferro o material [para os bombeiros]”.⁹³⁸ Em 1905 numa festa de receção aos Bombeiros Voluntários de Caldas da Rainha, em Torres Vedras, participou a filarmónica da Ermegeira que acompanhou os bombeiros de Torres Vedras à sua chegada na estação de comboios, e a banda a seguir tocou no coreto do Largo da Graça.⁹³⁹ Em outubro de 1907 outra notícia refere que “os Bombeiros de Torres Vedras, acompanhados pela Philarmónica Torriense mais uma vez foram à estação dos caminhos de ferro, acolher a corporação de Sintra que também nos veio visitar” e de 1909 já existe uma referência à banda Filarmónica dos

⁹³² *Folha de Torres Vedras* n.º 273 de 4 de junho de 1905.

⁹³³ *Folha de Torres Vedras* n.º 274 de 11 de junho de 1905.

⁹³⁴ *Folha de Torres Vedras* n.º 281 de 30 de julho de 1905.

⁹³⁵ *Folha de Torres Vedras* n.º 324 de 27 de maio de 1906.

⁹³⁶ *A Vinha de Torres Vedras* de 12 de setembro de 1901.

⁹³⁷ *Folha de Torres Vedras*, 26 de agosto de 1906.

⁹³⁸ *Folha de Torres Vedras*, 18 de outubro de 1903.

⁹³⁹ *Folha de Torres Vedras* n.º 269 de 7 maio 1905.

Bombeiros de Torres Vedras que acompanhados de muitos populares desfilaram em marcha aux flambeaux.⁹⁴⁰ As diversas notícias das festas de Torres Vedras confirmam também o hábito dos desfiles “marcha aux flambeaux” no final das noites, tal como se refere na descrição da festa de S. João em Torres Vedras, em que após as suas atuações na Praça do Município e no Largo D. Carlos as duas bandas de Torres Vedras animaram os desfiles populares: “Depois da meia noite organizou-se a marcha aux flambeaux até à fonte Nova” com a fanfarra União Torrense que “tocou um passe calle e uma valsa” para dançar ao chegar à Fonte Nova tal como fez a phylarmonica Torreense do largo do município à Fonte Nova.”⁹⁴¹ Até um encontro entre as duas corporações de bombeiros, com a participação da banda do Lavradio (Barreiro) que acompanhou os bombeiros do Barreiro a Torres Vedras, terminou com um desfile “marcha aux flambeaux”: “à noite houve vistosas iluminações tocando das 8 às 10 horas no coreto do largo D. Carlos a Sociedade Phylarmonica Lavradiense [...] a partida é às 11 horas em marche aux flambeaux”.⁹⁴² Destas notícias sobre encontros entre corpos de bombeiros, destacamos que muitos deles eram acompanhados pelas bandas filarmónicas da sua localidade embora em diversas localidades do distrito já existissem bandas dos próprios corpos de bombeiros voluntários, por exemplo em Setúbal e em Colares (Sintra), como testemunha a referência de uma festa em Sintra em junho de 1898, cujo programa refere a presença da banda dos bombeiros de colares e da filarmónica 1.º de Dezembro: “À noite iluminação geral, queimando-se um brilhante fogo de artifício [...] tocando durante a tarde e à noite as phylarmonicas dos bombeiros voluntários de Collares e União 1.º de Dezembro.”⁹⁴³

No Cadaval e no Bombarral foram reorganizadas as bandas em 1905 como refere o jornal de Torres Vedras. Relativamente ao Cadaval registamos a notícia de 1905 sobre a organização de uma nova banda filarmónica: “A nova filarmónica desta villa dará um novo concerto no coreto da praça Serpa Pinto [...] das 4 às 6 da tarde, entre diversos trechos de musica tocará pela primeira vez um lindo passo dobrado *o ricocó* dedicado a Bernardino Visconde da Palmeira” e no Bombarral também foi notícia a apresentação da “música nova do Bombaral na praça de S. João sob a hábil regência do laureado maestro de musica sr Jose Candido de Mello, de Peniche”⁹⁴⁴

⁹⁴⁰ *Vinha de Torres Vedras* de 7 de outubro de 1909.

⁹⁴¹ *Folha de Torres Vedras* n.º 276 de 25 de junho de 1905.

⁹⁴² *Folha de Torres Vedras* n.º 326 de 10 de junho de 1906.

⁹⁴³ *O Echo de S. Pedro*, número único de junho de 1898.

⁹⁴⁴ *Folha de Torres Vedras* n.º 272 de 28 de maio de 1905.

Quando se registava alguma redução da atividade e presença das bandas, a opinião pública fazia sentir esse sentimento, como vimos relativamente aos concertos de verão em Setúbal bem como também verificamos em Torres Vedras: “No domingo passado tocou à noite no coreto do largo da Graça, a fanfarra União Torreense. Applaudimos a iniciativa e bom será que não seja só desta vez [...] bem como outras sociedades que possam contribuir para a quebra da monotonia costumada, e que tem sido origem do afastamento de tantos forasteiros”.⁹⁴⁵ O 1.º de maio era comemorado em Torres Vedras com um concerto da banda no coreto do Largo D. Carlos I, “esta magnífica banda composta de artistas d’esta villa, tocou no dia 1.º de Maio corrente no coreto do largo de D. Carlos I das 8 às 10 horas da noite. A execução de todas as peças de música foi primorosa, deixando no nosso espirito grata impressão e desejos de ouvir mais algumas vezes.”⁹⁴⁶ Em relação a outras atuações fora do âmbito das festas, podemos testemunhar o hábito dos concertos nos espaços públicos nas vilas, tal como refere a notícia sobre a “Fanfarra 1.º de Maio na quinta feira à noite tocou no coreto do largo da Graça esta agremiação”⁹⁴⁷ da qual temos outra notícia do concerto e respetivo programa numa noite de verão no coreto do Largo da Graça, dirigida pelo maestro Lagramje⁹⁴⁸ e que confirma o que apresentamos no capítulo III.

- *10 de Julho* (Passo dobrado);
- *Sans Nom* (Valsa);
- *Evora* (Polca fantasia para cornetim);
- *Cavatine Nell Opera Gemma de Vergi* (M. Donizetti);
- *Bagatella* (Fantasia para duo de cornetins);
- *Sado* (Passa calle).

Outro concerto em Torres Vedras no verão de 1894 foi assim noticiado: “Realiza-se hoje no coreto do largo de D. Carlos I uma serenata composta de um grupo de amadores desta vila [...] o programa é o seguinte⁹⁴⁹:

- *Loin du Pays* (ouverture)
- *Petit Oiseau* (polka)
- *Le Grand Mogol* (fantaisie)
- *Alda* (valsa)
- *La Pompée de Nuremberg* (aria)

⁹⁴⁵ *Folha de Torres Vedras* n.º 379 de 16 de junho de 1907.

⁹⁴⁶ *Gazeta de Torres Vedras* n.º 48 de 3 de maio de 1894.

⁹⁴⁷ *Gazeta de Torres Vedras* n.º 1 de 8 de junho de 1893.

⁹⁴⁸ *Gazeta de Torres Vedras* n.º 3 de 22 de julho de 1893.

⁹⁴⁹ *Gazeta de Torres Vedras* n.º 60 de 26 de julho de 1894.

2.^a parte

- *Les Amours de Psyché* (ouverture)
- *Evora* (solo de cornetim - Polka)
- *Les Mosquetaires au Convent* (fantasia)⁹⁵⁰
- *La Geronstère* (polka)
- *El Alarbardero* (passa calle)”.

Em Alenquer, o “sítio das águas”, que era um local de lazer e descanso à beira-rio, recebia também eventos filarmónicos como refere o anúncio no jornal *O Alenquerense* sobre uma festa no verão de 1893, em benefício da Caixa Económica Operária Alenquerense: “As duas filarmónicas da vila tocarão aos domingos, e parece que a fanfarra 1.º de Maio, de Vila Franca de Xira, também virá abrilhantar esta festa. A iluminação à moda do Minho e à Veneziana será de grande efeito. Pensa-se também organizar um torneio à antiga portuguesa.”



Fig- 3-V- Fotografia da banda de Alenquer no “sítio das águas” em 1893

⁹⁵⁰ Ver no anexo 3 I, a primeira página do guião desta obra, no catálogo da editora J.Buyst de Bruxelas que encontramos no arquivo da Sociedade Filarmónica Providência.

O jornal de Alenquer noticiou também a participação das bandas na inauguração da “Kermesse nas Águas”: “Eram 5 horas da tarde quando se abriu a kermesse com a chegada da filarmónica Operária e pouco depois a filarmónica União dava também entrada no recinto”.⁹⁵¹ A notícia criticava o aspeto dos coretos, demonstrando que seriam dois coretos para as bandas tocarem de forma alternada: “Os coretos são altos, cobertos de *motano* [rama de pinheiro] e destoam do estilo da construção das barracas, pois são feitos com pinheiros toscos, havendo no espaço que medeia entre eles um *cercle* para as crianças dançarem.” O autor descrevia aquela noite de verão, referindo o prazer de passear de barco pelo rio “ouvindo ao longe os sons deliciosos das músicas”⁹⁵²

V.3.2. Na região a sul do rio Tejo

Como podemos observar na representação no anexo 1 A a região a sul do Tejo registava uma forte presença de bandas nas zonas rurais de Pamela, Montijo, Moita e Azeitão. Em Palmela foi organizada em 1852 a Sociedade Filarmónica Palmelense cuja banda se apresentou a tocar no dia 29 de junho de 1853 na festa de S. Pedro junto da igreja paroquial da vila e que ficou conhecida pela Sociedade dos Morgados, certamente pela boa condição social dos seus fundadores. Como esta primeira banda da vila passou a animar todas as festividades atuando nos arraiais onde abundavam ramos de loureiro, que eram muito usados na época também para decorar a sede em ocasiões festivas, a banda ficou com a designação de “Loureiros” abandonando a anterior designação popular de “Morgados”. Por causa de conflitos políticos em torno da participação da banda na receção a um candidato a deputado nas eleições de 1864, muitos músicos deixaram a Sociedade e a banda esteve inativa entre 1860 e 1867. Precisamente após o conflito de 1864 foi organizada uma nova banda da Sociedade Filarmónica Independente Humanitária, que se apresentou a tocar no dia 1 de novembro de 1864. Em 1892 também por razões políticas, alguns músicos da Filarmónica Palmelense abandonaram a banda e organizaram a Sociedade Filarmónica Harmonia, dirigida pelo músico militar Luciano Casal, da banda militar de Setúbal. Esta banda, que tinha a designação popular de “Palheiros”, existiu apenas sete anos e os seus músicos acabaram por se incorporar nas outras duas bandas existentes em Palmela. Aqui temos um bom exemplo da importância dos músicos militares como regentes das bandas civis, tendo em conta que além do caso da “Harmonia” também a banda da “Humanitária” logo em 1866 teve como maestro o contramestre da banda de Caçadores n.º 1 de Setúbal, Inácio dos

⁹⁵¹ *O Alenquerense* de 2 de junho de 1893.

⁹⁵² *O Alenquerense* de 2 de junho de 1893.

Santos⁹⁵³. O apoio benemérito da burguesia rural da vila permitia que as sociedades musicais pudessem contratar estes músicos profissionais para dirigir as bandas, situação que noutras comunidades menos abastadas não era possível.

As sociedades filarmónicas além da atividade musical realizavam outras funções sociais normalmente no âmbito da beneficência com a organização de montepios filarmónicos que eram fundos para auxílio aos sócios doentes ou em dificuldades e também outros apoios como a oferta de géneros alimentares, por exemplo do bodo aos pobres, oferecido pela Sociedade Humanitária de Palmela no dia 1.º de dezembro de 1870: “A Sociedade Philarmónica Humanitária de Palmela deu no dia 1.º de Dezembro um bodo de cozido, constando de carne, sopa, arroz e um pão a 100 pobres. [...] foi acompanhado dos Hymnos da Restauração, Anti-Ibérico e Distribuição.[...] à noite baile até às 5 horas da madrugada”⁹⁵⁴ Outro tipo de festividade como a inauguração da Rua Hermenegildo Capelo, nome dado à antiga Rua Direita para homenagear o militar palmelense, teve também a participação das duas bandas filarmónicas daquela vila: “Ao raiar da aurora percorreram as ruas as duas philarmonicas, Palmellese e Humanitária acompanhadas de muito povo”. E perante o presidente da câmara, três vereadores e diversas entidades: “tocaram as duas philarmonicas o Hymno da Carta”⁹⁵⁵

Na vila do Montijo, que na época em estudo se chamava Aldea galega, foi organizada em 1854 a Sociedade Recreativa, que tinha apenas um pequeno agrupamento musical do tipo vulgarmente designado de sol-e-dó e que em 1868 deu origem a uma banda organizada na Sociedade Filarmónica 1.º de Dezembro, fundada em 1868 mas que manteve como data de nascimento, o ano de fundação da anterior Sociedade Recreativa de 1854. Em 1876 esta banda participou e venceu o concurso de bandas realizado em setembro desse ano no Jardim dos Recreios Whittoyne em Lisboa. Participou também nas comemorações do 1.º de dezembro em Lisboa, na ocasião em que foi lançada a primeira pedra do monumento ao duque da Terceira, para além de tocar diversas vezes no Passeio Público e nas festas de receção ao presidente da República da França, Emile Loubet, em 1905. Também venceu o concurso de bandas realizado em Setúbal em 5 de julho de 1903 sendo na época dirigida pelo maestro Baltazar Manuel Valente⁹⁵⁶ que além da vertente musical teve a particularidade de

⁹⁵³ Pedro de Freitas, *História da Música Popular em Portugal*, Lisboa, 1946, p. 271.

⁹⁵⁴ *Gazeta Setubalense* n.º 80 de 4 de dezembro de 1870.

⁹⁵⁵ *Gazeta Setubalense*, dezembro de 1883.

⁹⁵⁶ Pedro de Freitas, *História da Música Popular em Portugal*, Lisboa, 1946, p. 275.

ter organizado e mantido a funcionar entre 1906 e 1908 uma escola de instrução primária e um corpo de bombeiros.⁹⁵⁷

Em Azeitão foi organizada uma banda marcial na década de 1850, em torno do “Grémio Fraternal Azeitonense” criado formalmente em 1859 por ilustres azeitonenses como Joaquim Rasteiro e António de Oliveira Parreira. Esta primeira banda de Azeitão conhecida por “música dos ricos” e que a tradição oral recorda com a designação de “Ordem e Progresso” foi mais tarde dissolvida dando origem a duas bandas rivais: A “Fraternidade” em Vila Fresca de Azeitão liderada por Alberto James Gomes de Oliveira e a “Igualdade” em Vila Nogueira, liderada por Joaquim Rasteiro. Esta separação deve ter acontecido em 1869, como testemunha uma breve notícia do jornal “Gazeta Setubalense” de 25 de julho de 1869, que refere que se estava organizando em Azeitão uma nova filarmónica. Efetivamente nos jornais setubalenses foram publicadas notícias das festividades de verão em agosto e em setembro de 1869 em que é referida a participação de bandas filarmónicas. Em agosto a notícia sobre as festas junto à capela de S. Pedro em Coina-a-Velha é referida a atuação de uma filarmónica de curiosos “d’esta Villa”, coadjuvados por alguns músicos da banda de Caçadores n.º 1 (de Setúbal).⁹⁵⁸ Em Setembro, na festa de Nossa Senhora da Saúde em Vila Fresca de Azeitão, é referido que “a banda da terra”, tocou durante as cavalhadas e à noite no arraial “À noite, no local do arraial, bem iluminado, e ao som de lindas peças que a philarmónica da terra tocava, e além disso aproveitando a bella e aprazível noite, passeava um sem número de senhoras elegantes, não só da villa mas de fora.”⁹⁵⁹ Também numa notícia sobre a semana santa de 1870 se refere que uma banda filarmónica de Azeitão, acompanhou as procissões na Sexta-feira santa e no domingo da Ressurreição, facto que muito foi apreciado: “à digna sociedade Philarmónica d’esta Villa e a diversos cavalheiros que desligados d’ella há annos, da melhor vontade annuiram a coadjuvala, tocando todos com a sua já conhecida mestria, sendo nesta ocasião seu director o Illmº sr Rasteiro”⁹⁶⁰. Talvez as bandas referidas sejam já as duas que entretanto foram organizadas em cada uma das freguesias a “Fraternidade” e a “Igualdade”, que deram origem mais tarde às duas atuais Sociedades Filarmónicas de Azeitão, a “Sociedade Filarmónica Providência” fundada em Vila Fresca em 1880 (que foi designada por “Duvidosa” até 1887) e a “Sociedade Filarmónica Perpétua Azeitonense” fundada em Vila Nogueira em 1882. Azeitão recebeu no ano de 1904

⁹⁵⁷ Durante o período em estudo, só existia no Montijo uma banda filarmónica, mas com o alvor da 1.ª República surgiu em 2 janeiro de 1914 uma outra banda ligada à corrente política republicana, a Sociedade Democrática 2 de Janeiro.

⁹⁵⁸ *Gazeta Setubalense* n.º 4 de 15 de agosto de 1869.

⁹⁵⁹ *Gazeta Setubalense* n.º 9 de 19 de setembro de 1869.

⁹⁶⁰ *Gazeta Setubalense* n.º 40 de 24 de abril de 1870.

a visita real do rei D. Carlos, a qual foi motivo para a banda filarmónica de Vila Fresca ir cumprimentar o rei ao palácio da Bacalhoa na noite do dia 29 de abril de 1904. "Sua Magestade El-rei chegou na terça-feira à villa d'Azeitão, de visita à sua quinta da bacalhoa, onde se demora até ao próximo sabbado."⁹⁶¹ A atuação da banda da Sociedade Filarmonica Providência ficou registada no livro de contas desta sociedade onde consta o donativo de vinte mil reis (20.000\$00) que o rei ofereceu à banda de Vila Fresca de Azeitão.

A notícia da festa de Nossa Senhora da Saúde em Vila Fresca de Azeitão em 1869 refere também a participação da banda de música da vila, nas cavalhadas: "Não tardou em chegarem à arena os campeões, que precedidos da philarmonica d'esta villa, apresentavam o aspecto d'aquellas correrias do tempo de Ricardo Coração de Leão"[...] "fizeram estes uma espécie de cortezias de tourada, durante as quaes tocou a philarmonica o hymno da Restauração." Também em dezembro do mesmo ano de 1869 foi noticiada a participação da banda de Azeitão na procissão da festa da Imaculada Conceição da Virgem na paróquia de S. Lourenço: "Fechava a procissão a banda philarmonica d'esta villa, que é digna dos maiores encómios."⁹⁶² Numa crónica publicada na *Gazeta Setubalense*, intitulada "Dois dias em Azeitão" também se descreve uma festa popular em agosto de 1870 a festa de S. Lourenço, animada como não podia deixar de ser pela banda de música no adro da capela de S. Pedro: "No coreto tocava uma philarmonica, habilmente ensaiada. Entre outras peças de música que ouvimos, tocou uma bonita Walsa do nosso amigo o sr. Joaquim Rasteiro intitulada *Filha do Grémio*".⁹⁶³

Através das pesquisas realizadas no jornal *O Correio de Setúbal* encontramos as mais antigas referências sobre as bandas de música de Sesimbra, como aquela que encontramos do ano de 1861, descrevendo uma noite no teatro de Sesimbra em que o articulista avalia assim o agrupamento musical da banda filarmónica sesimbrense: "A orchestra era marcial, a Sociedade Philarmonica Cezimbrense. Executaram soffrivelmente as peças que tocaram" [...] "Falta um ensaiador que faça destacar mais os diversos andamentos, dar-lhes o seu verdadeiro tempo e executar com mais distinção os pianos e fortes, faltas estas bastante sensíveis e que tiram grande beleza à música"⁹⁶⁴, apesar desta avaliação crítica, o autor do artigo reconhecia o mérito destes músicos amadores. A avaliação e a linguagem utilizada pelo autor revelam os conhecimentos musicais e a sensibilidade do autor, o Sr Joaquim

⁹⁶¹ *Revista de Setúbal* n.º 1031 de 28 de abril de 1904.

⁹⁶² *Gazeta Setubalense* de 12 de dezembro de 1869.

⁹⁶³ *Gazeta Setubalense* n.º 65 de 21 de agosto de 1870. O título da valsa reforça a nossa consideração da ligação da banda ao Grémio Fraternal Azeitonense, criado formalmente em 1859.

⁹⁶⁴ *Jornal O Correio de Setúbal* n.º 29 de 13 de janeiro de 1861.

Rasteiro, que foi um dos fundadores da primeira associação musical de Azeitão. Encontramos no mesmo periódico setubalense duas referências sobre a participação de bandas de música na festa do Senhor Jesus do Bonfim, através das quais podemos confirmar que em Sesimbra já existiam duas bandas de música: “Houve arraial com música marcial”.⁹⁶⁵ “Veiu tocar ao arraial da mesma festividade, uma das sociedades philarmonicas marciaes da villa de Cesimbra”.⁹⁶⁶ E uma notícia sobre as comemorações do 1.º de dezembro de 1870 em Sesimbra também testemunha a atuação da filarmónica sesimbrense que, após a missa de ação de graças pela Restauração de Portugal, a “Philarmónica dirigiu-se à fortaleza para saudar a bandeira” e depois também tocou em frente aos paços do concelho e pelas ruas.⁹⁶⁷

Na Moita em 1869 foi organizada a Sociedade Filarmónica Estrela Moitense, que no final da década de 1890, depois de ter passado uma crise, foi reorganizada a 1 de maio de 1898, possivelmente fruto do entusiasmo social e político em torno das comemorações do 1.º de maio, tendo em consideração a informação que nos deixa Pedro de Freitas⁹⁶⁸, referindo que a banda festejou este dia entusiasticamente tocando o hino 1.º de Maio⁹⁶⁹. No Lavradio em 1867 pela ação benemérita do fidalgo José Carcomo Lobo, grande proprietário de terras na região, foi organizada a 24 de dezembro a banda da Sociedade Filarmónica Lavradiense em que grande parte dos músicos eram empregados da casa agrícola de José Lobo e dada a grande expressão de trabalhadores agrícolas, a Sociedade até mudou a designação para Sociedade Filarmónica Agrícola Lavradiense⁹⁷⁰. Da história desta banda destaca-se a grande rivalidade com a sua congénere do Barreiro “os franceses” por causa de um concurso de bandas realizado em 6 de janeiro de 1877 no jardim Whitoyne em Lisboa, que esta banda venceu, causando grande descontentamento aos barreirenses. Este acontecimento originou uma forte rivalidade e o dia 6 de janeiro para além de ter motivado a atribuição do nome da Rua 6 de Janeiro no Lavradio, era um dia festejado com foguetes para que os barreirenses ouvissem o troar e se lembrassem da derrota. Certamente por razões da terminologia musical, o tão festejado dia 6 de janeiro no Lavradio era conhecido pelo “dia da Peça”⁹⁷¹ e alimentou a rivalidade até à década de 1930-1940 quando as duas sociedades restabeleceram as boas relações.

⁹⁶⁵ *O Correio de Setúbal* n.º 83 de 31 de agosto de 1862.

⁹⁶⁶ *O Correio de Setúbal* n.º 85 de 14 de setembro de 1862.

⁹⁶⁷ *Gazeta Setubalense* n.º 80 de 4 de dezembro de 1870.

⁹⁶⁸ Pedro de Freitas, *História da Música Popular em Portugal*, Lisboa, 1946, p. 286.

⁹⁶⁹ Durante o período em estudo, só existiu na Moita a banda filarmónica “Estrela”. A banda viveu uma grave crise na 1.ª República, foi reorganizada em 1918 e extinta na década de 1940. Em 1 de maio de 1928 foi organizada uma segunda banda na localidade, a Sociedade Filarmónica Capricho Moitense.

⁹⁷⁰ A banda do Lavradio foi extinta em 1939, mas a coletividade manteve outras atividades recreativas.

⁹⁷¹ Pedro de Freitas, *História da Música Popular em Portugal*, Lisboa, 1946, p. 305.

A Sociedade Filarmónica Recreio e União Alhos Vedrense foi fundada a 2 agosto 1869 por D. Manuel de Sampaio e Castro (conde de Sampaio) com a finalidade de promover distrações aos associados e famílias e aulas de alfabetização. A localidade ganhou importância com o novo regime liberal graças ao conde de Sampaio, liberal, e cuja casa em Alhos Vedros garantia uma embarcação de carreira entre Lisboa e o porto existente nesta localidade, o que veio a favorecer a sua elevação a sede de concelho em 1836. A banda foi formada em 1871 e teve como presidente da direção o próprio D. António de Sampaio Mello e Castro, marquês de Sampaio, filho do fundador. A casa dos condes de Sampaio além de comprar o instrumental para a banda e o pagamento do maestro espanhol D. Dominguez, pôs à sua disposição um barco para as deslocações do maestro. Até ao início do século XX a banda da música usufruiu de grande prestígio e qualidade.

Em S.Tiago de Cacém na década de 1880-1890 também foram organizadas duas bandas de música, a primeira foi a banda da Sociedade Artística e depois em 1888 surgiu a banda da Sociedade Harmonia, organizada com alguns músicos dissidentes da banda Artística. Apesar da rivalidade e como a Artística estava muito desfalcada, as duas bandas juntaram-se na mesma sociedade Harmonia, que também foi extinta logo no início da década de 1890. Em 1895 foi organizada na vila uma nova banda com a nova Sociedade Recreativa fundada em 9 de março de 1895⁹⁷². Em Sines foi criada em 1898 a banda da Sociedade Phylarmónica Sineense, mas logo nas primeiras décadas do século XX registou graves crises que provocaram a sua extinção.⁹⁷³

⁹⁷² Na década de 1920-1930 quando a Sociedade Recreativa se encontrava em crise, foi organizada uma nova Filarmónica União Artística, que acabou por se fundir com a Recreativa, dando origem à “Filarmónica União Artística da Sociedade Recreativa”, cuja designação manteve o título “Artística” da mais antiga banda de S.Tiago de Cacém.

⁹⁷³ Foi reorganizada em 1929 através da fusão com o Sport Clube Sineense com a designação de Sociedade Musical União Recreio e Sport Sineense, mas a atividade da banda sempre registou longas crises de interrupção até 1977 quando foi novamente reorganizada.

Conclusões

Com base na questão central considerada neste estudo, começamos por levantar duas questões derivadas relacionadas com a origem e o inventário das bandas de música civis e militares existentes no distrito de Lisboa no período em estudo, cujo modelo orgânico identificamos como sendo herança das bandas militares, que serviram de referência, ao nível da organização, repertório e até nos uniformes das bandas civis. A designação de “filarmónica marcial”, que encontramos com frequência na época, revela a origem militar (marcial) deste tipo de agrupamento que se generalizou na sociedade civil através do designado “movimento filarmónico”, protagonizado por músicos amadores (embora fortemente influenciado pelos músicos militares), como um fenómeno coletivo, com uma dimensão temporal e carácter estrutural. Fizemos o inventário das bandas militares e civis existentes no distrito de Lisboa e podemos concluir que o movimento evoluiu da cidade (capital) para a periferia, principalmente no período entre 1870 e 1900, quando se verificou um grande crescimento das bandas civis, inicialmente com maior expressão na cidade e que posteriormente se alargou às regiões periféricas, a norte e a sul de Lisboa. Com base no levantamento das bandas civis apresentado no capítulo I podemos concluir que no espaço territorial considerado como Lisboa cidade, foi no período entre 1870-1890 que se registou a criação de maior quantidade de bandas filarmónicas, com o aparecimento de 40 bandas entre 1870 e 1899, representando cerca de 63% do total de bandas criadas em Lisboa no período em estudo (1850-1910). Nas regiões fora da capital o significativo aumento da quantidade de bandas civis ocorreu cerca de dez anos depois do fenómeno em Lisboa, pois enquanto na capital o fenómeno se registou entre 1870 e 1890, nas regiões circundantes começou em 1880 tendo perdurado entre 1880 e 1900. Nas regiões fora da capital, podemos apresentar o desenvolvimento do movimento filarmónico até 1910 em duas fases. A primeira fase até 1879 e a segunda fase entre 1880 e 1910. Na região a norte do Tejo, na primeira fase (até 1879) o ritmo de crescimento foi equilibrado entre os diversos concelhos, mas na segunda fase (após 1880) destacam-se sobretudo os concelhos de Oeiras, Mafra, Sintra e Loures, por esta ordem, que no conjunto representam 67% do total de bandas criadas nesta fase na região a norte do rio Tejo.

Na região sul, nas duas fases consideradas, verificaram-se ritmos de crescimento muito diversos entre os concelhos. Até 1879 destacam-se os concelhos de Setúbal (incluía Pamela) e do Barreiro que no conjunto tiveram cerca de 50% das bandas criadas nesta fase, enquanto que na segunda fase (1880-1910) se destacam os concelhos de Almada e de Setúbal, que registaram cerca de 50% do total das novas bandas criadas na região a sul do Tejo. Como podemos verificar no anexo 1 A, além da cidade de Lisboa, os concelhos onde se registou o aparecimento de maior quantidade de bandas, foram os concelhos de Setúbal, Almada, Barreiro, Oeiras, Mafra e Sintra, onde existiam zonas rurais relevantes para o estudo, principalmente na zona de Azeitão e Palmela no concelho de Setúbal, em Mafra e em Sintra.

Para responder às questões derivadas relativas à criação do modelo organológico e aos modelos de instrumentos das bandas, apresentamos como se processou o desenvolvimento do modelo organológico das bandas de música, que registou em meados do século XIX, designadamente entre 1840 e 1860, um período fundamental, que coincide em parte com a época da consolidação do modelo orgânico da orquestra sinfónica do romantismo (entre 1830 e 1910). Durante o segundo quartel do século XIX, a incorporação dos novos modelos de instrumentos de sopro cromáticos, quer da família dos metais, especialmente as trompas e os cornetins, e também dos instrumentos de madeira com novos sistemas de chaves com sapatilhas, conferiu à banda de música a possibilidade do cromatismo total, que até então não dispunha. Entre 1840 e 1860, o modelo francês proposto por A. Sax, foi aquele que foi seguido em Portugal como o modelo de organização instrumental moderno, com a adoção de diversos instrumentos criados por este construtor, que no essencial se mantiveram sem alterações até à atualidade, especialmente os metais, com o sistema de pistons verticais que transformaram a sonoridade das bandas de música, com a substituição dos instrumentos de palheta dupla (oboés e fagotes) e dos baixos (serpentão e oficleide) pelos instrumentos da família dos saxofones e dos saxhorns (altos, barítono, baixos e contrabaixos).

Através da fonte coeva que é o trabalho de François Fétis, editado em Portugal em 1853,⁹⁷⁴ podemos conhecer as reflexões sobre a criação do modelo de constituição de uma banda de música na época, em busca do equilíbrio sonoro entre os instrumentos de palheta, os metais e a percussão, que propôs um modelo de base, com uma constituição de 22 a 24 músicos, modelo de organização francês (e belga), que foi adotado em Portugal. Porém, foi na década de 1870 que ocorreu a consolidação daquele que veio a ser o modelo português,

⁹⁷⁴ Em França François Fétis juntamente com Lavignac foram pioneiros nos estudos em musicologia, disciplina que nasceu nesta época do século XIX.

com 24 a 28 músicos: 1 flautim, 1 requinta, 6 clarinetes, 2 saxofones, 4 cornetins (eventualmente com 1 feliscorne), 2 saxtrompas, 2 a 3 trombones, 2 baritonos, 3 baixos e 3 a 4 percussionistas. Através das partituras da época podemos verificar a adoção deste modelo organológico nas bandas militares e nas civis, ao mesmo tempo que se verifica um padrão ao nível das formações da banda (posição dos naipes dentro do grupo), em concerto e em desfile, reproduzindo no meio civil a influência direta das formações regulamentares do exército. Respondendo à questão derivada sobre qual era o posicionamento dos naipes nas formações habitualmente usadas pelas bandas, concluímos sobre a existência de uma formação própria para desfile e outra para concerto. Neste domínio tal como no caso do diapasão de referência seguido nas bandas (diapasão brilhante), podemos confirmar que as bandas militares constituíram a referência dominante na prática musical das bandas civis. Tal como Luís de Freitas Branco considerou, a escola de música do Conservatório de Lisboa, foi, desde a sua fundação e até 1901, influenciada exclusivamente pela escola francesa⁹⁷⁵ e também ao nível das bandas de música podemos reconhecer a influência francesa, tal como aconteceu noutros setores militares desde os equipamentos de artilharia até aos uniformes.

Em relação ao repertório das bandas e para responder às questões derivadas sobre a tipologia de obras interpretadas pelas bandas, a sua origem, as modalidades de instrumentação e de transcrição de obras para banda, fizemos o inventário das obras existentes nos arquivos das bandas, da Guarda Nacional Republicana (antiga banda da Guarda Municipal), da Marinha (antiga banda do Corpo de Marinheiros), da Sociedade Filarmónica Providência (Azeitão/Setúbal), na Biblioteca Nacional, Biblioteca da Ajuda (nos fundos de repertório para banda) e nos catálogos das editoras estrangeiras e portuguesas de repertório para banda, que nos permitiu considerar uma classificação do repertório das bandas, com base em três grandes grupos: marchas, géneros de dança e obras de concerto, identificando as especificidades de cada um destes grupos. As marchas, como herança da música militar, apresentavam diversas variantes conforme a sua função e o contexto performativo, desde os ordinários (para desfile), os passos dobrados, as marchas graves (procissão) e as marchas fúnebres, cujo estudo sobre as cadências, a sua estrutura e tonalidades, permitiram chegar a conclusões sobre a transformação da sua estrutura de base, do modelo A + B (trio) para A+B+C (trio), identificando a regra mais comum de alteração da tonalidade no trio (para a subdominante da tonalidade inicial) e das modalidades de

⁹⁷⁵ Embora conservando os moldes franceses tradicionais na pedagogia, a reforma do Conservatório proposta por Augusto Machado e decretada por Hintze Ribeiro em 1901 alargou o ensino a outras influências. Luís de Freitas Branco, *Elementos de Ciências Musicais*, vol. 2 *História da Música*, edição de autor, s. d. p. 113.

orquestração, (linha melódica, acompanhamento e contracanto) descrevendo a função dos diversos instrumentos/naipes e como estes eram utilizados na época. Neste grupo incluímos também os hinos e a nova tipologia de “marcha de concerto” que surge no repertório das bandas já no final do período em estudo, por influência das marchas solenes das óperas e das marchas para orquestra do século XIX.

Caracterizamos cada um dos principais géneros de dança (valsas, polcas, mazurcas etc;) e as peças de concerto (temas operáticos, fantasias, suites, rapsódias etc;) através de uma breve análise sobre a estrutura musical dos diversos géneros, as formas de orquestração seguidas pelas bandas e a prática das transcrições de obras de orquestra para banda, bem como sobre a origem deste tipo de repertório. Caracterizamos a presença relativa dos diversos tipos de obras nos arquivos e na prática musical das bandas, explicando como eram interpretadas em desfile, em concerto ou animando um baile, tendo em conta os diversos contextos em que atuavam, no meio militar, no meio civil e em festividades religiosas, no espaço urbano e rural. Neste domínio distinguem-se as duas categorias de bandas, militares (profissionais) e civis (amadoras) e a sua prática performativa no meio urbano e rural. Tendo em conta as diferenças ao nível das capacidades performativas entre as bandas militares constituídas por músicos profissionais ensaiando diariamente e as bandas civis (filarmónicas) constituídas principalmente por músicos amadores, em regra com um ensaio semanal, identificamos situações distintas ao nível dos seus repertórios de concerto e também nos diversos contextos em que desenvolviam a sua prática musical, com algumas diferenças entre o meio urbano e o meio rural.

Os géneros musicais mais presentes no repertório das bandas eram as marchas e os temas de dança, pois em conjunto representavam cerca de 60 % a 70% das obras interpretadas pelas bandas e presentes nos seus arquivos, sendo que o 3º grupo que designamos de “peças de concerto” (temas operáticos, zarzuelas, fantasias, suites, rapsódias etc;) representavam os restantes 30% a 40 %, sendo que deste grupo eram os temas derivados de ópera os mais representados. A ópera italiana era a mais representada, com cerca de 70% e as obras francesas representavam cerca de 20%. Podemos concluir que os principais grupos presentes no repertório das bandas entre 1850 e 1910, são por esta ordem: as marchas, os géneros de dança e os temas de ópera sendo no entanto necessário reconhecer ainda duas realidades distintas neste âmbito – as bandas militares (profissionais) e as bandas filarmónicas (amadores). Nas bandas militares verifica-se que os temas de ópera têm maior expressão do que os temas de dança e no âmbito das bandas filarmónicas verifica-se que o

grupo dos temas de dança é muito maior do que os temas de ópera, situação que reflete os diferentes contextos em que atuavam as bandas filarmónicas e as bandas militares e as capacidades dos seus músicos, sendo que a prática do repertório mais elaborado e de maior dificuldade de execução, como os temas de ópera, fantasias e suites, estão representados em maior quantidade no arquivo da banda militar (42,8%) e nos programas de concerto (aproximadamente 50%) do que na banda filarmónica. Por outro lado os géneros de dança frequentemente tocados pelas bandas filarmónicas nas festas populares no meio rural e no meio urbano estão mais representados no arquivo da banda filarmónica que assumia ainda a função bailatória.

Relativamente à origem e autoria do repertório das bandas podemos concluir que em relação à tipologia “peças de concerto”, com destaque para os temas derivados de ópera, de operetas e zarzuelas, estas eram na sua grande maioria de compositores estrangeiros, assim como no caso das suites, fantasias e aberturas sinfónicas, embora em muitos casos com transcrições e adaptações para banda feitas por músicos portugueses. Nos grupos dos géneros de dança (valsas, polcas, mazurcas) e das marchas (ordinários, dobrados, de procissão e fúnebres) a maior parte das obras interpretadas em concerto eram de autores portugueses, numa relação de aproximadamente 65% de autores portugueses para 35% estrangeiros. No final do período em estudo, entre 1900 e 1910, essa relação é mais favorável aos compositores portugueses, com destaque para as rapsódias muito presentes neste período e também ao nível das marchas e dos géneros de dança para banda, numa relação aproximada de 70 a 75% de autores nacionais para 30 a 25% de estrangeiros. No repertório das bandas filarmónicas, verifica-se assim uma maior representatividade de autores portugueses, compositores de marchas e temas de dança, enquanto nas bandas militares os compositores estrangeiros estavam mais representados.

Através do inventário que fizemos das obras do arquivo antigo da banda da GNR concluímos que das 850 obras consideradas com autor e género bem identificado se pode concluir que cerca de 75% a 80% das composições são de autores estrangeiros e os restantes 25% a 20% são de compositores portugueses. Ao nível dos temas operáticos podemos concluir que cerca de 95% eram adaptações de óperas de compositores estrangeiros, da ópera italiana (44%), da francesa (36%) da alemã (9%), 5% de autores ingleses, austríacos e espanhóis e 5% de autores portugueses. No grupo das marchas e nas rapsódias é onde se verifica a maior representação de compositores portugueses, sendo que no grupo das marchas, passo ordinários e passo dobrados a relação é de 37% de estrangeiros para 63% de

portugueses, mas ao nível das marchas de procissão e fúnebres essa relação é muito equivalente, na ordem dos 50% para 50%. No caso das rapsódias, no início do século XX a relação de obras existente no arquivo da Banda da GNR era na ordem dos 35% de autores e temas estrangeiros para 65% de nacionais. Nos géneros de dança os compositores estrangeiros, (franceses e espanhóis), têm maior representação, pois no caso das valsas temos uma relação na ordem dos 80% de autores estrangeiros para 20% de portugueses, no grupo das polcas é de 67% estrangeiros para 33% nacionais e no seio das mazurcas, a relação era de 58% estrangeiros para 42% portugueses.

Em relação aos compositores de obras presentes no repertório das bandas durante o período em estudo, fizemos um levantamento e a identificação de cerca de 180 autores nacionais e estrangeiros (Em anexo 3 P) com base no qual podemos identificar os compositores portugueses mais representativos e conhecer o seu trabalho no âmbito da produção de obras originais para banda. Após a identificação de cerca de 30 compositores portugueses mais representativos do período em estudo, podemos concluir que a maior parte eram músicos militares e tendo em conta as características dos seus trabalhos, podemos compreender como se desenvolveu a produção nacional de repertório para banda e caracterizar as tendências destes autores relativamente à tipologia das obras da sua autoria. Podemos em síntese concluir que todos os compositores portugueses do século XIX para banda se dedicaram à composição de marchas, (ordinários, dobrados, procissão e fúnebres) sendo que as sucessivas gerações registam um crescimento na quantidade deste tipo de obras, e já no século XX surgem as marchas de concerto que não existiam do antecedente. Em relação aos géneros de dança, registamos que entre os autores mais antigos da 1ª geração e os da 2ª geração, verifica-se uma tendência de aumento deste tipo de obras para banda sendo muito expressivo na 2ª geração de compositores reduzindo a sua expressão depois no âmbito dos trabalhos da 3ª geração de compositores (no início do século XX) grupo que regista uma tendência para a composição de obras mais sofisticadas e diversificadas ao nível do repertório de concerto, como fantasias, odes sinfónicas e principalmente as rapsódias. Relativamente aos temas operáticos, considerando apenas a autoria de transcrições, verifica-se uma diminuição deste tipo de trabalhos ao longo das três gerações de autores de repertório para banda numa tendência inversa ao registado noutros géneros de concerto. Regista-se assim ao longo do período em estudo, uma tendência gradual para a composição de obras mais elaboradas ao nível da orquestração e da estrutura musical, no domínio das marchas e dos géneros de dança e mais tarde ao nível de repertório de concerto.

Além das marchas, dos géneros de dança e dos temas de ópera, o repertório das bandas passou a incluir adaptações da música orquestral do período clássico-romântico, através de transcrições das obras escritas para orquestra e também obras (sinfonias, odes sinfonias, fantasias, suites) compostas originalmente para banda. Estas obras designadas na época de “peças de harmonia” reproduziam o estilo da música programática, que no caso das bandas, embora através de formas menos convencionais, também apresentou traços originais ao nível das orquestrações, procurando alcançar o carácter descritivo da música. O discurso característico do “idealismo musical” do século XIX em Portugal, considerava o género sinfónico como fundamental no âmbito da missão civilizadora da música na senda do progresso, como acontecia no estrangeiro e como se defendia na revista *Amphion* em 1885: “Era tempo de prestarmos também as honras devidas ao estilo sinfónico, tão diferente e tão superior ao dramático”⁹⁷⁶ que mostra como neste contexto ideológico, a ideia de uma missão civilizacional não era associada ao drama mas sim ao género sinfónico, tal como também refere Luísa Cymbron sobre a receção das obras de Wagner em Portugal: “Também na ópera surge um novo paradigma baseado numa concepção essencialmente sinfónica e mesmo Verdi acompanha esta tendência, abandonando o carácter sentimentalista para adoptar uma orquestração mais poderosa ao estilo de Wagner que era visto como um compositor sinfónico.”⁹⁷⁷

O repertório das bandas de música na segunda metade do século XIX refletiu o desenvolvimento do movimento nacionalista europeu iniciado no segundo quartel do século XIX e que ganha maior expressão após 1848⁹⁷⁸. A música como a arte mais expressiva da alma de uma nação também refletiu esta onda de sentimentos nacionalistas, que celebrava agora em simultâneo os dois valores do romantismo, do “individual” e da “nação” que, como não podia deixar de ser, foram também os valores das instituições militares e das suas bandas de música, cujo repertório traduzia a tendência geral dos compositores do Romantismo, que expressavam as tradições das suas terras, incorporando elementos da música popular (danças e canções), exaltando aspetos da sua história, da literatura, da paisagem e do seu povo. É este o período em que as bandas de música desenvolvem o seu modelo orgânico e ganham popularidade na sociedade, atuando para um público que inclui todas as classes sociais.No

⁹⁷⁶ *Amphion* de 16 de julho de 1885.

⁹⁷⁷ Luísa Cymbron, *Olhares sobre a Música em Portugal no Século XIX, Ópera, Virtuosismo e Doméstica*, Lisboa, Edições Colibri, 2012, p. 345.

⁹⁷⁸ Na Europa central após 1830 registou-se um movimento nacionalista na Alemanha, Polónia, Bélgica, no Norte de Itália (na época integrado na Áustria) e em França que, embora em alguns casos não tenha tido sucesso político, continuou a ter expressão ao nível dos sentimentos patrióticos e nacionalistas com grande visibilidade nas artes e na música em especial.

repertório de concerto das bandas, surgem as rapsódias (de temas portugueses) na sua esmagadora maioria, criadas especificamente para banda, da autoria de muitos compositores ligados às bandas militares, que chegaram a receber oficialmente, indicação para recolherem e adaptarem temas da música popular das regiões onde estavam implantadas as suas bandas de música.

A nova organização política da Europa, na segunda metade do século XIX, também configurou os novos centros de referência da cultura musical no domínio das bandas de música, criando escolas muito relevantes e de identidade própria. Em Portugal além da França, foram principalmente a Alemanha e a Áustria-Hungria as grandes referências ao nível do repertório das bandas, sem esquecer a Inglaterra, a Bélgica e a Itália, também importantes, mas num segundo plano e sob a influência dos primeiros. Após a guerra austro-prussiana em 1866, a Prússia afirmou-se definitivamente como a potência fundadora do império alemão criado em 1870 ao mesmo tempo que se formava o novo império austro-húngaro (1867-1918) e se dava a consolidação do reino de Itália. Apesar das rivalidades entre a Prússia e a Áustria, estabeleceu-se em 1872 a grande aliança (liga dos três imperadores) entre o império russo, a Alemanha e a Áustria-Hungria.

Na caracterização das linhas gerais da cultura portuguesa na segunda metade do século XIX, podemos tomar como exemplo do romantismo a obra romântica de Garrett, de Herculano e de António Feliciano de Castilho, criadores de um estilo que foi depois abalado por Antero e Teófilo Braga, num conflito entre intelectuais que ficou conhecido pela Questão Coimbrã, representando um primeiro choque contra o conservadorismo social vigente em torno do rotativismo da Regeneração, ao defender que a verdadeira cultura do conhecimento moderno estava em França, em Inglaterra e em Berlim e não em Portugal. A Questão Coimbrã não significou o fim do modelo romântico considerado mais artificial e conservador mas sim a sua substituição por outro romantismo mais social e abstrativo, mais simbólico e filosofante, sob influência do idealismo alemão e da historiografia romântica francesa. Este efeito da “geração de 70” também teve expressão na música, criando condições para novas orientações musicais, após o início do Romantismo musical português, marcado pela ópera italiana e depois francesa. Na década de 1880 a situação política e económica nacional contribuíram para a descredibilização de algumas instituições nacionais e das forças partidárias, abrindo espaço aos ventos do autoritarismo político que vinham da Alemanha de Bismark. A França republicana já não era para muitos um modelo de referência, mas sim a forte Alemanha, vencedora do conflito com a sua rival França em 1870-1871, que se

afirmava com o poder centralizado e autoritário do Estado em detrimento do parlamentarismo. Em Portugal este germanismo teve expressão no meio intelectual através do designado movimento “vida nova” e também se fez sentir no repertório das bandas militares portuguesas.

Relativamente às questões derivadas sobre quais eram os locais, os contextos e as formas de atuação das bandas de música, no meio urbano e rural, procuramos caracterizar a prática performativa das bandas de música nas cidades e no campo. O estilo de vida em Lisboa na segunda metade do século XIX, tão bem representado na obra de Eça de Queirós *O Primo Bazílio* de 1878, não podia deixar de fazer referência aos frequentes concertos nos jardins públicos, através de três elementos característicos da vida musical da capital naquela época: uma “banda”, num “coreto” interpretando um “tema de uma ópera”. Esta representação de Eça de Queirós não refere no entanto toda a amplitude da presença das bandas de música no seio da sociedade lisboeta de oitocentos, que além dos concertos nos coretos também animavam bailes, cerimónias institucionais, concursos de bandas, festas religiosas, feiras e touradas.

O espaço urbano considerado no estudo foi principalmente o da capital, com as suas características próprias e únicas, mas também considera o caso da cidade de Setúbal, como comunidade urbana e industrial emergente na segunda metade do século XIX (passou a ser cidade em 1860) e onde existia também uma banda militar, constituída por músicos profissionais. Em Lisboa, a expressiva presença das bandas militares em diversos contextos junto da sociedade civil, através dos populares desfiles militares, procissões e em concertos públicos, de modo semelhante ao que acontecia nas outras capitais europeias, constituiu um modelo de referência para as bandas civis da capital, cuja prática musical era fortemente influenciada pelas bandas militares, estabelecendo-se no meio urbano uma estreita ligação entre estes dois tipos de bandas (militares e civis), ao nível do repertório, disposição dos músicos em desfile e em concerto, enfim de toda a prática musical. No meio urbano, a participação dos músicos profissionais (militares) nas orquestras da capital e em simultâneo nas bandas civis, como professores, maestros ou executantes, contribuía naturalmente para o desenvolvimento do ensino e da prática musical dos músicos amadores das bandas civis, cuja atividade acabava por ser muito semelhante às bandas militares no âmbito das suas atuações junto da sociedade civil.

Como vimos, em diversos tipos de festas e outros eventos, como nas procissões em Lisboa e em Setúbal, era muito frequente a participação conjunta de bandas militares e civis e isso reforça a nossa conclusão de que no meio urbano, a prática musical das bandas civis e militares era muito semelhante. As bandas militares e civis atuavam frequentemente em conjunto, mesmo em ocasiões oficiais, como na visita de um monarca ou chefe de Estado estrangeiro, nas cerimónias religiosas, em funerais de Estado e em festas de carácter popular, onde as bandas militares também atuavam mediante o pagamento do seu serviço por parte da organização da festa. Esta situação das bandas militares atuarem até nas festas populares confirma a grande popularidade e influência das bandas militares junto da sociedade civil, facto que reforça a ideia, já anteriormente apresentada, da grande influência da estética marcial (uniformes, formações do grupo em desfile) além do repertório e do modelo de organização instrumental. Concluimos assim que na cidade as bandas realizavam principalmente desfiles, procissões e atuações em coreto ou espaço equivalente, quase sempre em espaços exteriores, abertos ao grande público, e o seu repertório incluía toda a tipologia que apresentamos no capítulo III, desde as marchas até às aberturas das óperas, pois as suas atuações para o público da cidade assim o exigia, ora estivessem no Passeio Público num domingo à tarde tocando para a burguesia e para a aristocracia ou na feira de Belém a tocar contradanças e polcas para o povo dançar à volta do coreto. Era na cidade de Lisboa que estavam as melhores bandas militares e muitos dos seus músicos eram regentes e músicos também nas bandas civis. E nessa condição faziam circular as obras estrangeiras (transcrições ou outras obras originais) que chegavam às bandas militares e dali eram copiadas e adaptadas (orquestrações ajustadas às formações mais reduzidas) para as bandas civis, sendo que este fluxo era mais rápido dentro da cidade do que para o meio rural. Ainda ao nível do repertório e da qualidade de interpretação, o meio musical da cidade era mais exigente, não só pelo público mais culto, mas também pela avaliação crítica feita pelos próprios músicos ligados à comunidade das bandas (militares e civis) e dos críticos que escreviam para os periódicos, como referimos alguns exemplos neste trabalho. Este sistema “regulador” informal funcionava efetivamente, embora fosse mais visível no caso das bandas militares, também influenciava o meio das filarmónicas, existindo mesmo um “ranking” da fama das bandas e de alguns dos seus solistas, normalmente dos instrumentos melódicos como o cornetim e clarinetes, que sobressaíam em muitas das obras “obrigadas” a estes instrumentos, que também fizeram nascer alguns músicos virtuosos bem conhecidos na capital.

Apesar do grande desenvolvimento industrial registado durante o período da Regeneração na região em torno da capital, o distrito de Lisboa tinha ainda muitas comunidades rurais com boas condições para atrair e fixar população, num espaço territorial onde apesar da reduzida distância à capital, existia uma sociedade muito diferente da existente nas cidades de Lisboa e de Setúbal. A identificação dos principais fatores diferenciadores deste espaço geográfico, relativamente ao meio urbano, permite-nos compreender que no âmbito das bandas filarmónicas, coexistiam diversas realidades num panorama bastante heterogéneo ao nível das condições financeiras e relativamente à prática musical propriamente dita. As sociedades filarmónicas das zonas rurais estavam muito dependentes da ação de beneméritos, de proprietários e de empresários locais, de modo distinto do meio urbano, com mais população e assim com mais sócios colaboradores. No que diz respeito à prática musical, destacam-se algumas especificidades ao nível do repertório, em resultado do contexto específico da atividade performativa das bandas nas aldeias (nas romarias, nos círios e nos bailes) onde tinha maior expressão a sua função bailatória, através dos géneros de dança (contradanças e valsas com orquestrações simples), relativamente ao repertório de concerto e ainda a particularidade registada na região Oeste (Torres Vedras) da banda, ou parte dela, tocar durante a missa festiva, nos casos em que a banda contratada para a festa, além da procissão e arraial, também tocava durante a missa. Embora o modelo de constituição instrumental fosse comum em todo o meio filarmónico nacional, no meio rural existiam muitos casos de bandas com uma constituição mais incompleta e com músicos menos bem preparados em relação à média das bandas das cidades. As informações apresentadas no capítulo V, relativamente às formas e às ocasiões em que as bandas atuavam no meio rural, permitem destacar as seguintes considerações relacionando esta perspetiva com as conclusões dos capítulos anteriores. Verificamos que no meio rural as atuações das bandas são menos frequentes e em contextos menos diversificados relativamente às cidades. As bandas atuavam sobretudo nas festas religiosas populares e nos dias festivos do calendário, como o dia de Ano Novo, Domingo de Páscoa, 1.º de dezembro e o dia do aniversário da banda ou da Sociedade, que era sempre uma ocasião de festa na localidade, sendo assim os seus serviços assentes em desfiles (arruadas e peditórios), procissões e atuações em coreto ou local semelhante, mas eram normalmente para animar os bailes, posto que é precisamente neste caso que se verificam as grandes diferenças de repertório, quando comparamos com as bandas da cidade. Em regra tinham formações (naipes) incompletas e a qualidade dos músicos individualmente era inferior, posto que o tipo de eventos em que participavam refletia-se logicamente no repertório tocado pelas bandas

das aldeias, verificando-se que além das marchas de rua e de procissão, (tal como as bandas na cidade) interpretavam um repertório mais ligeiro à base dos géneros de dança (quadrilhas de contradanças, valsas, polcas, mazurcas, etc.) sendo este o tipo de repertório mais exigente que podiam praticar.

Como podemos verificar no inventário que fizemos dos arquivos das bandas filarmónicas do meio rural, estas tinham poucas obras para lá das marchas e dos géneros de dança, tendo um reduzido número de obras mais exigentes como rapsódias e fantasias, que pelo contrário existem em grande quantidade nos arquivos das bandas militares mais representativas de Lisboa (as bandas da Marinha e da Guarda) e como também testemunham os programas de concerto que reunimos no anexo 3 Q, que são maioritariamente de bandas das cidades de Lisboa e Setúbal. Em relação ao repertório é também bem diferenciada a proporção relativa entre compositores nacionais e estrangeiros, verificando-se de forma bastante acentuada o predomínio de autores estrangeiros nos repertórios das bandas da cidade, enquanto que no meio rural se encontram mais autores portugueses, alguns músicos amadores, como os próprios maestros das bandas filarmónicas.

Fontes e Bibliografia

Fontes de Arquivo

Arquivo da Torre do Tombo

Arquivo da Casa Real (ACR) Caixas 3186, 3196,3205,3221,3228 e 3241.

Arquivo Histórico Militar (3.^a Divisão/ 28.^a Secção)

Caixa 2/51 Projecto de Regulamento de Música para os Corpos de Linha e de Milícias.

Caixa 2/53 Ofício de 24 Maio de 1800 Torre de S. Julião da Barra Ofício do Coronel Jerónimo José Nogueira para conservar uma Música efectiva no Regimento de Art da Corte.

Caixa 2/63 22 Novembro 1815 (2 mapas) Mapas dos Músicos que têm os 24 Regimentos de Infantaria, A Guarda Real de Polícia e os 12 Batalhões de Caçadores.

Caixa 2/71 Requerimento de Eduardo Neupart mestre música do Regimento de Infantaria n.º 4 pedindo baixa do serviço militar (14 Novembro 1821).

Caixa 2/73: 1 de Novembro 1824 Aviso para os Comandantes dos Corpos do Exército remetam à Secretaria de Estado da Guerra as relações dos músicos.

Caixas: 2/74, 2/75 e 2/76 Relações dos músicos que tinham contrato ou praça de soldado.

Caixa 2/126 Contrato de um músico do Regimento de Infantaria de Chaves 1832.

Arquivo Geral da Marinha

Caixas 75 e 82 (6-VII-4-4 Doc. 116 e Doc. 118) – Brigada Real da Marinha.

Caixa 77 Regulamento de 15 Outubro 1807 sobre a existência de tambores e pífaros nas guarnições dos navios da Armada Real. Documentos manuscritos n.º 386 e 257 da caixa 77 – Mapas de pessoal datados de 30 Abril e 30 Setembro 1808 a bordo dos navios da armada real.

Caixas 455, 457 e 1064

- Decreto de 14 de Dezembro de 1782 – Criação da Companhia de Guarda Marinhas.
- Decreto de 14 Julho 1788 – Alteração da organização da Companhia de Guarda Marinhas.

Biblioteca Nacional

- Catalogo da casa Luiz Ferreira & C.^a – Armazém e Officina de Instrumentos Musicos, Lisboa, Typ da Companhia Nacional Editora, 1893. (Cota BNP M1361//4V).
- Catálogo da Companhia propagadora de instrumentos de música de J. G. Pacini, Lisboa, Typ Belenense, 1893 (Cota BNP M 1361//5V).
- Bazes para a reunião das duas Soc. Philarmónicas d'esta capital, Lisboa, 1846.
- Regulamento Interno da Soc. Recreação Philarmónica, Lisboa, 1851.
- Novo Guia do viajante em Lisboa, Lisboa, Loja de livros J. J. Bordalo,1852.
- Verdadeira e Minunciosa descripção de todos os festejos, Lisboa, Typ na Rua dos Douradores, 1855.
- Guia itinerário do visitante de Lisboa: brinde que os Grandes Armazens do Grandella & Ca. offerecem aos seus clientes em Commemoração do IV Centenário da Descoberta da Índia : 1498-1898, Lisboa, A Liberal, 1898.
- Peças musicais:

M.M 755 Peça musical para instrumentos bélicos

M.M 751 Marcha de 1837

M.M 312//9 Passo Dobrado Melitar 1834

M.M 312//14 Passo Dobrado Militar 1835

M.M 4795 Hino da restauração da Carta (1820-1835)

M.M 235//10 Variações para Corneta de chaves com Acompanhamento de Banda Marcial 1834

M.M 235//12 Solo de Clarinete para duas Trompas 1845

M.M 224//3 Fantazia para Trombone Tenor 1835

M.M 22061/ 1-17 Mazurca para Saxofone 1870

M.M 4452//1 Tocata para Corneta e Clarim (1775-1800)

M. 679 P. Banda Cossoul dos Bombeiros de Lisboa (1870)

M.P 1176//BA Marcha “Ao Largo” para a Banda dos Marinheiros (1900)

S.C 7404//20V Reg Interno da Soc. Recreacção Phylarmonica (Lisboa) 1866

S.C 8467//8V Bases para a reunião das duas Soc Filarmonicas desta Capital, Lisboa, 1846.

C.N 35 A Polka dos Tambores (1873) dedicado à Philarmónica Calyponense de Vila Viçosa

C.N 127 //2 V. Marcha Homenagem a Camões (1880)

C.N 125 V Marcha de Inauguração do Monumento a D. Pedro IV (Porto) 1866

C.I.C 580 – Colecção de Peças para metais (Clarins, Trombão etc;) 1840

F.C.R 256 Marcha para Banda, 1800

F.C.R 5//1 Marcha Militare 1850

F.C.R 55//6 Marcha grave 26 Agosto

Arquivo Distrital de Setúbal

- Fundo de João de Almeida Carvalho

Biblioteca da Ajuda

- Repertório para banda do catálogo geral.

Arquivo da Banda da Armada

- Arquivo musical da Banda da Armada (Partituras do período em estudo).

Arquivo da Banda da GNR

- Livro de registo do inventário de 1009 obras da banda em 1931.
- Partituras do período em estudo.

Arquivo da Sociedade Filarmónica Providência

- Livro n.º1 das Actas das Sessões da Filarmónica Providência 1887-1910.
- Arquivo musical (366 obras do fundo antigo, do século XIX e início do século XX).

Hemeroteca Municipal de Lisboa

- *O Encanto* (Quinzenário Ilustrado de Música, Literatura e Theatros) 1898.
- *Gil Braz* (Quinzenário Ilustrado de Música, Teatro, Tourada e Sport) 1898.
- *O Encanto* (Publicação Musical, Literária, Ilustrada e Carismática) 1894, 1895, 1896, 1897.
- *Amphion*.

Santa Casa da Misericórdia de Azeitão

Livro de contas da Capela do Senhor Jesus dos Passos entre 1797 e 1897. Arquivo da Santa Casa da Misericórdia de Azeitão. (Anos de 1865,1866, 1867, 1890, 1892,1893 e 1894).

Bibliografia geral

AAVV, *The Late Romantic Era, From the mid 19 th century to World War I*, London, Man & Music, 1991.

ADLER, M. (dir.), *The New Encyclopaedia Britannica*, vol. 1, Chicago, Encyclopaedia Britannica Inc, 1990.

ANDRÉ Corvisier, *Dictionaire d'Art et d'Histoire Militaires*, Paris, 1995.

ANDRADE, Mário de, *Compêndio de História da Música*, São Paulo, Chiarato, 1929.

ATKINSON, R. F. *Konwlege and Explanation in History. An Introduction to the Philosophy of History*, Londres, Macmillan, 1986.

AZEVEDO, Luís Heitor Correia de, *150 Anos de Música no Brasil - 1800-1950*, Rio Janeiro, Livraria José Olympio, 1956.

AZEVEDO, Domingos de, *Grande Dicionário Contemporâneo Francês-Português*, 1ª Edição, 1887-1889.

BARROS, Henrique de, *Oliveira Martins e o Projecto de Lei de Fomento Rural*, Lisboa, 1946.

BASTOS, Sousa, “Teatros e outras casas de espectáculos, antigas e modernas” in *Dicionário do Theatro Portuquez* (ed. Fac-similada), Coimbra, 1994.

BASTOS, Sousa, *Lisboa Velha - sessenta anos de recordações - 1850 a 1910*, Lisboa, 1942.

BENEVIDES, Francisco Fonseca, *O Teatro S. Carlos da sua fundação à actualidade de Lisboa*, 1883.

BERLIOZ, Hector, *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration*, Paris, Lemoine, 1843.

BERLIOZ, Hector, *De l'Instrumentation (edition présentée par Joel Marir Fauquet)*, Paris, Le Castor Astral, 1994.

BERTRAND, Paul, *Précis d'Histoire de la Musique*, Paris, Alphonse Leduc, 1921.

BIERLEY, Paul E, *John Philip Sousa-American Phenomenon*, EUA, Warner Bross, 2001.

BONIFÁCIO, Maria de Fátima, *A Monarquia Constitucional (1807-1910)*, Alfragide, Texto, 3ª edição, 2010.

BOUASSE, Henri, *Verges et Plaques, cloches et carrilons*, Paris, Librairie Delagrave, 1927.

BORBA, Tomás e Fernando de Lopes Graça, *Dicionário de Música*, 2 vol, Ed. Cosmos, Lisboa, 1962.

BORDALO, Francisco, *Viagem à roda de Lisboa*, Lisboa, Typ R. Douradores, 1855.

BOUASSE, Henri, *Verges et Plaques, Cloches et Carrilons*, Paris, Librairie Delagrave, 1927.

BRANCO, Jorge F. e CASTELO-BRANCO, Salwa (Orgs.), *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*, Oeiras, Celta Editores, 2003.

BRAGA, Teófilo, *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições*, Volume 2, 2ª edição, Lisboa, 1986.

CAMPBELL, Murray, GREATER, Clive e MYERS, Arnold, *Musical instruments: history, technology, and performance of instruments of Western Music*, New York, Oxford University Press, 2004.

CÂNCIO, Francisco, *Lisboa no tempo do Passeio Público*, vol.II, Lisboa, 1963.

CASCÃO, Rui, “Vida quotidiana e sociabilidade” in *Historia de Portugal*, José Mattoso (Dir.) V vol., “*O Liberalismo*” (1807-1890), Lisboa, Ed. Estampa, 1994.

CASCÃO, Rui Ascensão Ferreira, *Figueira da Foz e Buarcos. Permanência e Mudança em duas comunidades do Litoral (1861-1910)*, Figueira da Foz, Livraria Minerva, 1998.

CASTRO, André Meyrelles de Tavora do Canto e, *O Marquez de Sá da Bandeira, Biographia fiel e Minunciosa do Ilustre Finado*, Lisboa, Editora Carvalho & C^a,1876.

CARVALHO, Pinto de, *Lisboa de outrora*, Lisboa, Grupo de Amigos de Lisboa, 1939.

CARVALHO, Joaquim de, *Estudos sobre a Cultura Portuguesa do século XIX*, Volume I, Universidade de Coimbra, 1955.

CARVALHAES, Manuel Pereira Peixoto d'Almeida, *Marcos Portugal na sua musica dramática*. Lisboa, Typographia Castro Irmão, 1910.

CATROGA,Fernando “O Romantismo”, in *Liberalismo (1807-1890) História de Portugal* (Dir. José Mattoso), vol V, Lisboa, Ed. Estampa, 1994.

CATROGA, Fernando, “Ritualizações de História” in *História da História em Portugal Séculos XIX e XX*, Lisboa, 1996.

CATROGA,Fernando, *A Historiografia de Oliveira Martins*, Coimbra, Separata da Revista da Universidade de Coimbra, 1999.

CIPRIANO, Rui Marques, *Comemorações do Primeiro Centenário da Batalha do Vimeiro*, edição da Câmara Municipal da Lourinhã, 2008.

COELHO, Domingos Martins, *Manual Prático de Instrumentação*, Coimbra, Olímpio Medina, 1961.

COSTA, António Firmino da, *Sociedade de Bairro: Dinâmicas Sociais da Identidade Cultural*, Lisboa, Celta Editora, 1999.

COSTA, Mário, *Uma Quermesse de caridade na Real Tapada da Ajuda*, Lisboa, 1959.

COSTA, Mário, *Feiras e outros divertimentos populares de Lisboa*, Lisboa, 1950.

COSTA, Manuel Joaquim da, *História das Músicas em Palmela (1852-1917)*, Palmela, Grupo dos Amigos do concelho de Palmela, 2002.

COSTA, Guerreiro da, *Methodo de Música*, Lisboa,Editora Olympio Filgueiras.

COVÕES, Ricardo, *O Cinquentenário do Coliseu dos Recreios*, Lisboa, 1940.

DAVIS, Paul K. *Le 100 Battaglie che hanno cambiato la Storia*, Roma, Newton &Compton Editori, 1999.

DIONISIO, Manuel da Silva, *Manual de Música*, Lisboa, FNAT, 1972.

ESPÍRITO SANTO, Moisés, *A Religião Popular Portuguesa*, Lisboa, Assirio & Alvim, 1990.

EVANGELISTA, João, *Um Século de População Portuguesa (1864-1960)*, Lisboa, INE, 1971.

FARMER, Henry George, *Handel's Kettledrums, and Other Papers on Military Music*. London, Hinrichsen Edition, 1965.

FELGUEIRAS, Guilherme, *Tradições Religiosas - Os Círios Estremenhos*, in *Boletim da Junta de Província*, série II, n.º 1, 1943.

FERRÃO, Julieta, *Procissões e Cultos de Lisboa*, Lisboa, Olisipo nº 58, 1952.

FERREIRA, Firmino, *O Centenário do Infante D. Henrique*, livro comemorativo do centenário Henriquino, Porto, 1894.

FIGUEIREDO, Sousa (Coord.), *Feiras, Mercados e Romarias em Portugal através do Bilhete Postal Ilustrado*, Ecosoluções Ldt., 1998.

FONSECA, Carlos da, *O 1.º de Maio em Portugal, 1890-1990*, Lisboa, Antígona, 1990.

FRANÇA, José Augusto, *O Romantismo em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1974.

FREIRE, António Jorge, *Annaes das Thermas dos Cucos, Relatório da Época Balnear de 1893*, Torres Vedras, 1893.

FUNCKEN, Fred, *L`Uniforme et les Armes dès Soldats du Premier Empire*, vol. 1 e vol. 2. Casterman, Belgique, 1969.

GAROFALO, Robert Joseph, *A Pictoral, History of civil war era musical instruments & military Bands*.

GODINHO, Vitorino Magalhães, “Sociedade Portuguesa”, in *Dicionário de História de Portugal* (dir. de Joel Serrão), vol. IV, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1971.

GONÇALVES, António, *Bandas Filarmónicas*, Congregação Nacional das Colectividades de Cultura e Recreio e Desporto, Câmara Municipal de Lisboa, 1995.

HEFFER, Jean e SERMAN, William, *O Século XIX, 1815-1914 - Das Revoluções aos Imperialismos*, (trad. de Ana Maria Novais), Lisboa, Publicações D. Quixote, 1999.

HONEGGER, Marc, (dir.), *Dictionnaire de la Musique, Science de la Musique*, Bordas, Paris, 1976.

JOÃO, Maria Isabel, *Memória e Império, Comemorações em Portugal (1880-1960)*, Dissertação de Doutoramento em História, Lisboa, Universidade Aberta, 1999.

JUNIOR, J. M. Santos e MORGADO A., *Guia do forasteiro nas Festas Antonianas: 1195-1895*, Lisboa, Typ. do Commercio, 1895.

LAMBERTINI, Michel Angelo, “Portugal” in *Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, vol. IV, Paris, 1920.

LAMEIRO, Paulo, “A Festa” in *Evocação dão Mar, trabalho e festa, Cantos e Danças*, Inatel, 1998.

LANDON, H. C. Robbins, *The Symphonies of Joseph Haydn*, London, Universal Editions and Rockcliff Publishing Company, 1955.

LANDON, H. C. Robbins. *Handy: Chronicle and Works*, 5 vols., I: *Haydn. The Early Years 1732-1765*, Bloomington, Indiana University Press, 1976-1980.

LANGWILL, Lyndsey, *The Bassoon and Contrabassoon*, London, E. Benn, 1986.

LANGE, Francisco Curt, *A Organização Musical Durante o Período Colonial Brasileiro*, vol. IV das Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, Coimbra, 1966.

LAVIGNAC, Albert, e LAURENCE, Lionel, *Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, Première Partie - Histoire de La Musique*, vol. IV, Espagne et Portugal, Librairie Delagrave, Paris, 1920.

LEÇA, Armando, *Música Popular Portuguesa*, vol. I, Porto, Editorial Domingos Barreira, 1946.

LOMAS, Michael Jonh, *Amateur Bands and wind brass in southern England between the late eighteenth century and circa 1900*, Open University, 1990.

MACHADO, José Pedro, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, vol. III, 8.^a edição, Lisboa, Livros Horizonte, 2003.

MAYOR, António Maria da Cunha Sotto, *Physiologia do Saloio*, 1858.

MALHEIRO, José, *Associativismo Popular: Originalidade do povo português*, Almada, Câmara Municipal de Almada, 1996.

MAYS, Spike, *The Band Rats*, London, P. Davies, 1975.

MARQUES, A. H. de Oliveira, *História de Portugal*, vol. III, Editorial Presença, 1998.

MARQUES, A. H de Oliveira, *Portugal e a Regeneração*, vol. X, Editorial Presença, 2004.

MARQUES, Luís, *Tradições Religiosas entre o Tejo e o Sado - Os Círios do Santuário da Atalaia*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2005.

MATOS, A. Campos de, "Francesismo" in *Dicionário de Eça de Querós*, Lisboa, Ed. Caminho, 1993.

MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal*, vol. V, Lisboa, Círculo de Leitores, 1993.

MCVEIGH, Simon, *Concert Life in London from Mozart to Haydn*, Cambridge Univ Press, 1993.

MELO, Adelino Neves, *Músicas e canções populares*, Lisboa, 1872.

MENUHIN, Yehudi e DAVIS, Curtis, *A Música do Homem*, São Paulo, Martins Fontes, 1990.

MENDES, José, *A História como Ciência, Fontes, Metodologia e Teorização*, Coimbra, Coimbra Editora, 1987.

MESQUITA, Alfredo, *Portugal Pitoresco e Ilustrado, Portugal Moribundo*, Lisboa, Tip. Machado, 1894.

MILLER, George, *The Military Band*, London, Ewer and Co.'s Music Primers n.º 83, London, 1912.

MONELLE, Raymond, *The Musical Topic : Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2006.

MORAIS, António Manuel, *A Praça de Touros de Lisboa, Campo Pequeno*, s.l., 1992.

MOREAU, Mário, *O Teatro de S. Carlos, Dois Séculos de História*, Lisboa, Hugin, 1999.

MORROW, Mary Sue, “*Concert Live in Haydn's Vienna: Aspects of a Developing Musical and Social institution*”, *Sociology of Music* n.º 7, 1989.

MUSSAT, Marie Claire, “*Kiosque à musique et urbanisme: les enjeux d'une autre scène*” in *Le concert et son public: mutations de la vie musicale en Europe de 1780-1914*, Paris, editions de la maison des sciences, 2002.

NAZARÉ, Adriano, *Teorias Musicais*, Porto, Imp. Comercial, 1923.

NERY, Rui Vieira, CASTRO, Paulo Ferreira, *History of Music*, Lisboa, INCM, 1991.

NERY, Rui Vieira e José Mariz, *Soc. Filarmónica Harmonia Reguenguense*, Município de Reguengos de Monzaraz, s.d.

NEVES, César das, *Cancioneiro de Músicas Populares*, vol II, Porto, César Campos & C.ª, 1895.

NEVES, Moreira das, in *Vida e Arte do Povo Português*, Luiz Chaves (coord), Secretariado de Propaganda Nacional, 1940.

NETO, Oswaldo da Veiga Jardim, *The role of the military and municipal bands in shaping the musical life of Macau, ca. 1820 to 1935*. Tese de Doutoramento, University of Hong Kong, 2002.

OLSON, Keneth E., *Music and Musket-Bands and Bandsmen of the American Civil War*, London, Green Wood Press, 1981.

ORTIGÃO, Ramalho, *As Farpas*, 4.ª edição, Lisboa, Fluminense, 1928.

PICÃO, José da Silva, *Através dos Campos, usos e costumes agrícola-alentejanos*, D. Quixote, 1983.

PINHO LEAL, Augusto d'Azevedo Barbosa de, *Portugal Antigo e Moderno*, Lisboa, Livraria Editora Tavares Cardoso & Irmão, 1873.

PINTO, Rui Magno da Silva, *Virtuosismo para instrumentário de sopro em Lisboa (1821-1870)*. Tese de Mestrado em Ciências Musicais, variante de Musicologia Histórica, FCSH/Universidade Nova de Lisboa, 2010.

RAMOS, Manuel, *A música portuguesa*, Imprensa Portuguesa, Porto, 1892.

RANDEL, Don Michael, *The Harvard Dictionary of Music*, 4.ª edição, USA, 2003.

RATNER, Leonard, *Classic Music :Expression, Form and Style*, London, Schirmer Books, 1980.

REIS, Mercedes de Moura, *A Música Militar no Brasil no Século XIX*, Imprensa Militar, 1952.

REBATET, Lucien, *Une histoire de la musique*, Paris, Compagnie Française de Librairie, 1969.

RELVAS, Eunice e BRAGA, Pedro Bebiano, *Coretos em Lisboa 1790-1990*, Lisboa, Editorial Fragmentos, 1991.

RIBAS, João António, *Album de Músicas nacionais portuguesas constando de cantigas e tocatas usadas nos diferentes Distritos e Comarcas das provincias da Beira, Traz-os-Montes e Minho*, Porto, 1857.

RICHARDSON, Philip J. S. *Social Dances of the 19th Century in England*, vols. 1 & 2. London, Herbert Jenkins, 1960.

ROCCO, Emma Scogna, *Italian Wind Bands - A surviving tradition in the milltowns of pensilvania*, London and New York, Garland Publishing, 1990.

RODRIGUES, Teresa, *Nascer e Morrer na Lisboa Oitocentista*, Lisboa, Edições Cosmos, 1995.

RUST, Frances, *Dance in Society*, London, Routledge & K. Paul, 1969.

SALGADO, António José da Cunha, *Breves Apontamentos e Considerações sobre o Asilo dos filhos dos soldados*, Lisboa, 1871.

SANCHES, José Dias, *Belém e Arredores através dos tempos*, Belém, Liv. Univ. 1940.

SANTOS, Iza Queiroz, *Origem e Evolução da Música em Portugal e sua Influência no Brasil*, Rio Janeiro, Imprensa Nacional, 1942.

SANDMAN, Susan Marie Goertzel, *Wind Band under Louis XI*, The Philidor Collection, Music for the military and the court, 1974.

SANTOS, David, *Ateneu Artístico Vilafranquense, Da Monarquia Constitucional à adesão Europeia*, Lisboa, Edições Colibri, 2008

SARAIVA, José Hermano, *História de Portugal – A Primeira República, do 5 de Outubro à Crise Partidária*, vol. VIII, Quidnovi, 2004.

SARRAUTTE, Jean-Paul, *Marcos Portugal, Ensaios*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

SCOTT, Marschall Lynn, *The American Piston Valved Cornets and Trumpets of the Shrine to Music Museum*, USA, University of Wisconsin-Madison, 1988.

SERRÃO, Joel (dir.), *Dicionário de História de Portugal*, vol. II, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1975-1978.

SERRÃO, Joel e A. H. de Oliveira Marques, *Portugal e a Regeneração (1851-1900)*, Lisboa, Editorial Presença, 2004.

SILVA, João José Miguel Ferreira da, *Ofertas Históricas Relativas à Povoação de Vila Franca de Xira para Instrução dos Vindouros (1856)*, Vila Franca de Xira, vol. II, Coleção Património Local, n.º 4, Edições do Museu Municipal-Câmara Municipal de V. Franca de Xira, 1997.

SOARES, Justino Dias Lima, *Elementos de Dança de Sala*, 1884.

SOARES, Ribeiro, SOUSA, Pedro Marquês de, COSTA, Ferreira da, *Hinos Militares e Patrióticos Portugueses*, Lisboa, EME, 2010.

SOUBIES, Albert, *Historia da Musica em Portugal*, Paris, 1898.

SOUSA, Fernando de, *O Porto e a Revolução do 31 de Janeiro*, Lisboa, 1977

SCHERPEREEL Joseph, *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa*, Fundação Gulbenkian, Lisboa, 1985.

SPITZER, Jonh e ZASLAW, Neal, *The birth of the orchestra: history of an institution, 1650-1815*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

SUBIRÁ, José, *Historia de la Musica Española e Hispano Americana*, España, Salvat Editores S.A, 1953.

THOMPSON, Kevin. *Wind Bands and Brass bands in School and Music Centre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

TRINDADE, Maria Helena Rocha, *Michel l'Angelo Lambertini (1862-1920) catálogo da exposição*, Museu da música, Lisboa, 2002.

VASCONCELOS, Joaquim, *Os Músicos Portugueses*, vol. 2, Imprensa Portuguesa, 1870.

VEIGA, Teresa Rodrigues "As Realidades Demográficas" in *Portugal e a Regeneração* (dir. Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques), Lisboa, Editorial Presença, 2004.

VIEIRA, Joaquim, *D. Carlos, Fotobiografias século XX*, Lisboa, Temas & Debates, 2008.

VIEIRA, Júlio, *Torres Vedras - Antiga e Moderna*, Torres Vedras, Livraria da Soc. Progresso Industrial, 1926.

VITERBO, Francisco Sousa, *O Rei dos Charamelas e os Charamelas mores*, Arte Musical, Lisboa, 1912.

Bibliografia específica

ADKINS, Hector Ernest, *Treatise on the Military Band*, London, Boosey & Co, 1945.

AERTS, Jerry e PHILLIPON, Charles, *Harmonies et Fanfarres*, Bruxelles, Crédit Communal de Belgique, 1980.

BAINES, Anthony, *Brass Instruments, Their History and Development*, Londres, 1976.

BATTISTI, Frank L., *The Winds of Change- The Evolution of the Contemporary American Wind band/Ensemble and its Conductor*, USA, Meredith Music Publications, 2002.

BERTRAND, Paul, *Précis d'Histoire de la Musique*, Paris, Alphonse Leduc, 1914.

BINDER, Fernando Pereira, *Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808 e 1889*. Tese de Mestrado, UNESP, São Paulo, 2006.

BOHLMAN, Philip V., *Music Nationalism and the Making of the New Europe*, 2ª edição, New York, Taylor & Francis, 2011.

BRANCO, João de Freitas Branco, *História da Música Portuguesa*, Lisboa, Biblioteca da História, 4.ª edição, 2005.

BRANCO, Luís de Freitas, *Elementos de Ciências Musicais*, 2.º volume *História da Música*, edição de autor, s.d.

BRITO, Manuel Carlos de, CRAMER, David, *Crónicas da Vida Musical Portuguesa na Primeira Metade do Século XIX*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1990.

BRITO, Manuel Carlos de, *Estudos de História da Música em Portugal*, Lisboa, Editorial Estampa, 1989.

BRITO, Manuel Carlos e CYMBRON, Luísa, *História da Música Portuguesa*, Universidade Aberta, 1992.

BRITO, Manuel Carlos; CRANMER, David, *Crónicas da Vida Musical Portuguesa na Primeira Metade do Século XIX*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1990.

BRENET, Michel, *La Musique Militaire*, Paris, H. Laurens, 1917.

BRUCHER, Katherine, *A Banda da Terra: Bandas Filarmónicas and the Performance of Place in Portugal*. Tese de Doutoramento, University of Michigan, 2005.

CAMUS, Raoul, *Military Music of The American Revolution*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1975.

CAMUS, Raoul, “*Band*” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 2, 2.^a edição, Londres, Macmillan, 2001.

CASCUDO, Teresa, “*A Música em Portugal entre 1870-1918*” in *Michel Angelo Lambertini (1862-1920)*, Lisboa, Museu da Música, 2002.

CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan, *Voix du Portugal*, Paris, Cité de la Musique/Actes Sud, 1997.

CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan (coord.) *Enciclopédia da Música Portuguesa do Século XX*, Círculo de Leitores/Temas e Debates, 2010.

CHOUARD, Claude-Henri, *L’Oreille Musicienne*, Paris, Gallimard, 2010.

CLARES, Maria Esperanza, *La Vida Musical en Murcia durante la segunda mitad del siglo XIX*, Tese de Doutoramento da Universidade de Barcelona, 2011.

CORREIA, Luis, *Bandas e Músicas Militares em Portugal*, Tese de Mestrado, FCSH - Universidade Nova de Lisboa, 2006.

CORVISIER, André, “*Musique Militaire*” in *Dictionnaire d’Art et d’Histoire Militaires*, Paris, 1995.

CIPOLA, F. e HUNSBERGER, Donald. *The Wind ensemble and its repertoire*, New York, Univ. of Rochester, 1994.

CURTIS, Benjamin W., *Music makes the Nation: Nationalist Composers and Nations Building in Nineteenth Century Europe*, USA, Cambia Press, 2008.

CUTILEIRO, Alberto, *Alguns Subsídios para a História da banda da Armada*, Lisboa, Centro de Estudos da Marinha, 1977.

CYMBRON, Luísa e GONÇALVES, Isabel Novais, “Scribe’s theatre in Lisbon during the early Liberal period (1834-1853)” in *Eugène Scribe und das europäische Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Forum Musiktheater, 6, 2007.

CYMBRON, Luísa, *Olhares sobre a Música em Portugal no Século XIX, ópera, vistuosismo e doméstica*, Lisboa, Edições Colibri, 2012.

DIONISIO, Manuel da Silva, *Manual de Música*, FNAT, 1972.

DEVOTO, Daniel, “España y Portugal en los siglos XIX y XX” in *La Música*, vol. II, Barcelona, Editorial Planeta, 1970.

ELLIS, Alexander J. *Studies in the History of Music Pitch: Monographs by Alexander J. Ellis and Arthur Mendel*, Amsterdam, Frits Knuf, 1968.

ELLIS, Alexander, *On The Measurement & Settlement of Musical Pitch*, London, 1877.

ELLIS, Alexander, J. *The history of Musical Pitch*, London, 1880.

ESPÓSITO, Francesco, *La vita concertistica lisboeta dell` Ottocento: 1822-1853*, Tese de Doutoramento em Ciências Musicais, FCSH da Universidade de Lisboa, 2008.

FÃO, Artur Fernandes. “A Banda de Música e a Fanfarra de Clarins da Armada” in *O Corpo de Marinheiros da Armada no seu 1.º Centenário (1851-1951)*, Lisboa, União Gráfica, 1956.

FARMER, Henry George, *The rise and development of Military Music*, London, William Reeves, 1912.

FARMER, Henry George, *Military Music*, London, Parrish, 1950.

FARMER, Henry George, *British bands in Battle*, London, Hinrichsen, 1965.

FARMER, Henry, *Memoirs of the Royal Artillery Band*, London, London, Boosey & Co, 1904.

FARMER, Henry, *History of the Royal Artillery band*, Royal Artillery Institute, 1954.

FENNELL, Frederick, *Time and the Winds*, Kenosha, WI: Leblanc Publications, 1954.

FÉTIS, François J., *Manual dos Compositores, Directores de Música, Chefes de Orquestra e de Banda Militar*, 1853.

FREITAS, Pedro de, *História da Música Popular em Portugal*, Lisboa, edição de autor, 1946.

GOLDMAN, Richard Franko, *The Wind Band its literature and Technique*, Allyn and Bacon, Boston, 1961.

GOLDMAN, Richard Franko. *The Concert Band*, New York, Rinehart and Co, 1946.

GOLDMAN, Richard Franko. *The Bands Music*, London, Issac Pitman & Sons, 1939.

GRAÇA, Fernando Lopes, *A música portuguesa e os seus problemas*, vol. 1, Porto, Edições Lopes e Silva, 1944.

GRIFFITHS, Samuel Charles, *The Military Band how to form, Train, Arrange for reed and brass Band*, London, Rudall, Carte & Co, 1896.

HAAS, Karl, *Haydn's English Military Marches*, The Score 2, 1950.

HANSEN, Richard K., *The American wind Band a cultural History*, Hardcover, 2006.

HAINE, Malon e MENÚS, Nicolas (dir.) *Dictionaire dès facteurs d'instruments de Musique en Wallonie e à Bruxelles du 9º siècle à nos Jours*. Bruxelles, Ed Pierre Mardaga.

HAYNES, Bruce, *A History of Performing Pitch: The Story of A*, Scarecrow Press, Lanham, Maryland and Oxford, 2002.

HONEGGER, Marc (Dir.), *Science de la Musique, Technique Formes Instruments*, Paris, Bordas, 1976.

HERBERT, Trevor, *Repertory of a Victorian Provincial Brass Band*, Popular Music Journal, vol. 9 n° 1, Cambridge Journals, 1990.

HERBERT, Trevor and Arnold Myers, *Music for the multitude: accounts of brass bands entering Enderby Jackson's Crystal Palace contests in the 1860s*", Early Music, vol. XXXVIII, n.º 4, Oxford University Press, 2010.

HERBERT, Trevor and BARLOW, Helen, *Music & the British Military in the long Nineteenth Century*, New York, Oxford University Press, 2013.

JOAQUIM, Manuel, *A Música Militar através dos tempos*, Lisboa, Arte Musical, 1937.

KASTNER, Georges, *Manuel General de Musique Militaire à L'usage des Armées Françaises*, Paris, Typ Didot Frères, 1848.

KASTNER, George, *Cours d'instrumentation*, Paris, 1839.

KASTNER, George, *Tarité Général d'instrumentation*, Paris, Prilipp et Cie, 1837.

KAPPEY, Jacob Adam, *Military Music – A History of Wind instrumental bands*, London, Boosey & Co, 1894.

KARP, C., *Pitch, Performance Practice: Measure after 1600*, London, H.M. Brown and Sadie, 1989.

KOCHNITZKY, Leon, *Sax and his Saxophone*, New York, Belgian Government Information Center, 1949.

KELLEY, Bruce C. e Snell, Mark A. *Bugle Resounding: Music And Musicians Of The Civil War Era*, Columbia, Univ of Missouri Press, 2004.

KEIL, Alfredo, *Breve noticia dos instrumentos de música antigos e modernos da colecção de A. Keil*, Lisboa, Typ do Anuário Commercial, 1904.

LAMBERTINI, Michel Angelo, *"Portugal" in Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, vol IV, Paris, 1920.

LAPA, Albino, *Subsídios para a História das Bandas Militares Portuguesas*, Lisboa, Ed. Revista Alma Nacional, 1941.

LEHMANN, Bernard, *L'Orchestre dans tous ses éclats, Ethographie des formations symphoniques*, Paris, Éditions La Découverte, 2002.

LEWIS, H. M. “How the Cornet became a Trumpet”, in *The Instruments and Music of a Transitional Period in American Music: 1880-1925*, *ITG Journal*, September, 1991

LINDLEY, Mark et al, “Pitch”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 14, Londres, Macmillan, 1980.

LOUSADA, Maria Alexandra, “Sociabilidades Mundanas em Lisboa, Partidas e Assembleias (1760-1834)”, *Pénelope* 19-20, 1998.

MATTHEWS, Max Wade and THOMPSON, Wendy, *A Encyclopedia of Music*, New York, Barnes & Noble, 2007.

MEIRA, António Gonçalves, SCHIRMER, Pedro, *A Música Militar & Bandas Militares, origem e desenvolvimento*, Rio de Janeiro, Ombro a Ombro, 2000.

MENDEL, A. *Musical Pitch*, London, 1950.

MONTAGU, Jeremy, “Military Music” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 16, 2.^a edição, Londres, Macmillan, 2001.

MOREIRA DE SÁ, Bernardo Valentim, *História da Evolução Musical*, Porto, Casa Moreira de Sá, 1924.

NEUKOMM, Edmond, *Histoire de la Musique Militaire*, Paris, L. Baudoin, 1889.

NERY, Rui Vieira e José Mariz, *Inventário do Arquivo Histórico Musical da Sociedade Filarmónica Harmonia Reguenguense*, Reguengos de Monsaraz, Município de Reguengos de Monsaraz.

NERY, Rui Vieira e CASTRO, Paulo Vieira de, *História da Música*, Lisboa, 2.^a edição, Europália 91, 1999.

- NEWSOME, Roy, *The Modern Brass Band*, Ashgate, 2006.
- PALMEIRIM, Luís Augusto, *Mémoire sur le Conservatoire Royal de Lisbonne*, Lisboa, 1878.
- PALMEIRIM, Luís Augusto, *Memória Histórica-Estatística Àcerca das Artes Cénicas e com Especialidade da Música*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1882.
- PARES, Gabriel, *Traité d'instrumentation et orchestration à l'usage des Musiques Militaires, d'Harmonie et de Fanfarre*, 2 vols., Paris, Lemoine, 1898.
- PINTO, Rui Magno, *Virtuosismo para instrumentário de sopro em Lisboa (1821-1870)*, Tese de Mestrado, FCSH da Universidade Nova de Lisboa, 2010.
- POLK, Keith, "Band" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 2, 2.^a edição, Londres, Macmillan, 2001.
- RAMOS, Manuel, *A música portuguesa*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1892.
- RATNER, Leonard, *Classic Music, Expression, Form and Style*, New York, Schirmer Books, 1980.
- REHRIG, William H, *The Heritage Encyclopedia of Band Music: Composers, and Their Music*, vol II, Integrity Press, 1991.
- REIS, Dalmo Trindade, *Bandas Militares, Fanfaras e Bandas Marciais*, Rio de Janeiro, Eulenstein Música, 1962.
- RIBEIRO, Manuel, *Quadros Históricos da Vida Musical Portuguesa*, Lisboa, Ed. Sassetti, 1939.
- RIBEIRO, Manuel, *Manual Teórico e Prático do músico Amador*, 1935.
- RICHARDSON, Philip J.S, *Social Dances of the 19th Century in England*, vols 1 & 2, London, Herbert Jenkins, 1960.
- RUST, Frances, *Dance in Society*, London, Routledge & K. Paul, 1969.

SAMSON, Jim, *"Music and Society" in The Late Romantic Era: From the mid-19th century to World War I*, London, Man & Music, 1991.

SANTOS, Luis Miguel, *A Ideologia do Progresso no Discurso de Ernesto Vieira e Júlio Neuparth (1880-1919)*. Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, FCSH da Universidade Nova de Lisboa, 2010.

SCOTT, Derek B, *Sounds of the Metropolis: The 19 century popular music revolution in London, New York, Paris and Viena*, New York, Oxford Univ.Press, 2008.

SCOTT, Marshall Lynn, *The American Piston Valved Cornets and Trumpets of the Shrine to Music Museum*. D.M.A. diss., University of Wisconsin- Madison, 1988.

SOARES, Ribeiro; SOUSA, Pedro Marquês de; COSTA Ferreira, *Hinos Militares e Patrióticos Portugueses*, Lisboa, EME, Mais Imagem, 2010.

SOUSA, Pedro Marquês de, *História da Música Militar Portuguesa*, Lisboa, Tribuna da História, 2008.

SOUSA, Pedro Marquês de, *Toques de Ordença Militar*, Lisboa, Tribuna da História, 2013.

SOUZA, Carlos de Azevedo, *Dimensões da vida musical no Rio de Janeiro: de José Mauricio a Gottschalk 1808-1889*. Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense, Brasil, 2003.

SPITZER, John e Neal Zaslaw, *The Birth of Orchestra-History of an Institution, 1650-1815*, New York, Oxford University Press, 2005.

SUBIRÁ, José, *História de la Música Espanhola e Hispano Americana*, Barcelona, Salvat Editores, 1953.

TARUSKIN, Richard, "Nationalism." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 17, Londres, Macmillan, 2001.

VIEIRA, Ernesto, *Breve noticia dos Instrumentos de Música antigos e modernos da colecção de Keil*, Lisboa, Tip Anuário Comercial, 1904.

VIEIRA, Ernesto, *Diccionario Musical*, Lisboa, Lambertini, 2.^a Edição, 1899

VIEIRA, Ernesto, *Diccionario Biografico de Músicos Portugueses*, vol. I, Lisboa, 1900

WAGNER, Joseph, *Band Scoring*, London, McGraw-Hill Book company, 1960.

WHITWELL, David, *The History and Literature of the Wind Band and Wind Ensemble*, vol 4: *The Wind Band and Wind Ensemble of the Classic Period (1750-1800)*. Northridge, CA: Winds, 1982-1991.

WHITWELL, David, *A Concise History of the Wind Bands*, Winds, Northridge, Calif. 1985.

WHITWELL, David, *Wind band and Wind ensemble literature of the nineteenth century*, Winds, Northridge, Calif, 1984.

WHITWELL, David, *Band music of the French Revolution*, Tutzing: Schneider, 1979

WHITWELL, David, *A New History of Wind Music*, USA, The instrumentalist Company, 1972.

Periódicos e Revistas:

Assuntos gerais

- *A Gazeta de Lisboa*

- *Archivo Pittoresco (1857-1868)*

- *A Época*

- *A Semana*

- *Commercio de Portugal*

- *Diário Ilustrado*

- *Diário de Notícias Ilustrado*

- *Diário de Noticias de 10-6-1880*

- *Duende*
- *Ilustração Portuguesa*
- *Folheto de Lisboa (1743)*
- *Grátis Lisbonense”*
- *O Dia*
- *O Mundo Artístico (Lisboa)*
- *O Mundo Musical (Lisboa)*
- *O Noticias Ilustrado*
- *O Occidente*
- *O Panorama*
- *O Século*
- *O Domingo*
- *Universo Pittoresco*
- *Revista Universal Lisbonense*
- *Semanário Branco & Negro, Lisboa, n.º 75*
- *O Encanto*
- *Boletim Salesiano*

Periódicos sobre música

- *A Arte Musical (1873-75) (1899-1915)*
- *Amphion (1884-1898)*

- *Boletim Musical* 1899
- *Chronica musical* 1877-78
- *Eco Musical* (1873-74)
- *Gazeta Musical de Lisboa*
- *Jornal do Conservatório entre 1839 e 1840*
- *O Espectador, Jornal dos Theatros e das Philarmónicas*
- *O Mundo Artistico* (1843-1901)
- *O Philarmonico Portuguez* (1898-1910)
- *Revista de Lisboa* (1858-1860)

Regionais

Jornal setubalense “O Distrito”

Revista de Setúbal

Gazeta Setubalense

O Correio de Setúbal

Jornal de Azeitão 1919

O Curioso de Setúbal

O Setubalense

Jornais “O Sul do Tejo” de 1901

“O Seixalense” de 1902

Jornal “O Mafrense”

Folha de Mafra de 24 Janeiro de 1897

Jornal o Futuro das Caldas

Comércio do Porto

Folha de Torres Vedras

Gazeta de Tores Vedras

Correio de Sintra

A Vinha de Torres Vedras

O Echo de S. Pedro, (Sintra) número único de junho de 1898

O Alenquerense

Tauromaquia

- *A Tourada 1894,*
- *O Toureiro 1876-1892,*
- *A Bandarilha 1888,*
- *O Toureio, Porto 1890,*
- *O Toureiro Portuguez, 1890,*
- *O Forcado, 1894,*
- *Revista Taurina 1894,*
- *O Campo Pequeno 1895.*

Jornais e revistas estrangeiros

-*CBDNA Journal*. Official journal of the College Band Directors National Association. USA.

-*Le Petit Poucet* (Journal des concerts militaires) France.

-*LETERRIER* , Sophie-Anne, Musique populaire et musique savante au XIXe siècle.

- *Moniteur de l'Armée* n.º 50 1845.

- *Revue d'histoire du XIXe siècle*, France.

-*The Journal of Military History, Society for Military History*. USA.

- *Journal of the Society of Arts* 1880.

- *Journal of band Research*. Official journal of the American Bandmaster Association. Alabama, USA.

- *WINDS*, Official journal of the British Association of Symphonic Bands and Wind Ensembles.

- *The Score*.

- *Early Music, Journal*.

- *Journal of the Royal Musical Association*.

- *Popular Music Journal*.

Catálogos e folhetos

- *Catálogo n.º 2 de Música para Banda, Orquestra, Métodos de Estudos e Músicas diversas do Capitão António Alves*, Livraria Heroica Armando Monteiro, Rua das Flores 108 e 110, Porto.

- *Catálogo de música manuscrita da Biblioteca da Ajuda*, 9 Volumes, Lisboa, 1962 e 1963

- *Catálogo da Exp. Nacional das Indústrias Fabris realizada na Avenida da Liberdade em 1888*, 3 vols, Lisboa, 1888-1890.

- *Catálogo: Documentação e instrumentos musicais*, Portugal. Instituto Português do Património Cultural. Departamento de Musicologia; Andrade, Isabel Freire de, 1940-, coautor; Kastner, Santiago, 1908-1992, co-autor; Levy, Pilar Torres de Quinhones, co-autor, Lisboa IPPC, 1982.
- *Catalogo Sasseti e C^a*, Lisboa, Imp.Nacional, 1864; Catálogo da música publicada por Sasseti e C.^a, Lisboa Imp.Nacional, 1872; 1.º Suplemento catálogo de música publicada por Sasseti & C.^a entre 1864 a 1869, Lisboa, 1869; Catálogo de Novidades Musicaes publicadas por Sasseti & C.^a, Lisboa, Imp. Nacional, 1878.
- *Crónica do Centenário, Inauguração do Bairro Camões*, O António Maria, Lisboa, 1880.
- *Crónica de J. Verissimo Almeida, na Revista da Exposição Agrícola de Lisboa*, Lisboa, 1884.
- *Descrição das Festas patrióticas com que a corporação dos oficiais do 2º Regimento de Artilharia e a Sociedade Phyl-Harmonica de Faro celebrarão os dias 31 de Julho, 1º e 2.º de Agosto de 1826*” Lisboa, Imprensa Régia, 1826.
- *Associação Internacional Protecção à infância, Monografia do Asilo Profissional do Têrço (Porto)*, Xª Sessão da Associação Internacional Protecção à infância, Vila do Conde, 1931.
- *Guia itinerário do visitante de Lisboa: brinde que os Grandes Armazens do Grandella & Ca. offerecem aos seus clientes em Commemoração do IV Centenário da Descoberta da Índia : 1498-1898*, Lisboa, A Liberal, 1898.
- *Guia Ilustrada de Lisboa e suas circumvisinhanças*, (coord de D. Tomás de Almeida Manuel de Vilhena e João do Carmo, Caldeira Pires) Lisboa, Typ da Companhia Nacional Editora, 1891.
- *INATEL, “Bandas, Coros, Escolas de Música”*, 2 Volumes, INATEL, 1996
- *Programa de todos os pomposos festejos que se realizaram em Lisboa, [Casamento D. Carlos]* Lisboa, Typ Elzeviriana, 1886.
- *Programa de Concertos por Bandas de Música Civis nos Centros de Férias na FNAT*. Junho a Outubro de 1974.

-*Perspectives in Brass Scholarship, Proceedings of the International Historic Brass Symposium, Amherst*, Bucina: The Historic Brass Society Series Nº 2, 1995. *Artigo de Trevor Herbert: The Reconstruction of Nineteenth – Century Band Repertory –Towards a Protocol.*

-*Revista da Exposição Agrícola de Lisboa*, Lisboa, 1884.

- *Verdadeira e Minunciosa descrição de todos os festejos, [Aclamação D.Pedro V]* Lisboa, Typ na Rua dos Douradores, 1855.

- “*O Som do outro, Dimensões da alteridade nas culturas de língua portuguesa o outro*” 1.º simpósio interdisciplinar de estudos portugueses. Vol I Univ. Nova de Lisboa, 1985.

- “*O Meio musical*” in *Lisboa nos princípios do século* Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa, 1977.

Legislação e regulamentos

- Ordens do Exército Português entre 1850 e 1910

- Regulamento Geral para o serviço dos Corpos do Exército (Decreto de 21 de novembro de 1866)

- *Regulamento da Banda Cossoul dos Bombeiros de Lisboa (1870)* Typographia Universal, Lisboa.

- Regulamento para a Instrução da Infantaria, Imprensa Beleza, Lisboa, 1930.

- Ordenança para o Exercício dos Regimentos de Infantaria de linha e Batalhões de Caçadores, Lisboa, 1864.

- Ordenanças sobre os Exercícios e Evoluções dos Corpos de infantaria, Livro I, 4.ª parte, Escola de Brigada, Imprensa Nacional, Lisboa, 1879.

- Regulamento Geral do serviço do exército (Decreto de 6 Junho 1914)

- Regulamento Geral da Casa de Correção e Detenção de Lisboa, Imp. Nacional, Lisboa, 1909.

Índice de Figuras

Designação e fonte	Página
Fig. 1- I - Localização geográfica das bandas civis da cidade de Lisboa.	32
Fig. 2 - I- Localização geográfica das bandas fora da cidade de Lisboa.	33
Fig. 1-II- Banda Filarmónica Barreirense em 1873 (Arquivo da Banda Municipal do Barreiro).	76
Fig. 2-II- Banda do Regimento de Caçadores n.º 7 em 1887 (Arquivo Histórico do Militar).	81
Fig. 3-II - Cornetim Couesnom em Sib de 1910 (Soc. Filarm.Providência)	103
Fig. 4-II- Extrato do livro de Contas da Soc. Filarmónica Providência de 1900	105
Fig. 5-II- Extrato do livro de Contas da Soc. Filarmónica Providência de 1902	106
Fig. 6-II- Formação em desfile de uma banda no final do século XIX	108
Fig. 7- II- A banda do Regimento de Infantaria n.º 1 em formação de desfile em 1907 (Arquivo Histórico do Militar)	108
Fig. 8-II- Gravura ilustrando um batalhão em linha, mostrando a posição da banda de música. (Ordenança para o exercício dos corpos de infantaria e caçadores, Imprensa Nacional, Lisboa,1864. Estampa n.º 4)	109
Fig. 9-II- Gravura ilustrando um batalhão em coluna, mostrando a posição da banda de música. (Ordenança para o exercício dos corpos de infantaria e caçadores, Imprensa Nacional, Lisboa, 1864. Estampa n.º 7)	109
Fig.10-II- Regulamento para a instrução da infantaria, Imprensa Beleza, Lisboa, 1930	110
Fig. 11-II- Formação habitual de uma Banda em concerto no final do século XIX	113
Fig. 1-III – Minueto do Século XVIII de Ivon Jadot (Editora J. Buyst de Bruxelas)	127
Fig 2-III- Passo ordinário <i>O Liberal</i> exemplo de estrutura mais antiga A-B (Trio).Arquivo Soc. Filarm. Providência	133
Fig. 3-III- Passo dobrado <i>O Adamastor</i> exemplo da estrutura A-B-C (trio). Arquivo Soc. Filarm. Providência	134
Fig. 4-III- Parte de 1.º clarinete da marcha grave <i>Routes Fleuris</i> Arquivo Soc. Filarm. Providência.	137
Fig. 5-III- Parte de 3.º clarinete (Si b) da contradança n.º 1 da quadrilha <i>Um Dia no Campo</i> (Arquivo da Sociedade Filarmónica Providência)	144
Fig. 6-III- Valsa <i>Adelaide</i> parte de 1.º cornetim (Si bemol). Arquivo Soc. Filarm. Providência	150

Fig. 7-III- Guião da suite <i>Divertissement Champetre</i> (1.º andamento-valsas). Editora J. Buyst de Bruxelas.	150
Fig. 8-III- Parte de 1.º cornetim (solo) da polca de cornetim <i>Recreio</i> Arquivo Soc. Filarm. Providência.	154
Fig. 9-III- Parte de flautim da mazurca <i>A Ditosa sem Conhecer</i> de 1890. Arquivo Soc. Filarm. Providência	156
Fig. 10-III- Guião da suite <i>Divertissement Champêtre</i> (3.º andamento: Schottisch). Editora J. Buyst de Bruxelas	158
Fig. 11-III- Parte de 1.º cornetim da gavote <i>Estephane</i> (Arquivo da SFP)	159
Fig.12-III- Parte de 1.º clarinete da seleção da ópera <i>La Traiata</i> (arquivo Banda da GNR)	170
Fig. 13-III- Parte de 1.º clarinete da selecção da ópera <i>Macbeth</i> (arquivo Banda da GNR)	170
Fig 14-III-Parte de flauta da seleção da ópera <i>Roberto il Diavolo</i> (arquivo Banda da GNR)	171
Fig. 15-III- Página 1 da partitura para banda da ópera <i>Les Huguenottes</i> com orquestração própria de uma banda do século XIX (arquivo da banda da Guarda Municipal antecessora da GNR)	172
Fig. 16-III- Parte de 1.º clarinete da selecção da ópera <i>L'Africana</i> (arquivo Banda da GNR)	172
Fig. 17-III- Guião para banda, do capricho sobre o <i>Carnaval de Vezes</i> numa adaptação para banda de L. Langlois (Editora J. BUYST de Bruxelas)	174
Fig. 18-III- Parte de 1º cornetim da seleção da ópera <i>Un ballo in Maschera</i> (Arquivo banda da GNR)	176
Fig. 19-III- Capa da partitura de 1873 da seleção da ópera <i>La Forza del Destino</i> (arquivo Banda da GNR)	176
Fig. 20-III- Parte de requinta da seleção da ópera <i>La Forza del Destino</i> (arquivo Banda da GNR)	177
Fig. 21-III- Parte de 1.º barítono da seleção da ópera <i>Tannhauser</i> (arquivo Banda da GNR)	179
Fig.22-III-Parte de 1.º barítono (solo) da ária de barítono da ópera <i>Marco Visconti</i> (arquivo da Sociedade Filarmónica Providência)	180

Fig. 23-III- Guião para banda da fantasia da ópera <i>Carmen</i> adaptada para banda por F. Coninck (chefe de banda militar belga). Editora J. BUYST de Bruxelas	181
Fig. 24-III- Partitura da fantasia da ópera <i>Sapho</i> de Massenet adaptada para banda em 1900 por M. A. Gaspar (arquivo da Banda da GNR)	182
Fig. 25-III- Parte da partitura para banda da seleção da ópera <i>Pagliacci</i> de R. Leoncavallo, adaptada por A. Taborda em 1897 (arquivo da banda da Guarda Municipal antecessora da GNR)	184
Fig. 26-III- Parte da partitura para banda da fantasia da ópera <i>Cavalleria Rusticana</i> de P. Mascagni, adaptada por M. A. Gaspar em 1895 (arquivo da banda da Guarda Municipal antecessora da GNR)	185
Fig. 27-III- Parte de flautim da cavatina da ópera <i>Belisário</i> obrigada a clarinete. Arquivo Soc. Filarm. Providência.	187
Fig. 28-III- Primeira página da partitura para banda da Zarzuela <i>Verbena de la Paloma</i> (arquivo da Banda da GNR)	190
Fig. 29-III- Primeira página da parte de flautim da zarzuela <i>Verbena de la Paloma</i> (arquivo da Banda da GNR)	191
Fig. 30-III- Guião para banda da ópera cómica <i>Manon</i> Editora J.BUYST de Bruxelas	194
Fig. 31-III- Capa da partitura para banda da seleção da ópera <i>Serrana</i> de Alfredo Keil, num arranjo para banda de A. Taborda (arquivo da Banda da GNR)	195
Fig. 32-III- Primeira página da partitura para banda da seleção da ópera <i>A Serrana</i> adaptada para banda por A. Taborda (arquivo Banda GNR))	196
Fig. 33-III- Página 1 da parte de 1.º clarinete da opereta portuguesa <i>O Moleiro de Alcalá</i> (arquivo Soc. Filarm. Providência).	197
Fig 34-III- Página 1 da parte de flautim da rapsódia <i>Phantasia Caracteristica</i> de Ribeiro do Couto de 1899 (<i>O Philarmonico Portuguez</i>)	203
Fig. 35-III- Página 2 da parte de flautim da rapsódia <i>Phantasia Caracteristica</i> de Ribeiro do Couto de 1899 (<i>O Philarmonico Portuguez</i>)	203
Fig. 36-III- Página 1 da parte de 1.º clarinete da <i>Grande Rapsódia de Cantos Populares</i> (arquivo da Soc. Filarmónica Providência)	204
Fig. 37-III- Capa e 1.ª página da partitura para banda da fantasia <i>La Corte de Granada</i> (arquivo da Banda da GNR).	206

Fig. 38-III- 1. ^a página do guião partitura para banda da fantasia <i>Komarinskaja</i>	207
Fig 39-III- 1. ^a página do guião partitura para banda da Fantasia <i>Javotte</i> (arquivo da Banda da GNR)	208
Fig. 40-III- Partitura da <i>Abertura sinfónica</i> de J. Fernandes Fão (arquivo da Banda da GNR)	211
Fig. 41-III- Capa da partitura ode sinfónica <i>Uma Festa na Aldeia</i> (arquivo da Banda da GNR)	214
Fig. 42-III- Parte de cornetim da pequena sinfonia <i>A Cascaense</i>	215
Fig 43- III- 1. ^a página da partitura para banda da suite <i>Scenes Pittoresques</i> de J. Massenet (arquivo da Banda da GNR)	216
Fig 44-III- Guião para banda da suite de valsas <i>Chants D'Hyménée</i> de Alphonse Czibulka. Editora J. Buyst de Bruxelas (arquivo da Soc. Filarmónica Providência)	217
Fig. 45-III- Guião para banda da suite <i>Divertissement Champêtre</i> de Fernand Rousseau. Editora J.Buyst de Bruxelas (arquivo da Soc. Filarmónica Providência)	218
Fig. 46-III- Nota do autor da transcrição para banda da ópera <i>Navio Fantasma</i> . Edições Andre Frères, Paris. (arquivo da banda da GNR cota nº 552)	231
Fig. 1-V- Uma banda deslocando-se para uma festa de aldeia em 1900 (Arquivo fotográfico Municipal de Lisboa PT/AMLSB/AF/LIM/001517)	316
Fig. 2-V- Caderneta para 1º clarinete de músicas de baile do século XIX (Arquivo da Soc. Filarmónica Providência)	317
Fig. 3-V- Fotografia da Banda de Alenquer no sitio das Àguas em 1893 (Arquivo da banda)	327

Índice de Tabelas

Designação	Página
Tabela 1- I - Evolução cronológica da fundação de bandas civis das Sociedades Filarmónicas do distrito de Lisboa existentes entre 1850 e 1910	34
Tabela 2 - I - Bandas civis das Sociedades Filarmónicas do distrito de Lisboa criadas entre 1850 e 1910	39
Tabela 3 - I – Bandas militares existentes no distrito de Lisboa entre 1850 e 1910	44
Tabela 4 - I - Evolução da quantidade de bandas civis criadas no distrito de Lisboa entre 1850 e 1910 no quadro da situação geral de Portugal no mesmo período.	46
Tabela 5 - I - Presença de bandas militares e quantidade de bandas civis criadas nos distritos de Portugal entre 1850 e 1910	48
Tabela 1- II - Organização das bandas proposta por W. F. Wieprecht (1802-1872)	64
Tabela 2-II - Organização das bandas proposta por A.Sax (1814-1894)	66
Tabela 3-II – Organização das bandas proposta por J.Fétis (1784-1871)	69
Tabela 4 - II- Quadro resumo dos modelos de organização das bandas do exército português na segunda metade do século XIX	70
Tabela 5 - II- Quadro resumo dos modelos de organização de diversas bandas militares na Europa em 1884 e Estados Unidos da América em 1878	71
Tabela 6 -II - Organização instrumental das bandas portuguesas após 1870-80	78
Tabela 7 –II – Organização das bandas do Exército português em 1872	83
Tabel 8-II – Organização de uma banda proposta na revista <i>Amphion</i> 1895	87
Tabela 1- III- Cadência das marchas no século XVIII	122
Tabela 2 - III - Extrato da tabela da ordenança para o exercício dos regimentos de infantaria de linha e batalhões de caçadores de 1864	125
Tabela 3- III - Regulamentação das cadências de marcha usadas nos EUA	126
Tabela 4- III- Quantidade de obras editadas pel’ <i>O Philarmonico Portuquez</i> (1898-1910)	162
Tabela 5- III- Resumo dos géneros tocados em programas de concertos de bandas militares e civis entre 1850 e 1910. Fonte: Programas de Concerto em anexo 3 Q	163
Tabela 6- III- Resumo do catálogo da casa Neuparth & C. ^a de 1893 (Fonte: Revista <i>Amphion</i> n.º 19 e 20 de 1893)	164
Tabela 7- III- Resumo da quantidade de obras do arquivo da Banda da Guarda Nacional Republicana até 1931	165

Tabela 8- III- Resumo da quantidade de obras do arquivo da banda da Sociedade Filarmónica Providência.	166
Tabela 9- III- Inventário do arquivo da Cyfarthfa Brass Band (Inglaterra) Século XIX	188
Tabela 10- III- Quadro resumo da percentagem relativa dos generos musicais presentes no repertório de banda.	220
Tabela 11- III- Percentagem relativa de compositores nacionais e estrangeiros das obras do arquivo antigo da Banda da GNR.	221
Tabela 12- III- Quantidade das obras para banda existentes na Biblioteca da Ajuda	223
Tabela 13- III- Referência aos principais compositores de obras para banda do século XIX.	227
Tabela 14- III- Correspondência entre instrumentos de orquestra e de banda, considerada para as transcrições de obras de orquestra para banda.	237
Tabela 1- V- Presença relativa de tipos de títulos de obras para banda constantes nas edições <i>O Philarmonico Portuguez</i> , no arquivo da Soc. Filarmónica Providência e na Biblioteca da Ajuda.	298

ÍNDICE DOS ANEXOS

(Volume de anexos)

Anexo	Página
Anexo 1 A (Localização das bandas filarmónicas no distrito de Lisboa)	2
Anexo 2 A (Organização e instrumental das bandas de música)	6
Anexo 2 B (A instrumentação nas partituras do repertório para banda)	23
Anexo 3 A (Inventário das obras editadas pelo Philarmónico Português)	33
Anexo 3 B (Análise de marchas do repertório das bandas)	41
Anexo 3 C (Análise de marchas graves e fúnebres do repertório das bandas)	62
Anexo 3 D (Análise de contradanças do repertório das bandas)	80
Anexo 3 E (Análise de valsas do repertório das bandas)	97
Anexo 3 F (Análise de polcas do repertório das bandas)	113
Anexo 3 G (Análise de mazurcas do repertório das bandas)	124
Anexo 3 H (Outros temas do género de dança)	136
Anexo 3 I (Temas de ópera e operetas)	142
Anexo 3 J (Sinfonias e Fantasia do repertório das bandas)	156
Anexo 3 K (Zarzuelas)	174
Anexo 3 L (Rapsódias)	178
Anexo 3 M (Suites)	185
Anexo 3 N (Listagem das obras do antigo arquivo da banda da GNR)	195
Anexo 3 O (Listagem das obras do antigo arquivo da Soc. Filarmónica Providência)	224
Anexo 3 P (Os compositores e as obras de repertório para banda)	234
Anexo 3 Q (Programas de concertos de bandas no período 1850-1910)	291
Anexo 3 R (Editoras de obras para banda)	302
Anexo 4 A (Gravuras ilustrando a presença das Bandas na região de Lisboa)	311
Anexo 5 A (Gravuras ilustrando as bandas no meio rural)	315