DOI 10.20504/opus2026.32.22
Dossiê Entre Teatros, Coretos e Bandas de Música no Longo Século XIX

Inserção e trajetória do clarinete na banda de música em Portugal

Bruno **Madureira**
https://orcid.org/0000-0001-8385-4447
(Instituto Universitário Militar/Unidade Politécnica Militar, Lisboa, Portugal)

Resumo: Recorrendo à pesquisa de diferentes fontes, incluindo partituras, este texto visa divulgar resultados de uma investigação, em curso, relativa à introdução e ao percurso histórico do clarinete em Portugal, com especial foco na banda de música. Até ao momento foi possível apurar que o mesmo terá sido introduzido no nosso país, pelo menos na esfera profissional, na década de 1790, nomeadamente, em contexto orquestral. Também foi possível identificar que, cerca de uma década depois, ele integrou as bandas militares, bem como o facto de serem estes os agrupamentos musicais que mais têm contribuído para a disseminação e popularidade do instrumento em Portugal.

Palavras-chave: Clarinete. Bandas de Música. Portugal. Organologia.

Music Insertion and trajectory of the clarinet in the wind band in Portugal

Abstract: Using research from different sources, including sheet music, this text aims to disseminate the results of an investigation about the introduction and trajectory of the clarinet in Portugal, with a special focus on the wind band. So far it has been possible to verify that it had been introduced in our country, at least in the professional sphere, in the 1790s, namely, in an orchestral context. It was also possible to identify that, around a decade later, it joined military bands, as well as the fact that these are the musical groups that have contributed to the dissemination and popularity of the instrument in Portugal.

Keywords: Clarinet. Wind Bands. Portugal. Organology.

MADUREIRA, Bruno. Inserção e trajetória do clarinete na banda de música em Portugal. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), João Pessoa, v. 32, e263222, p. 1-15, 2026.
http://dx.doi.org/10.20504/opus2026.32.22
Recebido em 07/12/2024, aprovado em 26/12/2025, publicado em 08/07/2026
Editor Responsável: Dr. Vinícius Eufrásio

O clarinete soprano em Sib está presente na habitual configuração instrumental da banda de música, em Portugal, desde o início do século XIX, quando teve início um processo de estabilização do modelo organológico da banda moderna, inicialmente no contexto militar. O seu papel é essencial, sendo geralmente esse o naipe mais amplo e com maior grau de exigência e protagonismo musical. A sua desenvoltura técnica e registo extenso tornaram-no, portanto, um dos instrumentos mais explorados pelos autores de música para banda, à imagem do que sucede com o violino na orquestra. Não obstante o papel decisivo das orquestras numa fase inicial, foi no contexto das bandas de música e da música para banda que a prática deste instrumento mais se desenvolveu entre o início do século XIX e o término do Estado Novo em Portugal (1974). O ensino oficial, primeiro no Conservatório Nacional de Música de Lisboa e noutras escolas artísticas, entretanto criadas, e depois nas escolas superiores de música, tem contribuído de uma forma notável para a consolidação de uma escola de clarinete de referência na Europa.

Apesar disso, a atestada pertinência do instrumento não é condizente com a pouca atenção que a historiografia lhe tem prestado, incluindo ao nível de dissertações e teses académicas. Por exemplo, não conhecemos uma pesquisa de fundo sobre a introdução e percurso histórico do instrumento em Portugal, para além de alguns dados meritórios facultados na dissertação de mestrado de Nuno Silva (2003) e na pesquisa de pós-doutoramento de Fernando Silveira (2014). O caso torna-se mais inquietante quando falamos do percurso do clarinete na banda de música civil, já que nas congéneres militares o fenómeno foi estudado por Pedro Marquês de Sousa (2008). Recorrendo a diferentes fontes, incluindo partituras, este texto visa divulgar alguns resultados de uma investigação relativa à introdução e ao percurso histórico do clarinete em Portugal, com especial foco na banda de música, iniciada no âmbito da elaboração do recente livro *O clarinete na música para banda: guia de excertos* – um trabalho sobre excertos de clarinete na música para banda –, que eu pretendo aprofundar.

1. O aparecimento do clarinete em Portugal

O clarinete foi desenvolvido pelo construtor de instrumentos de sopro Johann Christoph Denner (1655-1707), por volta de 1700, na cidade alemã de Nuremberga. O seu antecedente terá sido o *chalumeau*, uma espécie de clarinete rudimentar e de pequena dimensão bastante utilizado na música folclórica, ainda que ao longo do século XVIII também tenha sido empregue no contexto erudito (interpretado geralmente pelo flautista, oboísta ou fagotista), incluindo em óperas, concertos ou suítes orquestrais de Bononcini, Fux, Telemann, Caldara, Gluck ou Vivaldi. Nas décadas posteriores o instrumento beneficiou de inúmeros aperfeiçoamentos por diferentes fabricantes, quer para equilíbrio da afinação e sonoridade, quer para expansão das capacidades técnicas, através, por exemplo, da aplicação de anéis, aumento do número de chaves e orifícios, diferente configuração da boquilha e do pavilhão, construção em várias partes e em diferentes tonalidades. A maior inovação ocorreu em meados do século XIX, com a adaptação ao clarinete (por Klosé e Buffet) do sistema de chaves que Theobald Boehm desenvolveu para a flauta e que permitia uma maior desenvoltura técnica pelo intérprete. Não obstante o importante papel da Orquestra de Mannheim, bem como a afinidade de Wolfgang Mozart pelo instrumento, a sua utilização na orquestra – ainda que pontual – deu-se mais cedo, possivelmente na fase final do Barroco, como podemos

atestar em partituras de ópera, música instrumental ou música sacra de importantes compositores como Vivaldi, Telemann, Rameau ou Haëndel.

Especificamente em Portugal, não se sabe ao certo em que ano foi introduzido, mas terá sido pelo menos no derradeiro decénio do século XVIII, aquando do estabelecimento em Lisboa das primeiras casas de venda de instrumentos musicais por comerciantes estrangeiros, algumas das quais vendiam clarinetes, o que atesta a existência de um mercado a esse nível, fruto de um interesse por parte dos músicos. Segundo Maria Albuquerque, as primeiras lojas foram propriedade de Pedro Marchal, de João Waltmann e de João Weltin. Esta autora refere que a loja de Waltmann [fundada em 1792] "comerciava toda a gama de instrumentos" (Albuquerque, 2014, p. 46), incluindo certamente clarinetes, embora não seja conhecida a sua proveniência – nacional ou estrangeira. Quanto à loja de Weltin, a *Gazeta de Lisboa* de 19 de janeiro de 1798 [ano de abertura da referida loja] anuncia a venda de "música e flautas, clarinetes, harpas e pianofortes (…)" (Gazeta de Lisboa, 1798 apud Brito, 1989, p. 165). Além dos fundados em finais do século precedente, no decorrer da centúria oitocentista, surgiram em Lisboa novos, estabelecimentos de venda de instrumentário de sopro (por Joaquim Canongia, Manuel António Silva, Augusto Neuparth, Valentim Ziegler, entre outros) em consequência da popularidade dessa família de instrumentos numa sociedade onde as bandas de música tinham uma preponderância crescente. Se, numa primeira fase, os clarinetes eram importados, posteriormente surgiram diversos construtores interessados no instrumento, incluindo portugueses, como Manuel António da Silva, logo no início do século XIX.

Além de instrumentos, a maioria desses armazéns de música comercializava partituras, um recurso que também nos pode elucidar acerca do assunto em epígrafe. Relativamente ao armazém de Waltmann, Albuquerque menciona que as partituras se destinavam "a cravo ou pianoforte e pequenos conjuntos instrumentais, onde predominavam os quartetos de cordas, os conjuntos com flautas ou clarinetes" (Albuquerque, 2014, p. 46). Esta autora também faz referência a peças vendidas neste estabelecimento, que incluíam o clarinete, nos finais do século XVIII, nomeadamente, seis marchas e seis passos-dobres para quatro clarinetes, duas trompas, clarim, fagote, serpentão, pratos, tambor e bombo (vendidas em 1800); um trio de Mozart para cravo / pianoforte, clarinete, violino e viola (vendido em 1797); e três quartetos concertantes de Nicolas Schmitt para clarinete, violino, viola e violoncelo (vendido na década de 1790) (Albuquerque, 2014, p. 46). Apesar da recorrente importação de música e intérpretes italianos é curioso que, como nota Rui Magno Pinto, "a constituição da lutherie em Lisboa está associada ao Norte da Europa, sobretudo com a Alemanha, enquanto a edição musical a França" (Pinto, 2010, p. 3 – Anexo I).

As instituições religiosas e palacianas terão sido mais reticentes em integrar regularmente o clarinete nos respetivos agrupamentos musicais, sendo notória uma preferência pelo oboé, mais tradicional e aristocrático. Nas diversas fontes portuguesas a que acedemos não encontramos referências à presença regular do clarinete em orquestras ao longo da segunda metade de setecentos, mas somente às seguintes madeiras: flauta, oboé e fagote, quase sempre a dois. O facto de a maioria das obras orquestrais não solicitar clarinete justifica a sua ausência na orquestra. Nas mais de 130 obras orquestrais do século XVIII analisadas por José Matta, nenhuma inclui o clarinete. Mas esse não foi um fenómeno exclusivo de Portugal.

Numa tabela comparativa elaborada por Matta e relativa à constituição instrumental de oito orquestras europeias na década de 1760, nenhuma delas possui clarinetes. Na década seguinte, no total de onze orquestras somente a conceituada orquestra da corte de Mannheim e a de Munique possuem aquele instrumento, quatro e três, respetivamente. Na década de 1780, num total de quinze orquestras de corte verificadas, apenas quatro delas têm clarinetes (Ansbach: 2-3; Coblenz: 2; Mainz: 2; Mannheim: 4) (Matta, 2006, p. 41ss). Dado ser um instrumento criado em terras germânicas não é de estranhar que sejam as orquestras alemãs as primeiras a integrá-lo com regularidade.

Este fenómeno não deixa de ser curioso, pois, apesar do referido no parágrafo anterior (certamente Matta refere-se à integração do clarinete na orquestra como membro regular), diversos compositores da época escreveram música para agrupamentos que incluíam o clarinete, tais como Caldara (*Ifigenia in Aulide*), Totti (*Te Deum*, em 1802), Conti (*Don Chischiotte* in *Sierra Morena*), Telemann (três cantatas, na década de 1720), Johann Melchior Molter (compôs seis concertos na década de 1740, considerados os primeiros exemplares destinados a este instrumento), Faber (uma ária de uma missa, em 1730), Graupner (uma cantata, em 1754), Rameau (em três óperas), bem como inúmeros quartetos para clarinete e trompa, de diversos autores, muito populares naquele século (Hoeprich, 2008, p. 33). O mesmo sucedeu entre os portugueses, sobretudo com Marcos Portugal, nas óperas *I due gobbi* (1793) e *Adrasto re d'Egitto* (1800), no seu *Te Deum* (1802) e nas *Matinas da Conceição* (1802); ou António Leal Moreira (pelo menos, a partir de 1802). O clarinete também foi incluído em sinfonias, como nas três que Johann Stamitz escreveu na década de 1750, nas nove de Beethoven, em cinco de Haydn ou em várias de Mozart (a partir da nº 31, de 1779). Muitas destas obras foram interpretadas em Portugal no contexto da Capela Real e Patriarcal.

Na segunda metade do século XVIII a prática musical doméstica esteve bastante presente nos salões da aristocracia e da alta burguesia lisboeta, como atestam os relatos de diversos estrangeiros de passagem por Portugal, como o Marquês de Bombelles, Embaixador de França, o qual nos fornece descrições sobre essa prática musical entre 1786 e 1788. Dá conta, por exemplo, da contratação de músicos para uma festa que o próprio organizou no Hotel de France que, alegadamente, incluía um clarinetista: "Levei-o para ouvir numa sala grande e fresca um excelente concerto que não durou mais que três quartos de hora, executado pelos melhores músicos de Lisboa, …uma música harmoniosa fazia ecoar no ar os sons dos clarinetes, das trompas e dos fagotes…" (Bombelles, 1786 *apud* Brito, 1991, p. 76). À primeira vista esta seria a primeira referência a um clarinetista em Portugal, porém, o facto de não serem conhecidas fontes primárias consistentes que atestem a participação efetiva desse clarinetista, bem como não serem conhecidos clarinetistas à época em Portugal, levanta algumas dúvidas. Além disso, ao referir-se aos "melhores músicos de Lisboa" (Bombelles, 1786 *apud* Brito, 1991, p. 76) induz-nos a pensar em clarinetistas profissionais que, como veremos de seguida, apareceram na capital somente no decénio seguinte. Não obstante, nas décadas seguintes o clarinete estará bastante presente na música doméstica, à semelhança de outros instrumentos de sopro, como a flauta, o oboé e o fagote.

A ascensão da burguesia lisboeta nessa segunda metade do século XVIII e o consequente desejo de os burgueses terem espaços e hábitos sociais e culturais à semelhança das elites sociais moldou

a vida social e musical da cidade. Uma das modas bastante populares foram as reuniões em casas particulares onde, além dos jogos e das danças, a prática musical era frequente, incluindo por instrumentistas de sopro, como referiu o viajante da época William Beckford que passou por Portugal em 1787: "(…) embalado pela plangente harmonia dos instrumentos de sopro suavizada pela distância" (Beckford, 1787 *apud* Brito, 1991, p. 76). Alguns desses instrumentistas eram estrangeiros, uns de passagem por Portugal, outros músicos da Orquestra da Real Câmara ou de outra orquestra. Alguns seriam, portanto, profissionais e outros amadores. Todavia, ao contrário do Marquês de Bombelles, Beckford não alude a qualquer clarinetista à época, mas somente à prática de instrumentos de sopro em contexto doméstico.

A referência mais concreta e credível acerca do primeiro clarinetista profissional a atuar de forma regular em Portugal parece ser feita por Ernesto Vieira, que dá conta da contratação, em 1795, de um clarinetista alemão para a então recente (1793) Orquestra do Teatro de São Carlos, António Wisse, ou Weisse (?-1830) (Vieira, II, 1900, p. 410). Em 1807 Wisse ingressou noutra orquestra, a da Real Câmara, juntamente com um outro clarinetista, Joaquim Morelli (Scherpereel, 1985, p. 27), possivelmente italiano. Luís Carvalho considera ser "muito provável que [Wisse] o tenha sido igualmente [o primeiro clarinetista] da orquestra da Real Câmara, não lhe deverá por isso ter havido predecessor no ensemble real" (Carvalho, 2006, p. 26). Numa cronologia dos concertos públicos realizados em Lisboa entre 1766 e 1800, elaborada por Manuel Carlos de Brito, as primeiras referências a um clarinetista são também relativas à década de 1790 e a Wisse, nomeadamente, às atuações que realizou em 1795, na Casa da Assembleia Nova, e em 1796 e 1797, no Teatro de São Carlos (Brito, 1989, p. 186).

As duas orquestras acima mencionadas contribuíram decisivamente para o aparecimento dos primeiros clarinetistas profissionais em Portugal, geralmente estrangeiros ou descendentes (sobretudo italianos, espanhóis e alemães). Alguns deles, além das orquestras, integraram bandas militares, como o alemão Eduardo Neuparth ou o catalão Gaspar Campos. Aqui levanta-se uma questão pertinente: eles imigraram para Portugal a fim de integrar uma banda militar e depois ingressaram numa daquelas duas orquestras ou, pelo contrário, integraram inicialmente a orquestra? As duas possibilidades são plausíveis, pois é sabido que a corte portuguesa contratou inúmeros instrumentistas estrangeiros para a Orquestra da Real Câmara; mas, muitos instrumentistas estrangeiros vieram para Portugal durante as guerras Napoleónicas para integrar bandas militares portuguesas. Com os portugueses ocorreu algo semelhante, pois foi comum os músicos de sopro integrarem bandas militares e orquestras em simultâneo, como os clarinetistas Carlos Campos (1827-1888), Rafael Croner (1828-1884) ou José Avelino Canongia (1784-1842), o mais notável clarinetista da primeira metade do século XIX, além de ser também compositor de obras para clarinete enquanto instrumento solista. Canongia é um dos nomes cimeiros da história do clarinete na primeira metade do século XIX ao ponto de Luís Carvalho considerá-lo "o decano dos clarinetistas portugueses" e "o fundador de uma linhagem de clarinetistas portugueses de craveira internacional" (Carvalho, 2006, p. 4-5). Canongia foi aluno de António Wisse e integrou as Orquestras do Teatro do Salitre, da Real Câmara e do São Carlos, tendo atuado em vários países europeus a partir dos

finais do século XVIII, mas em Portugal somente na década de 1810. Foi igualmente chefe de banda militar e professor de instrumentos de palheta do Conservatório Nacional de Música (Vieira, I, 1900, p. 125).

Paradoxalmente, o estabelecimento em Lisboa da família de *luthiers* alemã Haupt (pouco antes do terramoto de 1755), cujas várias gerações construíram instrumentos de madeira, incluindo clarinetes, não parece ter tido sobeja influência na introdução do clarinete em Portugal, pelo menos ao longo da segunda metade do século XVIII. Embora Ernesto Vieira mencione que Frederico Haupt (da primeira geração) construía toda a espécie de instrumentos de madeira, incluindo flautas, clarinetes, oboés e fagotes (Vieira, I, 1900, p. 484), não acedemos a qualquer outra fonte que ateste que F. Haupt tenha efetivamente construído clarinetes em Portugal. Sabe-se, de facto, que a terceira geração dos Haupt foi famosa pela construção de bons clarinetes, mas somente no século XIX (a partir de 1811). De entre os primeiros *luthiers* portugueses que construíram clarinetes, no início do século XIX destacou-se Manuel António da Silva, que, segundo Ernesto Vieira, abriu uma loja em 1807 e vendeu flautas, clarinetes, oboés e fagotes (Vieira, II, 1900, p. 319). Note-se, também, que Ernesto Vieira refere que o pai do importante e já referido clarinetista português José Avelino Canongia, o catalão Ignacio Canongia, foi um clarinetista amador (Vieira, I, 1900, p. 197) que imigrou para Portugal aquando da governação do Marquês de Pombal, portanto, antes de 1777. Resta-nos saber se ele foi um intérprete amador somente na Catalunha ou também em Portugal. Ele terá trazido algum clarinete para o país lusitano? Até ao momento não acedemos a qualquer informação nesse sentido.

Portanto, tendo em conta a conjugação dos diferentes dados apresentados – fundação de lojas de instrumentos musicais e de venda de partituras que incluíam o clarinete; referências diversas aos primeiros intérpretes profissionais de clarinete; além de não termos dados consistentes acerca do ano em que Ignacio Canongia e os Haupt usaram (ou construíram, no caso destes) o primeiro clarinete em Portugal – consideramos, cautelosamente, que o clarinete terá sido introduzido em Portugal na década de 1790, pelo menos na esfera profissional / orquestral. Kurt Birsak também é de opinião que o clarinete se tornou membro regular da orquestra por volta de 1800 (Birsak, 1991, p. 65), tal como Cristina Fernandes, ainda que esta autora se refira especificamente ao contexto da composição de música sacra: "na orquestração das sinfonias dos *Te Deum* e das Missas compostas em Portugal nos finais de setecentos e inícios de oitocentos (…) o clarinete começa a marcar presença a partir dos finais da década de 1790" (Fernandes, 2014b, p. 237).

Embora no domínio profissional o clarinete tenha aparecido em Portugal pelo menos na década atrás referida (nomeadamente, na Orquestra do São Carlos, por António Wisse), a nível amador poderá ter sido um pouco mais cedo, fosse por Frederico Haupt ou Ignacio Canongia, ambos clarinetistas amadores que se estabeleceram em Portugal na segunda metade do século XVIII, fosse por outro qualquer músico amador imigrante à época, os quais abundavam em Lisboa. Há também a considerar uma outra possibilidade: a introdução do instrumento por um daqueles músicos estrangeiros, de passagem por Portugal, que atuaram no âmbito da prática musical privada em casas da nobreza e da família real, pois, segundo Cristina Fernandes, foi algo muito comum nas últimas décadas do século XVIII, logo, algum poderia ser intérprete de clarinete (Fernandes, 2014a, p. 99).

Em alguns estudos já realizados é considerada uma introdução mais precoce do clarinete no domínio profissional, mas são teses pouco consistentes devido, por exemplo, à indiferenciação que por vezes é feita entre o *chalumeau* e a charamela (instrumento de palheta dupla antecedente do oboé e não do clarinete) ou até entre esses instrumentos e o instrumentista. O próprio Ernesto Vieira refere a realização de uma prova de admissão de dois trompistas e um clarinetista, em 1774, na casa do diretor dos Teatros Reais (Vieira, 1900, p. 89), porém, a sua efetiva admissão tem vindo a suscitar dúvidas. Aliás, Cristina Fernandes refere que à época era pouco habitual a realização de concursos para integrar as orquestras portuguesas (ao contrário do que sucedia em Espanha), sendo mais comum a admissão por convite (Fernandes, 2014a, p. 88). De qualquer forma, a ser verdade o dito concurso, é de salientar o interesse pelo instrumento numa época em que somente as orquestras de Mannheim e Munique o possuíam no seu efetivo. Num trabalho sobre os músicos inscritos na Real Irmandade de Santa Cecília, Scherpereel enumera os clarinetistas inscritos nesta Irmandade, o primeiro deles em 1787 (com o nome de António José Castelli), o que levou alguns investigadores a relacionar essa data com a presença do primeiro clarinetista profissional português. Porém, é importante notar que muitos dos primeiros clarinetistas em Portugal eram intérpretes também de outros instrumentos (à imagem do que aconteceu com o *chalumeau*), logo, não significa que tocassem clarinete aquando da inscrição na Irmandade. Por exemplo, Tiago Calvet tocou clarinete e fagote; Joaquim Morelli e Enrique Soulage foram intérpretes de clarinete e de corne inglês; Johann Reusch tocou oboé, flauta, trompa e clarinete; e Francisco Kuckembuk tocou trombone, corneta de chaves e clarinete. Esta ideia é corroborada por Fernando Silveira: "Morelli, a exemplo de muitos dos primeiros músicos a tocar clarineta, tocava também corne inglês" (Silveira, 2014, p. 24). É curioso que na tabela apresentada por Scherpereel (1985), certamente por lapso, não constem alguns nomes de clarinetistas profissionais à época (transição para o século XIX), incluindo o mais importante, António Wisse. Dada a sua ligação profissional ao Teatro de São Carlos, estaria certamente inscrito na referida irmandade, pois esta

> (…) era uma das confrarias mais poderosas de Lisboa, reunindo todos os músicos, cantores, instrumentistas, diretores, praticamente sem exceção, defendendo os seus interesses ao mesmo tempo que controlando as suas atividades. Ninguém poderia praticar a arte musical sem ter sido admitido como irmão, na sequência de um exame muito severo (…) (Scherpereel, 1985, p. 42).

Os principais clarinetistas a atuar em Portugal nas primeiras décadas do século XIX foram Tiago de Deus Odalde, António José Castelli, José Francisco de Assis, Cotinelli, José Aniceto da Silva, Joaquim Morel Chaves, Enrique Soulages, Bartolomeu José Gomes, Francisco Fulcheri, António Lopes de Castro, Francisco Kuckembuk, Jaques de Lacostera, Tiago Calvet, António Gazul, Leonardo da Motta, Simão Christiano, Francisco Borgatti, Domingos Isolla, Prudêncio Apolinário, António Joaquim de Barros, António Maria Gonzalez, Gaspar Campos, Eduardo Neuparth, António Egemitte, António Schimas, Felipe Titel, João Pedro Xenque, Francisco Soller, José Cipriano, Nicolau das Eiras, José Saco, Francisco Inácio Ichaço, Joaquim da Rosa Figueira e José Formelli (Scherpereel, 2013). Rui Magno Pinto enumera também os profissionais Manuel Ximeno, João Jorge Titel, Isidoro Franco, José Pedro Osternoldh, José António Ribas, além dos amadores Asis de Andrade e António Paiva (Pinto, 2010, p. 26 – Anexo I). O nome português e o sobrenome

estrangeiro da maioria destes músicos levam-nos a supor que seriam descendentes de estrangeiros.

As limitações referentes ao ensino de instrumentos de sopro existentes em Portugal até ao início do século XIX, nomeadamente do clarinete, constituem uma potencial justificação para a consolidação relativamente tardia do instrumento. A principal instituição de ensino musical, o Seminário da Patriarcal (fundado em 1713 e, de certa forma, um antecedente do Conservatório Nacional), durante mais de um século ensinou apenas composição, canto e instrumentos de tecla. Somente no ano de 1824 ocorreu a reforma que, finalmente, disponibilizou aulas de instrumentos de palheta, ficando a cargo do já referido José Avelino Canongia aquela que podemos considerar a primeira cátedra de clarinete em Portugal (Vieira, I, 1900, p. 200). Manuel Ignacio de Carvalho foi um dos discípulos de Canongia no Seminário da Patriarcal. Esse, por sua vez, foi professor de um outro importante clarinetista oitocentista: Raphael José Croner. Luís Carvalho considera que "pode, portanto, considerar-se ter existido uma certa 'escola canongiana' de execução do clarinete, e esta estendeu-se praticamente até ao final do séc. XIX, cobrindo assim cerca de três gerações" (Carvalho, 2006, p. 31)[1]. Cerca de uma década depois da referida reforma, foi fundado em Lisboa o Conservatório Nacional de Música, e Canongia foi nomeado novamente para lecionar instrumentos de palheta até falecer, em 1842, quando foi encerrada esta classe, reaberta somente em 1865 e orientada a partir de então pelo fagotista Augusto Neuparth (Vieira, I, 1900, p. 125).

2. O clarinete na banda de música

Entre a Revolução Francesa e as primeiras décadas do século XIX o clarinete foi progressivamente integrado em agrupamentos de sopro e percussão da Europa – alguns dos quais, entretanto, se começaram a designar banda (no caso das ligadas a instituições militares) –, com frequência em detrimento do oboé. O maior volume sonoro daquele terá sido determinante para substituir este, que, de forma progressiva, desapareceu das bandas europeias e de outros agrupamentos cujo espaço performativo era sobretudo o exterior (sendo reintegrado no último quarto da centúria vigésima). Outra razão plausível prende-se com a associação do oboé à aristocracia, às elites, ao absolutismo (veja-se o caso de *Les Douze Grands Hautbois* – um conjunto de instrumentos de sopro da corte francesa onde predominava o oboé), facto menos bem aceite pelos liberais revolucionários. O preço mais dispendioso do oboé também contribuiu, naturalmente, para essa substituição. Por exemplo, Kurt Birsak dá conta que, em 1769, um clarinete custava três florins, um oboé oito e um fagote catorze (Birsak, 1991, p. 117). Portanto, terá sido a combinação desses três fatores que desencadeou o progressivo abandono do oboé em prol do clarinete, nomeadamente, nos agrupamentos que atuavam predominantemente ao ar livre, como as bandas. Esta substituição ocorreu de forma clara no decorrer da primeira metade do século XIX, em paralelo com um regime liberal impulsionador do acesso à instrução musical das massas, bem como com o aperfeiçoamento do clarinete e o progressivo desenvolvimento das bandas de música, pois, no século

[1] O professor de instrumentos de metal era Francisco Kuckembuk, curiosamente, também clarinetista (Vieira, II, 1900, p. 8). Por "escola canongiana" podemos entender a conceção de um método de tocar clarinete que se tornou um padrão para as gerações vindouras de clarinetistas. No fundo, Canongia foi um pioneiro, uma referência a tocar clarinete, e os seus conhecimentos constituíram uma inspiração e guia para os seus alunos (nota do autor).

anterior, o instrumento, além de maiores limitações técnicas, não pôde beneficiar da popularidade das bandas e outros agrupamentos populares no século XIX.

De facto, são conhecidos vários exemplos de bandas militares europeias que integraram clarinetes durante e logo após esse período revolucionário, como a Banda da *Royal Artillery* (Reino Unido) que tinha seis clarinetes, um fenómeno paralelo ao ocorrido na orquestra. Em 1805, por exemplo, a Banda da *Royal Artillery* tinha vinte e seis músicos, incluindo seis clarinetes. Mais tarde, em 1845, as bandas militares francesas, sob proposta de Adolphe Sax, possuíam catorze clarinetes soprano, num total de cinquenta músicos. Em 1853 Joseph Fétis propôs uma banda de vinte e quatro músicos, que incluía nove clarinetes, e, pela mesma altura, as bandas de Infantaria da Prússia detinham doze clarinetes, num total de quarenta e quatro músicos. Em 1884 o modelo instrumental das bandas militares, em França (que era a referência para os portugueses), era composto por quarenta e um instrumentos, oito dos quais clarinetes. Fora da Europa, em 1878 a *Gilmore Band* (EUA) tinha dezesseis clarinetes soprano, num total de sessenta e seis músicos (Sousa, 2013, p. 59ss).

Em Portugal, até ao final do século XVIII, os agrupamentos musicais integrados em quartéis do Exército não possuíam clarinetes, mas somente flauta, dois oboés, fagote, clarim, duas trompas, tambor e bombo (Sousa, 2013, p. 54). A integração do clarinete nas bandas militares portuguesas ocorreu logo no dealbar do século XIX, em detrimento do oboé (que no século XIX desapareceu das bandas militares lusas) e em paralelo ao sucedido noutros países europeus, precisamente numa época em que o instrumento se tornou bastante popular na Europa, quer entre profissionais, quer entre amadores, e o facto de começar a estar presente na configuração instrumental de muitas orquestras também terá sido decisivo. Essa popularidade do clarinete na transição para o século XIX é corroborada por Nicholas Shackleton na entrada "Clarinet" do *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, na qual refere, por exemplo, que no início do século XIX mais de cinquenta virtuosos do clarinete viajavam e apresentavam-se em concerto pela Europa fora (Shackleton, 1984, p. 400), incluindo o já referido José Avelino Canongia. Da mesma forma, David Pino dá-nos conta que em 1795 o Conservatório de Paris tinha doze professores e 104 alunos de clarinete (Pino, 1998, p. 208). Importa, porém, relembrar que este fenómeno de popularidade do instrumento enquadra-se num outro mais global: a apreciação e predominância do virtuosismo dos instrumentos de sopro na Europa novecentista, que leva David Pino a classificar o período decorrido entre 1790 e 1820 de "idade dourada" da música para sopros, assinalando, por exemplo, que foram referenciados mais concertistas de sopro a atuar em Viena nesse período do que violinistas (Pino, 1998, p. 208). Em Portugal, assim como noutros países com tradição *bandística*, a popularidade e disseminação de instrumentos de sopro estará ligada, certamente, às ideias liberais e consequente propagação do associativismo musical, no seio do qual se formaram inúmeras bandas filarmónicas.

Ainda no contexto das bandas militares, importa fazer referência a um decreto de 1802 que determina a organização, em cada regimento de infantaria, de um agrupamento musical com onze músicos, que inclui pela primeira vez o clarinete (três), juntamente com fagote, flautim, clarim, duas trompas, bombo, pratos e caixa (Sousa, 2013, p. 59), uma determinação vital para a rápida disseminação do instrumento no país, pois, ao longo do século XIX, as bandas militares alargaram o seu âmbito geográfico: em 1815 o

Exército já possuía trinta e sete bandas, com cerca de nove a quinze músicos, incluindo clarinetes. As diversas posteriores remodelações na música militar incluíram sempre o clarinete soprano e em quantidade cada vez maior, incluindo com segundas e terceiras vozes. Enquanto no decreto de 1815 são estipulados um mínimo de três clarinetes, além de uma requinta (numa banda entre onze e dezessete elementos), no de 1872 são sete clarinetes (numa banda de vinte e seis elementos). No início do século XX são integrados em algumas bandas, como a da Armada, a da Guarda Nacional Republicana e algumas do Exército, outros modelos de clarinete, nomeadamente, o clarinete alto, o baixo e o contrabaixo.

Fora do contexto militar, uma banda que merece realce é a Banda das Reais Cavalariças, um conjunto musical da Corte portuguesa sucedâneo da Charamela Real que acompanhou a Princesa Leopoldina na viagem para o Brasil, em 1817, para se juntar à família real. Embora a sua antecessora fosse constituída essencialmente por instrumentos de metal, aquando da viagem já tinham sido incorporados instrumentos de madeira, incluindo clarinetes, à semelhança das bandas militares. Antonio Bulak, João Vieira e Gaspar Campos eram os clarinetistas desta banda de dezesseis elementos dirigida também por um clarinetista, Eduardo Neuparth. Aliás, foram estes dois últimos que, segundo Pamela Weston, ensinaram o primeiro imperador do Brasil, D. Pedro I, a tocar clarinete (Weston *apud* Carvalho, 2006, p. 28). Este agrupamento musical teve um papel preponderante no Brasil como difusor da cultura *bandística* e em particular dos instrumentos de sopro, alguns dos quais pela primeira vez naquela antiga colónia.

Não conhecemos qual foi a primeira banda civil nem em que ano e contexto foi integrado o clarinete. Todavia, tendo em conta a ligação umbilical com as congéneres militares – por exemplo, inúmeras bandas civis eram dirigidas por músicos militares –, é plausível que tenha sido quase em simultâneo, portanto, no início do século XIX. Depois de integrado nos agrupamentos de sopro e percussão, o clarinete solidificou-se e tornou-se o naipe mais amplo de uma banda, geralmente dividido em três ou quatro partes. A sua quantidade aumentou progressivamente e, no derradeiro quarto do século XIX, as primeiras fotografias de bandas civis (com vinte a trinta elementos) mostram quatro a seis clarinetes, como as filarmónicas Barreirense, Pinheirense, Montemorense, Bejense, Penela e as duas de Almada (Incrível e Academia).

3. O clarinete no repertório musical português

Uma pesquisa em partituras para banda elaboradas em Portugal nas primeiras décadas do século XIX atesta a presença assídua do clarinete – da mesma forma que ocorreu em partituras de orquestra –, incluindo com segundas e terceiras vozes. Datado de 1810, o *Hymno patriotico da Nação Portugueza*, de Marcos Portugal, é certamente uma das primeiras e mais representativas partituras para banda militar a incluir o clarinete. Em 1826, o *Hino Real*, de Joaquim Ataíde, incluiu quatro clarinetes soprano e uma requinta numa banda de treze elementos.

Já vimos que em Portugal, numa primeira fase, os principais clarinetistas integraram bandas militares, incluindo José Avelino Canongia. Na sua dissertação Luís Carvalho enfatiza precisamente o papel destes agrupamentos – militares e civis –, até à atualidade, como fornecedores de instrumentistas de sopro às orquestras portuguesas, considerando-os "os verdadeiros viveiros de músicos que acabam por alimentar

as escolas de ensino artístico, mormente nas classes de sopros (madeiras/metais) e percussão" (Carvalho, 2006, p. 20). Além do papel ao nível da formação de recursos humanos, um exemplo notável da ligação entre o clarinete e a banda de música consiste na criação de repertório para banda e clarinete solo. Um dos exemplos maiores do século XIX consiste precisamente no *Concerto para Clarinete e Banda*, escrito em 1877 num único andamento, pelo russo Nicolai Rimsky-Korsakov (1844-1908). Em Portugal, somente quase um século depois assistimos à produção de uma obra para banda e clarinete solista, nomeadamente, a *Polka da Risota* (1969), de José dos Santos Rosa[2].

Na escrita orquestral o fenómeno não é muito distinto. O primeiro compositor português a utilizar o clarinete como instrumento concertista terá sido José Avelino Canongia, que, entre 1820 e 1842, escreveu quatro concertos para clarinete e orquestra, além de outras duas obras consideradas menores. Nas décadas seguintes – em que compositores de outros países escreveram obras referenciais da literatura destinada ao clarinete, como Crussel, Spohr ou Weber – não são conhecidas novas obras solistas para clarinete em Portugal, apesar de o instrumento integrar com frequência obras de câmara de autores como Domingos Bomtempo, Santos Pinto ou Manuel António Correia. Embora não constitua uma obra *solística* para clarinete, na mesma época Joaquim Casimiro escreveu *Missa a 4 vozes*, na qual concede ao clarinete um papel de destaque mediante diversas intervenções a solo.

Além da referida polca de Santos Rosa, no decorrer do Estado Novo (1933-1974) temos conhecimento apenas de uma obra para clarinete enquanto instrumento solista*: Cinco minutos* (clarinete e piano), de Joaquim dos Santos. Nas derradeiras décadas do século XX houve um crescente interesse dos compositores portugueses pelo clarinete enquanto instrumento solista. Compositores renomados como Jorge Peixinho, Isabel Soveral, Joly Braga Santos, António Pinho Vargas, Clotilde Rosa, Paulo Brandão, Jorge Salgueiro, Luís Carvalho, Alexandre Delgado, Francisco Loreto, Ana de Ataíde Magalhães, Sérgio Azevedo, António de Sousa Dias, entre outros, escreveram obras para clarinete enquanto instrumento solista. Mas é no século XXI que são escritas mais peças para clarinete, geralmente a solo, ou com acompanhamento de piano, orquestra, eletrónica ou grupo de câmara, por compositores de gerações distintas: Fernando Lapa, Nuno Miguel Henriques, Cândido Lima, Carlos Azevedo, Ângela Lopes, Teresa Gentil, Pedro Amaral, João Camacho, Francisco Loreto, Gonçalo Lourenço, Cândido Lima, Luís Carvalho, Sérgio Azevedo, Alexandre Almeida, Samuel Pascoal, João Ceitil, Hugo Ribeiro, Joaquim dos Santos, Eduardo Luís Patriarca, Carlos Marques, Daniel Schvetz, António Victorino d'Almeida, Pedro Sousa, João Pedro Oliveira, Telmo Marques, Tiago Derriça ou Lino Guerreiro.

4. A trajetória do clarinete no século XX

O panorama do clarinete em Portugal até ao término da ditadura do Estado Novo, em 1974, não diferiu de forma significativa do existente no século XIX. A prática e o ensino do clarinete processaram-se essencialmente no contexto das bandas de música, militares e filarmónicas, e de forma quase residual nos poucos conservatórios existentes no país. O percurso habitual de um aluno de clarinete principiava

[2] Três décadas depois, em 1999, o mesmo compositor escreveu *Variações fadísticas*, para clarinete e banda.

numa banda amadora, prosseguia numa banda militar e, em alguns casos, culminava com o ingresso no conservatório, geralmente em Lisboa, onde estava estacionada a maioria das bandas militares. Portanto, a política de isolamento promovida pelo regime ditatorial potenciou um isolamento também no campo musical, pois os clarinetistas portugueses pouco saíam do país e os estrangeiros raramente se apresentavam em Portugal. O caso de Marcos Romão dos Reis Júnior (1917-2000) constituiu uma exceção. Em 1947, com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, frequentou o prestigiado Conservatório Superior de Música de Paris, onde estudou com Ulysse Delécluse. Mais tarde, entre 1956 e meados da década de 1980, Marcos Romão assumiu a classe de clarinete no Conservatório de Música de Lisboa, onde formou notáveis clarinetistas e pedagogos, como António Saiote, Francisco Ribeiro, Jorge Trindade, Jaime Carriço, Manuel Jerónimo, entre tantos outros. Romão colaborou na elaboração do Programa do Curso de Clarinete da Experiência Pedagógica de 1971 onde, segundo Lúcia Valério, "antecipava o ensino superior do instrumento, incluindo peças e obras musicais para esse fim" (Valério, 2010, p. 1143). Além de Marcos Romão, outros importantes clarinetistas portugueses em atividade antes da revolução democrática foram Abílio da Conceição Meireles e Artur Moreira (professores do Conservatório Nacional de Lisboa), Lopes Fernandes (Orquestra do Teatro de São Carlos) ou Américo Aguiar (Orquestra Sinfónica da RDP do Porto). Em regra, os professores de instrumentos de sopro das academias e conservatórios eram músicos militares e, com frequência, lecionavam vários instrumentos[3], ou seja, não se especializaram num único, o que acabou por constituir um obstáculo à criação de uma escola de clarinete, onde a especialização é essencial.

Depois da "escola canongiana" do século XIX, referida por Luís Carvalho (2006, p. 31), somente após a revolução democrática podemos falar de uma escola portuguesa de clarinete, para a qual contribuiu de forma decisiva a abertura política, económica, cultural e social do país. Em consequência dessa abertura, alguns clarinetistas portugueses ingressaram em importantes escolas de outros países, sobretudo alemãs e francesas, o que contribuiu para absorver influências e tradições estrangeiras e criar posteriormente uma escola portuguesa de clarinete que é o resultado da miscelânea de importantes escolas, como a francesa, a alemã, a inglesa ou a americana (Dizon, 2016, p. 43). Entre os clarinetistas que partiram para fora, é de inteira justiça evidenciar António Saiote (n. 1960), aquele que revolucionou o ensino do clarinete em Portugal e formou os mais notáveis clarinetistas no país, além de ter tido um contributo único no estímulo à criação de repertório para clarinete. A maioria da música escrita para clarinete solo, ou com pequenos conjuntos, foi dedicada e estreada por António Saiote, nomeadamente, obras de Jorge Peixinho, Isabel Soveral, Joly Braga Santos, António Pinho Vargas, Clotilde Rosa, Paulo Brandão e Fernando Lapa.

No âmbito do desenvolvimento e consolidação da escola *clarinetística* portuguesa é fundamental aludir à criação das escolas superiores de música na década de 1980, em Lisboa e no Porto, onde foram disponibilizados cursos superiores de clarinete, ampliando assim a formação disponibilizada pelos conservatórios das duas mesmas cidades. Uma vez mais, António Saiote, atual professor na Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo do Porto (ESMAE), contribuiu de forma ativa para a elaboração de programas inovadores para a disciplina de clarinete naquelas escolas, cujos professores

[3] Geralmente um professor lecionava os instrumentos de palheta e outro os instrumentos de metal.

atuais, em sua maioria, foram seus alunos. Numa fase posterior o ensino do instrumento a nível superior alargou-se a universidades e a outros politécnicos, incluindo privados.

Por fim, em relação à presença de outros modelos de clarinete na banda de música, podemos referir essencialmente o clarinete requinta em Mi bemol e o clarinete baixo, ambos com percursos bastante distintos no seio da banda. O primeiro foi integrado pouco depois do modelo soprano e tornou-se membro permanente da maioria das bandas a partir de meados do século XIX. Aliás, o regulamento das bandas do Exército de 1815 já previa a requinta (Sousa, 2008, p. 15). Como particularidade, existia somente um por banda. O clarinete baixo, desenvolvido na segunda metade do século XIX, somente nas últimas décadas do século XX integrou a constituição instrumental de algumas bandas civis, embora no caso das congéneres militares tenha sido mais cedo. O clarinete soprano em Lá praticamente não é usado nas bandas, tal como o clarinete contrabaixo. Por sua vez, o clarinete alto é bastante solicitado nas partituras originais destinadas a banda sinfónica, escritas a partir de meados do século XX, maioritariamente por compositores norte-americanos, embora seja essencialmente utilizado nas bandas militares.

Notas conclusivas

O presente estudo permitiu apurar que o clarinete terá sido introduzido em Portugal, pelo menos na esfera profissional, na década de 1790, nomeadamente, em contexto orquestral. Também possibilitou identificar que, cerca de uma década depois, este instrumento integrou as bandas militares do Exército Português e, numa segunda fase, as bandas civis. Esta pesquisa atestou, igualmente, o contributo decisivo das bandas de música, civis e militares, na disseminação e popularidade do instrumento em Portugal, particularmente até à década de 1970. A partir do decénio seguinte e de forma paralela às bandas, as então recentemente criadas escolas superiores de música tiveram um papel valioso na promoção do instrumento, bem como na consolidação de uma escola de clarinete em Portugal, algo que somente foi possível com o contributo de músicos com uma visão vanguardista e cosmopolita que contataram diretamente com diferentes escolas de clarinete, como António Saiote.

Face à sua abrangência territorial, as bandas de música, particularmente as de caráter civil, são os agrupamentos musicais que mais têm contribuído para a popularidade e disseminação do clarinete, quer em Portugal, quer noutros países europeus. Portanto, é de elementar justiça que não sejam descuradas quando falamos da história do instrumento. Esta é, de facto, uma história de cumplicidade, cujo presente texto também pretende fomentar.

Esperamos que este texto – ainda que incipiente e a carecer de acesso a mais fontes primárias, sobretudo à imprensa da época – seja também um contributo para uma construção historiográfica da trajetória do clarinete em Portugal, à semelhança do que existe noutros países europeus. Dada a enorme versatilidade do instrumento, essa labuta terá de focar, naturalmente, o percurso do instrumento na banda de música, militar e civil, assim como na orquestra, nas instituições de ensino, no contexto popular e nas orquestras e grupos ligeiros disseminados em Portugal a partir das primeiras décadas do século XX.

Referências

ALBUQUERQUE, Maria. Sobre a edição e a disseminação de música em Portugal (1755-1840). *In*: SÁ, Vanda e FERNANDES, Cristina (coord.). *Música instrumental no final do Antigo Regime: contextos, circulação e repertórios*. Lisboa: Edições Colibri, 2014. p. 37-73.

BIRSAK, Kurt. *The Clarinet: a cultural History*. Buchloe: Druck und Verlag Obermayer. 1991.

BRITO, Manuel Carlos de. *Estudos de história da música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa. 1989.

BRITO, Dulce. Os estrangeiros e a música no quotidiano lisboeta em finais do séc. XVIII. *Revista Portuguesa de Musicologia*, Lisboa, v.1, p. 75-80, 1991.

CARVALHO, Luís Filipe Leal de. *José Avelino Canongia (1784-1842): virtuoso e compositor*. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade de Aveiro, Aveiro, 2006.

DIZON, Kristine. The Portuguese clarinet school. *The Clarinet*, v. 43, n. 3, p. 42-45, jun. 2016.

FERNANDES, Cristina. Da cultura de corte aos desafios da esfera pública: instrumentistas e repertórios instrumentais em trânsito entre a Real Câmara e os concertos públicos (1755-1807). *In*: SÁ, Vanda e FERNANDES, Cristina (coord.). *Música instrumental no final do Antigo Regime: contextos, circulação e repertórios*. Lisboa: Edições Colibri, 2014a. p. 77-106.

FERNANDES, Cristina. Sinfonias 'Al Divino': algumas reflexões sobre os usos da música orquestral nos espaços eclesiásticos da monarquia. *In:* SÁ, Vanda e FERNANDES, Cristina (coord.). *Música instrumental no final do Antigo Regime: contextos, circulação e repertórios*. Lisboa: Edições Colibri, 2014b. p. 231-250.

HOEPRICH, Eric. *The Clarinet*. London: Yale University Press. 2008.

MADUREIRA, Bruno. *O clarinete na música para banda: guia de excertos*. Lisboa: edição de autor. 2023.

MATTA, Jorge. *A música orquestral em Portugal no século XVIII*. Tese de Doutoramento em Ciências Musicais. Universidade Nova de Lisboa. Lisboa. 2006.

PINO, David. *The Clarinet and Clarinet Playing*. Nova Iorque: Dover Publications. 1998.

PINTO, Rui Magno. *Virtuosismo para instrumentário de sopro em Lisboa (1821-1870)*. Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2010.

SCHERPEREEL, Joseph. *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*. Lisboa: FCG. 1985.

SCHERPEREEL, Joseph. *Base de dados sobre músicos inscritos na Real Irmandade de Santa Cecília*. Documento eletrónico. Basílica dos Mártires, Lisboa. Consultado em 21 de janeiro de 2024.

SHACKLETON, Nicholas. Clarinet. *In:* SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Londres: Macmillan Press Limited, 1984. P. 389-403.

SILVA, Nuno. *José Avelino Canongia and the clarinet in Portugal in the early nineteenth century*. Dissertação de Mestrado em Música. Faculty of California State University, Fullerton, 2003.

SILVEIRA, Fernando. *Clarinetistas portugueses no Brasil do século XIX: sua influência na consolidação do uso profissional e do ensino da clarineta no Brasil*. Universidade Nova de Lisboa e Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2014.

SOUSA, Pedro Marquês de. *História da música militar*. Carnaxide: Tribuna da História. 2008.

SOUSA, Pedro Marquês de. *As Bandas de Música no distrito de Lisboa entre a Regeneração e a República (1850-1910): História, organologia, repertórios e práticas interpretativas*. Tese de doutoramento em Ciências Musicais. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2013.

VALÉRIO, Lúcia. Marcos Romão. *In:* CASTELO-BRANCO, Salwa (dir.). *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Vol. 4 (P-Z). Lisboa: Círculo de Leitores, 2010. P. 1143.

VIEIRA, Ernesto. *Dicionário biográfico de músicos portugueses*. 1º v. Lisboa: Lambertini. 1900.

VIEIRA, Ernesto. *Dicionário biográfico de músicos portugueses*. 2º v. Lisboa: Lambertini. 1900.

Bruno Madureira é Licenciado em Ciências Musicais e mestre em Ensino de Educação Musical pela NOVA-FCSH. Fez o doutoramento em Estudos Artísticos na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra com a classificação máxima (Aprovado com Distinção e Louvor por Unanimidade). É membro da Banda de Música da Força Aérea, investigador na unidade HTC (NOVA FCSH) e professor no Conservatório d'Artes de Loures e na UPM - IUM. Apresentou conferências em Portugal, Espanha, Polónia e Brasil. É autor de quatro livros, quatro capítulos, um prefácio e de artigos publicados em revistas do Brasil, Canadá, Colômbia, Inglaterra, Espanha e Portugal. É igualmente coautor de um livro sobre a história da Banda de Música da Força Aérea, em elaboração. Na FCSH coorientou uma dissertação de mestrado em Património e coorienta uma tese de doutoramento em História. Tem sido arguente em provas de Mestrado e de Doutoramento nas Universidades de Coimbra e Aveiro. Possui uma Pós-Graduação em Direito (FDUL / IDN), que concluiu com 16 valores. **E-mail**: brunofcsh@gmail.com

Disponibilidade de dados: Os dados estarão disponíveis mediante solicitação.

Conflito de Interesses: Nenhum conflito de interesses foi declarado.

Modalidade de avaliação: Duplo-cega por pares.

A *Opus* está licenciada sob uma licença CC-BY.