

Série teses e dissertações bandísticas

Arnaldo António Moreira da Costa

A MARCHA PORTUGUESA E O DOBRADO BRASILEIRO

um estudo comparativo

VOLUME 2

Série teses e dissertações bandísticas

Arnaldo António Moreira da Costa

A MARCHA PORTUGUESA E O DOBRADO BRASILEIRO

um estudo comparativo

VOLUME 2

CENTRO DE
MUSICOLOGIA DE
PENEDO

São Paulo | 2021 |

pimenta
cultural

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2021 o autor.

Copyright da edição © 2021 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons: Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - CC BY-NC (CC BY-NC-ND). Os termos desta licença estão disponíveis em: <<https://creativecommons.org/licenses/>>. Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural. O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

Airton Carlos Batistela

Universidade Católica do Paraná, Brasil

Alaim Souza Neto

Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Alexandre Antonio Timbane

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Alexandre Silva Santos Filho

Universidade Federal de Goiás, Brasil

Aline Daiane Nunes Mascarenhas

Universidade Estadual da Bahia, Brasil

Aline Pires de Moraes

Universidade do Estado de Mato Grosso, Brasil

Aline Wendpap Nunes de Siqueira

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Ana Carolina Machado Ferrari

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Andre Luiz Alvarenga de Souza

Emill Brunner World University, Estados Unidos

Andreza Regina Lopes da Silva

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes

Universidade Católica de Pernambuco, Brasil

Arthur Vianna Ferreira

Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Bárbara Amaral da Silva

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Beatriz Braga Bezerra

Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Bernadette Beber

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Breno de Oliveira Ferreira

Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Carla Wanessa Caffagni

Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins

Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Caroline Chioquetta Lorenset

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cláudia Samuel Kessler

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Daniel Nascimento e Silva

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein

Universidade de São Paulo, Brasil

Danielle Aparecida Nascimento dos Santos

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Delton Aparecido Felipe

Universidade Estadual de Maringá, Brasil

Dorama de Miranda Carvalho

Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Doris Roncareli

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Edson da Silva

Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Elena Maria Mallmann

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Emanuel Cesar Pires Assis

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Erika Viviane Costa Vieira
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Everly Pegoraro
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fauston Negreiros
Universidade Federal do Ceará, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Barcellos Razuck
Universidade de Brasília, Brasil

Francisca de Assiz Carvalho
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Gabriela da Cunha Barbosa Saldanha
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Gabrielle da Silva Forster
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Guilherme do Val Toledo Prado
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa
Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Vitoriano
*Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais
Anísio Teixeira, Brasil*

Helen de Oliveira Faria
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Heloisa Candello
IBM e University of Brighton, Inglaterra

Heloisa Juncklaus Preis Moraes
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Humberto Costa
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Ismael Montero Fernández,
Universidade Federal de Roraima, Brasil

Jeronimo Becker Flores
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

José Luís Giovanoni Fornos Pontifícia
Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Josué Antunes de Macêdo
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Júlia Carolina da Costa Santos
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini
Universidade de São Paulo, Brasil

Juliana Tiburcio Silveira-Fossaluzza
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Julierme Sebastião Morais Souza
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Karlla Christine Araújo Souza
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Laionel Vieira da Silva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Leandro Fabricio Campelo
Universidade de São Paulo, Brasil

Leonardo Jose Leite da Rocha Vaz
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Lidia Oliveira
Universidade de Aveiro, Portugal

Luan Gomes dos Santos de Oliveira
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Luciano Carlos Mendes Freitas Filho
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett
Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Marceli Cherchiglia Aquino
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Marcia Raika Silva Lima
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Marcos Pereira dos Santos
Universidad Internacional Iberoamericana del Mexico, México

Marcos Uzel Pereira da Silva
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Marcus Fernando da Silva Praxedes
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil

Margareth de Souza Freitas Thomopoulos
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Maria Angelica Penatti Pipitone
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Maria Cristina Giorgi
*Centro Federal de Educação Tecnológica
Celso Suckow da Fonseca, Brasil*

Maria de Fátima Scaffo
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Maria Isabel Imbrônio
Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Luzia da Silva Santana
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Sandra Montenegro Silva Leão
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai
Universidade de São Paulo, Brasil

Miguel Rodrigues Netto
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Nara Oliveira Salles
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Neli Maria Mengalli
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patricia Biegling
Universidade de São Paulo, Brasil

Patrícia Helena dos Santos Carneiro
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Patrícia Oliveira
Universidade de Aveiro, Portugal

Patrícia Mara de Carvalho Costa Leite
Universidade Federal de São João del-Rei, Brasil

Paulo Augusto Tamanini
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Priscilla Stuart da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Radamés Mesquita Rogério
Universidade Federal do Ceará, Brasil

Ramofly Bicalho Dos Santos
Universidade de Campinas, Brasil

Ramon Taniguchi Piretti Brandao
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Rarielle Rodrigues Lima
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Raul Inácio Busarello
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Renatto Cesar Marcondes
Universidade de São Paulo, Brasil

Ricardo Luiz de Bittencourt
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Rita Oliveira
Universidade de Aveiro, Portugal

Robson Teles Gomes
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos
Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Sebastião Silva Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Simone Alves de Carvalho
Universidade de São Paulo, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Taiza da Silva Gama
Universidade de São Paulo, Brasil

Tania Micheline Miorando
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcísio Vanzin
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Thiago Barbosa Soares
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto
Universidade de Brasília, Brasil

Thiago Guerreiro Bastos
Universidade Estácio de Sá e Centro Universitário Carioca, Brasil

Thyana Farias Galvão
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Valdir Lamim Guedes Junior
Universidade de São Paulo, Brasil

Valeska Maria Fortes de Oliveira
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Vania Ribas Ulbricht
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Walter de Carvalho Braga Júnior
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Wagner Corsino Enedino
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wanderson Souza Rabello
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Washington Sales do Monte
Universidade Federal de Sergipe, Brasil

Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Adilson Cristiano Habowski <i>Universidade La Salle - Canoas, Brasil</i>	Antônia de Jesus Alves dos Santos <i>Universidade Federal da Bahia, Brasil</i>
Adriana Flavia Neu <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>	Antonio Edson Alves da Silva <i>Universidade Estadual do Ceará, Brasil</i>
Aguimario Pimentel Silva <i>Instituto Federal de Alagoas, Brasil</i>	Ariane Maria Peronio Maria Fortes <i>Universidade de Passo Fundo, Brasil</i>
Alessandra Dale Giacomini Terra <i>Universidade Federal Fluminense, Brasil</i>	Ary Albuquerque Cavalcanti Junior <i>Universidade do Estado da Bahia, Brasil</i>
Alessandra Figueiró Thornton <i>Universidade Luterana do Brasil, Brasil</i>	Bianca Gabriely Ferreira Silva <i>Universidade Federal de Pernambuco, Brasil</i>
Alessandro Pinto Ribeiro <i>Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil</i>	Bianka de Abreu Severo <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>
Alexandre João Appio <i>Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil</i>	Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos <i>Universidade do Vale do Itajaí, Brasil</i>
Aline Corso <i>Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil</i>	Bruna Donato Reche <i>Universidade Estadual de Londrina, Brasil</i>
Aline Marques Marino <i>Centro Universitário Salesiano de São Paulo, Brasil</i>	Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa <i>Universidade Federal da Paraíba, Brasil</i>
Aline Patricia Campos de Tolentino Lima <i>Centro Universitário Moura Lacerda, Brasil</i>	Camila Amaral Pereira <i>Universidade Estadual de Campinas, Brasil</i>
Ana Emídia Sousa Rocha <i>Universidade do Estado da Bahia, Brasil</i>	Carlos Eduardo Damian Leite <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i>
Ana Iara Silva Deus <i>Universidade de Passo Fundo, Brasil</i>	Carlos Jordan Lapa Alves <i>Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil</i>
Ana Julia Bonzanini Bernardi <i>Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil</i>	Carolina Fontana da Silva <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>
Ana Rosa Gonçalves De Paula Guimarães <i>Universidade Federal de Uberlândia, Brasil</i>	Carolina Fragoço Gonçalves <i>Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil</i>
André Gobbo <i>Universidade Federal da Paraíba, Brasil</i>	Cássio Michel dos Santos Camargo <i>Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil</i>
André Luis Cardoso Tropiano <i>Universidade Nova de Lisboa, Portugal</i>	Cecilia Machado Henriques <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>
André Ricardo Gan <i>Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil</i>	Cintia Moralles Camillo <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>
Andressa Antonio de Oliveira <i>Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil</i>	Claudia Dourado de Salces <i>Universidade Estadual de Campinas, Brasil</i>
Andressa Wiebusch <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>	Cleonice de Fátima Martins <i>Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil</i>
Angela Maria Farah <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i>	Cristiane Silva Fontes <i>Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil</i>
Anísio Batista Pereira <i>Universidade Federal de Uberlândia, Brasil</i>	Cristiano das Neves Vilela <i>Universidade Federal de Sergipe, Brasil</i>
Anne Karynne da Silva Barbosa <i>Universidade Federal do Maranhão, Brasil</i>	Daniele Cristine Rodrigues <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i>

Daniella de Jesus Lima
Universidade Tiradentes, Brasil

Dayara Rosa Silva Vieira
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Dayse Rodrigues dos Santos
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Dayse Sampaio Lopes Borges
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Deborah Susane Sampaio Sousa Lima
Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil

Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília, Brasil

Diogo Luiz Lima Augusto
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil

Ederson Silveira
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Elaine Santana de Souza
*Universidade Estadual do Norte Fluminense
Darcy Ribeiro, Brasil*

Eleonora das Neves Simões
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Elias Theodoro Mateus
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Elisiene Borges Leal
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elizabeth de Paula Pacheco
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Elizânia Sousa do Nascimento
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elton Simomukay
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Emanuella Silveira Vasconcelos
Universidade Estadual de Roraima, Brasil

Érika Catarina de Melo Alves
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Everton Boff
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Fabiana Aparecida Vilaça
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Fabiano Antonio Melo
Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Fabricia Lopes Pinheiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Fabício Nascimento da Cruz
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fabício Tonetto Londero
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Francisco Geová Goveia Silva Júnior
Universidade Potiguar, Brasil

Francisco Isaac Dantas de Oliveira
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Francisco Jeimes de Oliveira Paiva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Gabriella Eldereti Machado
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Gean Breda Queiros
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Germano Ehleret Pollnow
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Glaucio Martins da Silva Bandeira
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Handerson Leylton Costa Damasceno
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Helena Azevedo Paulo de Almeida
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Heliton Diego Lau
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Hendy Barbosa Santos
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Inara Antunes Vieira Willerding
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Ivan Farias Barreto
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Jacqueline de Castro Rimá
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Jeane Carla Oliveira de Melo
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

João Eudes Portela de Sousa
Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil

João Henriques de Sousa Junior
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Joelson Alves Onofre
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Juliana da Silva Paiva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Junior César Ferreira de Castro
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Lais Braga Costa
Universidade de Cruz Alta, Brasil

Leia Mayer Eyng
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Manoel Augusto Polastreli Barbosa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcio Bernardino Sirino
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marcos de Souza Machado
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Marcos dos Reis Batista
Universidade Federal do Pará, Brasil

Maria Aparecida da Silva Santandel
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Edith Maroca de Avelar Rivelli de Oliveira
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Maurício José de Souza Neto
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele de Oliveira Sampaio
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Miriam Leite Farias
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Natália de Borba Pugens
Universidade La Salle, Brasil

Patricia Flavia Mota
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Raick de Jesus Souza
Fundação Oswaldo Cruz, Brasil

Railson Pereira Souza
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Rogério Rauber
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Samuel André Pompeo
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Tayson Ribeiro Teles
Universidade Federal do Acre, Brasil

Valdemar Valente Júnior
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Wallace da Silva Mello
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Wellton da Silva de Fátima
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Weyber Rodrigues de Souza
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

Wilder Kleber Fernandes de Santana
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

PARECER E REVISÃO POR PARES

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

Direção editorial Patricia Bieging
Raul Inácio Busarello

Diretor de sistemas Marcelo Eyng

Editora executiva Patricia Bieging

Coordenadora editorial Landressa Rita Schiefelbein

Assistente editorial Caroline dos Reis Soares

Diretor de criação Raul Inácio Busarello

Assistente de arte Laura Linck

Editoração eletrônica Gabrielle Lopes
Peter Valmorbidia
Lucas Andrius de Oliveira

Imagens da capa Denamorado, Efe_Madrid, Fabrikasimf,
Josepcurto, Kocamir, Lunamarina,
Manusy, M.a.u, Pixel-Shot.com,
Tarasov_VI, Vivasis Weerawat.eamsaart
- Freepik.com

Revisão Autor

Autor Arnaldo António Moreira da Costa

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C837a Costa, Arnaldo António Moreira da -
A marcha portuguesa e o dobrado brasileiro: um estudo
comparativo. Arnaldo António Moreira da Costa. Serie
Teses e dissertações bandísticas. Volume 2. São Paulo:
Pimenta Cultural, 2021. 114p..

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-5939-202-5 (brochura)
978-65-5939-203-2 (eBook)

1. Música. 2. Marcha. 3. Dobrado. 4. História.
5. Bandas de música. 6. Brasil. 7. Portugal. I. Costa, Arnaldo
António Moreira da. II. Título.

CDU: 78.03
CDD: 781

DOI: 10.31560/pimentacultural/2021.032

SUMÁRIO

Prefácio	11
Sobre o selo CEMUPE - Centro de Musicologia de Penedo	14
Agradecimentos	16
Introdução.....	18
Capítulo 1	
A marcha	21
Conceito e origem.....	22
Finalidade e desenvolvimento	24
A marcha em Portugal no século XIX	31
A marcha em Portugal no século XX	57
Capítulo 2	
O dobrado	64
Conceito e origem.....	65
Finalidade e desenvolvimento	66
O dobrado no Brasil no século XIX.....	70
O dobrado no Brasil século XX.....	73

Capítulo 3

Análise comparativa entre a marcha e o dobrado.....	78
Obras selecionadas e seus autores	79
Análise estrutural	84
Instrumentação	85
Estrutura tonal	88
Estrutura formal	89
Análise temática	91
Síntese analítica	104
Conclusão	106
Bibliografia	110
Dicionários	111
Bibliografia informática	111
Sobre o autor	112
Índice remissivo.....	114

PREFÁCIO

Há mais de 300 anos as bandas de música em Portugal exercem um papel social fundamental para a construção da cultura nacional e da formação humana, além do papel educativo que fomentam, desde Viana do Castelo ao Algarve, em suas *vilas, concelhos*, enfim, nas suas comunidades.

No Brasil, as similaridades bandísticas portuguesas são diversas e em vários contextos a partir do século XIX, desde os primeiros agrupamentos destas formações, principalmente com a chegada da Corte de D. João VI. Muitos autores defendem que antes da Banda da Guarda Real Portuguesa pisar em território ainda colonial brasileiro, músicos de diversas concepções populares de sopro e percussão, já animavam encontros sociais religiosos ou não, com suas *sacabuchas, charamelas* e a “pancadaria” percussiva.

Talvez o caráter sem uma estrutura definida, fez com que o conceito *banda de música* só se afirmasse de fato após o evento real de 1808. São hipóteses....

O fato é que musicalmente as primeiras formações que variavam entre sopros, madeiras e rabecas, foram dando espaço ao contexto europeu militar do período oitocentista. Isto veio também a se observar pontos que influenciaram no entendimento que temos hoje as sociedades musicais, que se estabeleceram ao longo dos dois séculos subsequentes.

As bandas aos poucos se enveredaram por caminhos mais ligados ao foco comunitário, tanto nos fardamentos como ao repertório, aos poucos deixando a rigidez dos contextos combatentes. No entanto

a marcha e o dobrado foram heranças destes contextos que como um “DNA” ratifica a sua identidade de outrora e as suas semelhanças.

Podíamos aqui citar a relação da memória musical dos seus músicos passados em geração a geração, criando talvez esta identidade da memória musical coletiva, já citando e compartilhando com autores de outras áreas humanas da filosofia histórica, como Bourdieu, Le Goff, Hawbachs, entre outros, que defendem a perpetuação dos fatos pela abordagem da memória social.

Essa identidade transportada para a conceção musical bandística, e aqui descrito apenas como uma ferramenta de entendimento dessas memórias, intrigam os musicólogos, sobre o contexto desta citada perpetuação onde tais características são tão presentes em pleno século XXI.

Contextualizando esta obra “*a marcha portuguesa e o dobrado brasileiro*”, lembro-me dos debates e discussões em Portugal, durante o processo de construção deste projeto ao lado do querido Alexandre Andrade, orientador principal da dissertação e seu autor Arnaldo Costa. Como, mesmo sem adentrar sobre o contexto da memória e nem aprofundarmos estas questões filosóficas aos quais me referi acima, nos inquietava; eu, enquanto coorientador de mestrado, e ele, Arnaldo Costa, um já renomado maestro de instituições bandísticas portuguesas de reputação cultural ímpar.

Esse esforço do entendimento desses desdobramentos sobre o repertório e tais características que entrelaçavam histórias do território bandístico dos dois países, nos fez ater apenas dois gêneros musicais: *a Marcha portuguesa e o Dobrado brasileiro*.

É mister neste instante lembrar sob muitos aspetos, a relevância da pesquisa realizada. Ao ler cada capítulo, nos remete o desejo de encontrar tais similaridades na forma, no estilo, na execução

Sumário

e nos seus compositores. Uma reaproximação de um fio condutor que nos leva analisar não só seu conteúdo subjetivo de análises sociais dos costumes, dos comportamentos, dos escopos comunitários, das formações culturais do pertencimento destes contextos (individuais e coletivos), como destes músicos e suas obras.

Portanto deixo ao leitor a sede desta "aventura transatlântica" realizada pelo autor que em tom provocativo, tenta nos refletir sobre o que falamos neste diálogo Portugal e Brasil, e a conseqüente "divisão de águas" para que tais grupos caminhassem com seus próprios conceitos e identidades.

Marcos dos Santos Moreira
Doutor em Música e docente
da Universidade Federal de Alagoas

SOBRE O SELO CEMUPE - CENTRO DE MUSICOLOGIA DE PENEDO

O selo CEMUPE Centro de Musicologia de Penedo, vinculado a Universidade Federal de Alagoas, em parceria com a Prefeitura Municipal de Penedo e a Editora PIMENTA CULTURAL, traz a continuação da série *Mestres Musicais de Alagoas* e Série *Teses e Dissertações bandísticas*. Na primeira série citada, pretendemos ampliar os volumes sobre obras e compositores diretamente ligados a Alagoas. Já o segundo ofereceremos publicações em nível nacional e internacional sobre o tema banda e seus desdobramentos oriundos das pesquisas realizadas pelo CEMUPE e pelos autores parceiros com pesquisas concluídas na UFAL e em outras universidades.

Atualmente o CEMUPE tem alinhado seus estudos com o *Instituto Superior de Estudos Interculturais e Transdisciplinares*, vinculado ao instituto Piaget de Viseu-Portugal e o *LAMUS-Laboratório de Musicologia*, vinculado a USP- Universidade de São Paulo, também conecta com outros grupos da Universidade Federal de Alagoas, a exemplo do *Grupo de Pesquisa História, Memória e Documentação da Música*.

As linhas de publicações envolvem Educação Musical, Musicologia, Composição e Análise. Tem como meta, produzir livros, ensaios, artigos e transcrições de caráter inédito ou pouco divulgado no meio musical, seja ele acadêmico ou não e biografias autorizadas de compositores. Tais produções, oriundas deste grupo, são debatidas nos fóruns na anual programação da JPMB- Festival Internacional de Música de Penedo, evento vinculado ao CEMUPE.

Sumário

Esperamos que o selo com suas séries e publicações decorrentes, possa contribuir com a valorização do movimento bandístico brasileiro e mundial e a permanência da efetivação corroborativa deste grupo ao patrimônio imaterial brasileiro que são as Bandas de Música.



Marcos dos Santos Moreira
Diretor do CEMUPE
Centro de Musicologia de Penedo Alagoas

AGRADECIMENTOS

Como em quase tudo na nossa vida, poucas são as coisas que conseguimos realizar sozinhos. Este trabalho é um exemplo disso mesmo, sem a ajuda de várias pessoas, que colaboraram direta e indiretamente, não teria sido possível a sua concretização. Agradeço a todos do fundo do meu coração.

Ao Doutor Marcos Moreira, da UFAL, pela orientação e incentivo na escolha desta temática, o seu constante encorajamento e amizade e a possibilidade da edição deste livro através do Centro de Musicologia de Penedo, Alagoas-Brasil -CEMUPE,

Ao Professor Doutor Alexandre Andrade, coorientador deste projeto de pesquisa que originou a tese e, pela forma como desde a primeira hora se disponibilizou e ajudou a procurar as melhores soluções, fazendo-me acreditar que seria possível.

Aos Professores, Doutor André Granjo e Mestre Paulo Martins, pelos seus ensinamentos e disponibilidade de documentação que se revelou fundamental.

Ao Maestro Alípio Martins e Doutor Joel Barbosa, pelos conselhos e informações partilhados sobre o Dobrado e sobretudo pela amizade.

Ao colega e amigo Dr. Ricardo Gabriel, pelo seu companheirismo durante o curso, pela amizade criada, pelas investigações em conjunto e pela coragem que sempre me soube transmitir, sem a qual muito deste trabalho não teria sido possível.

À Banda Velha União Sanjoanense, sua Direção e Músicos, pela colaboração, compreensão e paciência que tiveram para comigo, o que muito me ajudou durante todo este período de curso.

Sumário

Aos colegas de curso, Fernando, Pedro e Justino, pelo companheirismo e amizade partilhados.

Ao Instituto Piaget de Viseu e ao seu Departamento de Música, pela possibilidade de frequentar este Curso de Direção de Orquestra de Sopros.

Aos meus Pais, à minha mulher “Cinda” e às minhas filhas Sofia, Eduarda e Margarida.

INTRODUÇÃO

A Música, como linguagem universal que é, recebeu da Humanidade várias formas de se exprimir, vários géneros musicais, apareceram com essa finalidade de chegar às emoções do ser humano de transmitir uma mensagem ou de produzir sensações e sentimentos. Por esta razão, os géneros musicais, foram-se estabelecendo através da própria História. A Marcha é, reconhecidamente, um género musical que desde sempre apaixonou o Homem, enquanto compositor e ouvinte, o seu género cadenciado e de melodias vibrantes fizeram com que figurasse entre os mais acarinhados pela criação do Homem. Um outro género musical com características semelhantes, o Dobrado, existe quase em exclusivo num só país, o Brasil, este facto só por si torna-se intrigante, *porquê no Brasil* e o *porquê só no Brasil*, quando sabemos que o outro género, a Marcha, é quase universal. E qual a relação de proximidade destes dois géneros, esta foi a questão levantada pelo professor e amigo Doutor Marcos Moreira, da Universidade Federal de Alagoas, do Estado Nordeste Brasileiro, um desafio total, que se revelou interessante e abrangente para a temática da Dissertação em questão.

O objetivo principal deste livro, baseado na pesquisa de mestrado, é realizar um estudo comparativo entre estes dois géneros, procurando em primeiro lugar as suas definições os seus conceitos e suas origens. Fazendo um contexto histórico, que nos possibilite perceber o seu desenvolvimento através do espaço temporal da era humana. Reconhecer e identificar os principais agentes que contribuíram de forma direta ou indireta para a sua consolidação enquanto géneros musicais. Depois de encontrarmos no género Marcha a sua génese primária e percebendo que o Dobrado é um seu descendente direto, procuramos o porquê deste relacionamento tão próximo entre estes dois géneros. A história comum entre os dois países Portugal e Brasil, mostra-nos que num determinado momento,

Sumário

embora curto, das suas existências foram um só e isso possibilitou a troca de influências socioculturais que em alguns casos se revelaram profundas. Em busca dessas influências decidimos contextualizar historicamente a evolução da Marcha em Portugal e do Dobrado no Brasil, no decorrer dos séculos XIX e XX, permitindo assim identificar os agentes que contribuíram para a evolução de ambos. As Bandas Militares foram, numa primeira fase, as grandes responsáveis por essa evolução, o seu desenvolvimento enquanto grupos musicais e da própria componente militar, está intimamente ligado com o consolidar dos dois géneros. Numa segunda fase verificamos que foram os músicos, oriundos do ambiente militar e depois da parte civil, os agentes que diretamente influenciaram e ajudaram a definir, as características individuais de cada um. Para realçar a importância do fator humano nestas influências e de uma forma geral dar uma visão mais próxima da realidade vivida, sobretudo nos finais do século XVIII e princípios do século XIX, numa tentativa de demonstrar como eram partilhadas essas influências, uma vez que é grande a escassez de informação específica relatamos a vida de dois grandes músicos, Erdmann (Eduardo) Neuparth e do seu Filho Augusto Neuparth. Ambos contribuíram de forma indelével, para o desenvolvimento do género marcha em particular e da música em geral. Neuparth pai deixou-nos, através da sua autobiografia, o relato de como terá sido a vida de muitos músicos que nesta época percorreram a Europa, tocando em grupos militares ou civis, a forma como chegavam às fileiras, a importância e o papel desempenhado por um músico na vida militar. O seu contributo para o ensino da música e desenvolvimento do género musical, criando música para os Regimentos, como verificamos, no seu famoso contrato estabelecido quando ingressou no Exército Português. A sua viagem para o Brasil e a sua rápida integração na sociedade, demonstra-nos como a experiência por ele acumulada durante a sua vida na Europa, vai influenciar agora a sociedade musical na então colónia portuguesa. O seu regresso a Lisboa vai, igualmente, influenciar a Capital com a

criação de uma casa de instrumentos. Neuparth filho, anos mais tarde, vai tronar-se o responsável pela chegada a Portugal da recente invenção de Adolpho Sax, o Saxofone, que modifica definitivamente a instrumentação das Bandas Militares e civis e por consequência as suas composições. No Brasil a evolução das Bandas Militares e o surgir de um enorme número de Bandas Populares, bem como as melhorias no ensino da música, vão contribuir para o aparecimento de compositores locais, que vão atribuir ao Passo Dobrado europeu, levado pelos portugueses, características muito próprias das influências locais, criando um género musical, considerado por muitos como genuinamente brasileiro, o Dobrado. São apresentados dois dos maiores compositores brasileiros, Tranquilino Bastos durante a última metade do século XIX e Pedro Salgado na primeira metade do século XX, demonstramos como contribuíram para, a divulgação do ensino da música, o aumento das Bandas Populares no Brasil e como ajudaram a definir em definitivo este género musical.

Na ultima parte deste trabalho, apresentamos um estudo comparativo entre estes dois géneros musicais. Agora num contexto mais ligado às Bandas filarmónicas, afastando-nos um pouco da cultura castrense e tradicional do meio militar e procurando o ambiente mais informal e popular das bandas civis, onde existem compositores, curiosamente grande parte deles oriundos do meio militar, que contribuíram para que o gosto popular pela Marcha continue, através dos tempos, bem vivo. Assim, através de um simples processo de seleção, foram apuradas três Marchas e três Dobrados, para uma análise comparativa abrangendo os seguintes parâmetros, *Instrumentação, Forma tonal, Forma Estrutural e Análise Temática*. Numa breve *Síntese Analítica*, procuramos colocar em evidência não só as semelhanças, mas sobretudo, as diferenças encontradas e que contribuem para que estes dois géneros, continuem a cativar públicos, a inspirar compositores e convivam, quase *lado-a-lado*, permanecendo genuinamente fieis aos seus genes.

A close-up photograph of a brass instrument's valves and pistons, showing the intricate mechanical details and the polished metal surfaces. The lighting is dramatic, highlighting the textures and reflections. A large, bold white exclamation point is overlaid on the right side of the image.

1

A MARCHA

CONCEITO E ORIGEM

Se formos ao encontro do conceito ou definição de Marcha nos dicionários encontramos paralelamente á sua gênese, *modo de locomoção*, uma forte conexão com a função militar. De entre várias definições encontradas selecionamos estas por resumirem todas as restantes dentro do mesmo espírito de definição.

-*“Modo de locomoção” (Enciclopédia Luso Brasileira da Verbo)*

-*“Ação ou efeito de marchar, modo de caminhar” (Dicionário On line Língua Portuguesa)*

-*“Andamento Regular” (Moderno Dicionário da Língua Portuguesa Tomo II Circulo de Leitores)*

-*“Ato ou efeito de marchar, andamento regular próprio das tropas” (Dicionário de Língua Portuguesa - Universal)*

-*“Movimento combinado que uma tropa executa ao se deslocar de um ponto para outro” (Dicionário On Line Língua Portuguesa)*

-*“Cadência com que um corpo de tropas se desloca” (Moderno Dicionário da Língua Portuguesa, Tomo II Circulo de Leitores)*

Observando, a História do Homem, verifica-se que desde a Antiguidade a melhor forma encontrada para fazer deslocar objetos pesados, ou um grande número de pessoas, era ao som de cadências rítmicas organizadas para que os movimentos fossem feitos em simultâneo, surgindo para tal diversos instrumentos ainda que, numa primeira fase, de forma rudimentar como tambores e bombos, pífaros ou trombetas, Fautas e Harpas. Segundo SOUSA, (2008, p. 13) as primeiras civilizações, como os Assírios, Hebreus, Egípcios, Gregos, Romanos, Germanos e Gauleses, utilizavam e entoavam cânticos para assustar o inimigo e transmitir ordens através de sinais sonoros. Também, segundo este autor, foi por

influência Muçulmana, especialmente por parte dos Turcos, igualmente com agrupamentos musicais nas suas forças militares, que alguns instrumentos de percussão, bombos, tambores e pratos, são incluídos no Ocidente.

Chegaram, até aos nossos dias, curiosos relatos fora do contexto militar, como o que passamos a apresentar, de LUCOCK¹¹, (1820, p. 54), num dos seus relatos, transmite-nos, a forma como era utilizada a coordenação rítmica e o incentivo melódico das frases cantadas, como parte de um processo, para ultrapassar as dificuldades no trabalho e do transporte de objetos pesados, transcrevendo com muito pormenor como no Brasil do século XVI os escravos negros uniam forças.

"...escravos mandados à rua, de cesta vazia e longas varas, à cata de serviço por conta de seus senhores. Carregam objetos pesados por meio de um par de correias naqueles paus que carregam nos ombros de dois deles, levando-os de seguida ao seu destino. No caso de a carga ser pesada de mais para um só par, juntam-se quatro ou seis e até mais homens, formando um grupo, de que, é geral, o mais inteligente é por eles escolhido para capitanear e dirigir o trabalho. Afim de imprimir ritmo aos seus esforços e, principalmente uniformidade no passo, êsse entoia sempre alguma cantiga africana, curta e simples, ao cabo da qual o grupo todo responde em alto côro. Prosseguem nesse canto enquanto dura o trabalho, parecendo que com isso aliviam a carga e alegam seus ânimos."

Podemos com estas descrições facilmente perceber que, em muitas situações similares ao longo da história, o homem utilizou estes processos de coordenação como forma locomoção, colocando assim em marcha a sua própria evolução.

11 Historiador Inglês que esteve no Brasil entre 1808 e 1813, recolheu e escreveu relatos, publicados mais tarde, no ano 1820, em Londres e que trouxeram ao mundo uma imagem do Brasil, desde os séculos XV, XVI e XVII.

FINALIDADE E DESENVOLVIMENTO

A Marcha na sua génese tem, como vimos anteriormente, uma forte conexão com a atividade Militar e a sua evolução, enquanto forma de locomoção e coordenação, sofrerá igualmente as influências do aperfeiçoamento que esta atividade terá no decorrer dos tempos.

O desenvolvimento das práticas militares e das técnicas de combate, obrigaram ao aparecimento de processos mais rigorosos, competentes e sobretudo mais uniformes, quer nas técnicas de combate, quer nas formas de deslocação e locomoção. Surgem, ao longo do século XVI, um pouco por toda a Europa, os primeiros sinais de uma certa organização e doutrina Militar, segundo SOUSA, (2008 pp. 14 – 15), em Portugal, ainda sob o domínio filipino²², surgiu em 1612 a obra de Luís Mendes de Vasconcelos “*A arte Militar*” e em 1631 o “*Abecedário Militar*” de João Brito de Lemos, onde se destaca a ideia de que,

“...nas novas guerras, a razão se sobrepõe à força e que é necessário aos Exércitos mais rigor de movimentos e disciplina do que apenas valentia natural”.

É, igualmente, nesta obra que se encontram várias referências à música dos tambores para coordenar os movimentos e a cadência da marcha.

“No marchar e caminhar hão de ir com os corpos direitos, a cabeça alta, com passo grave [...] e todos os movimentos que ela fizer há-de fazer a outra fileira, que a segue ou caminhe depressa ou devagar, conforme tocar o Tambor...[...] Hão de levar posto o ouvido e sentido no Tambor, sem falarem...[...] hão de dar o passo no mesmo tempo, que é formoso, e parece bem, e quem vir de fora dirá que são soldados.”

22 Termo dado à crise Dinástica Portuguesa entre 1580 e 1640, durante seis décadas Portugal esteve sob o domínio da dinastia dos Reis Filipe I, II e III de Espanha até à Restauração de 1640.

No entanto, afirma ainda este autor, foi durante o século XVII que os novos desafios da Guerra originaram o aparecimento dos primeiros manuais de treino e de organização militar, como o de Jacob de Ghen's, onde, já estão definidas as vozes de comando padronizadas e os toques de Pífaró, de Tambor e de Trombeta, na sua opinião, este Manual para o Exército marcou o início da Idade Moderna na história Militar. O seu aperfeiçoamento chegou, no entanto, mais tarde já no século XVIII, refere o autor, com a tática da Infantaria de Linha criada pela escola Militar Francesa, numa manobra onde se exigia uma rigorosa coordenação na atuação de inúmeras e extensas fileiras de atiradores que marchavam para o combate. Utilizando uma marcha cadenciada a 75 p.p.m³ (75 passos por minuto) de aproximação, disparando e carregando os seus mosquetes ao som de Tambores, que tinham uma importante função operacional em combate.

As mais variadas táticas de combate, durante este século XVIII, deram origem a uma uniformidade que estabeleceu três tipos de Marcha Militar, como refere ROCHA, (2009 p.8).

“...as diversas situações táticas exigem, basicamente, três cadências para os deslocamentos da infantaria: o passo de estrada, que é uma marcha lenta e pesada, usual nos longos percursos; o passo de parada ou passo ordinário, que é uma marcha bem mais rápida, com andamento próximo do dobro do anterior, utilizada em desfiles, continências e paradas militares; e o passo acelerado, marcha de ataque para a tomada de pontos do terreno ou na carga sobre as linhas inimigas.”

Rapidamente, estas três formas de cadências, transformaram-se em padrões e em termos musicais e começam a surgir composições próprias para cada situação. Os compositores e grupos de músicos, que acompanham toda esta transformação e evolução, começam a uniformizar os ritmos e a originar novas definições.

3 Em algumas edições, é apresentado um andamento de 76 p.p.m. in *Enciclopédia Luso Brasileira de Cultura*, Editorial Verbo, Lisboa, Vol. 12, pp. 1468 – 1471.

O *Passo de Estrada* (marcha lenta) utilizada pelos soldados, que tinham de dar 76 passos por minuto, passa a corresponder em termos musicais ao compasso quaternário o equivalente em marcação, na escala do metrônomo de Mälzel⁴, a um *Allegro Maestozo*.

O Passo de Parada ou Passo Ordinário passa a ter o movimento de 120 passos por minuto, próximo do dobro da marcha lenta, o que dá origem ao aparecimento do termo popular conhecido como Passo Dobrado a designação musical é, no entanto, de *Allegro Marcia*⁵.

O Passo Acelerado corresponde a 130 passos por minuto e a sua designação musical é de *Allegro Vivo*.

Com o passar do tempo, e o surgir dos efeitos da revolução industrial⁶ na evolução dos meios de locomoção e em quase todos os meios de produção, o aparecimento de produções em série e em grande escala vem trazer como consequência alterações significativas nas ancestrais táticas de guerra especialmente no período da Grande Guerra⁷.

Demonstrativo, e até de certa forma emocionante, é sem dúvida esta transcrição feita pelo Tenente-Chefe de Música Manuel Joaquim, numa Conferência realizada em Viseu a 12 de Fevereiro de 1937 de um artigo publicado na *Revista Militar* de autoria do Coronel Bartolomeu Sesinando Ribeiro Artur, onde coloca bem evidente a importância e a heroicidade de uma Banda Militar mas, igualmente, a sua fragilidade perante o poder de fogo inimigo num episódio da Grande Guerra onde,

4 Nome do engenheiro e inventor, alemão, Johann Nepomuk Mälzel, recebeu a patente pelo metrônomo portátil em 1816.

5 *Enciclopédia Luso Brasileira de Cultura*, Editorial Verbo, Lisboa, Vol. 12, pp. 1468 – 1471.

6 Movimento evolucionista que começou na Inglaterra em meados do século XVIII com o aparecimento da máquina a vapor e todo o desenvolvimento tecnológico que se lhe seguiu, transformando toda a indústria de produção e a vida da Humanidade. Definição do Autor.

7 Conflito iniciado a 28 de Julho de 1914 e terminou a 11 de Novembro de 1918, envolveu as grandes potências de todo o mundo, organizadas em duas alianças opostas, os Aliados e os Impérios Centrais, foi uma guerra global, à escala mundial, centrada na Europa. Definição do Autor.

“... foi muito notada e apreciada a acção dos músicos militares, [...] não só no serviço da sua especialidade, mas também no de municiação onde alguns perderam a vida”, afirma o maestro RIBEIRO, (s/data pp. 237 – 238) ao publicar todo este episódio no capítulo VII, do seu livro, dedicado à Música Militar.

“As Bandas marciais levam ao heroísmo e são muitas vezes também heroicas, é recordar aquela célebre batalha do Império – Léna – em que a banda de um regimento levanta a moral dos soldados ameaçados pela derrota e os torna vitoriosos, tocando o hino de glória, que as balas inimigas interrompem por vezes, fazendo calar os instrumentos dos executantes que atingem, e que no seu entusiasmo, caem soltando com a última nota o seu último suspiro.”

O conceito de utilização dos diferentes tipos de marcha, usuais até então, vão perder importância e sofrer alterações. A deslocação em massa dos militares é agora feita por transportes mecanizados, fruto do avanço e aperfeiçoamento tecnológico, as linhas de guerra avançadas adquiriram outras movimentações muito por força de um destruidor poder de fogo que as novas armas agora impõem.

A *Marcha Grave* e o *Passo Acelerado*, deixam progressivamente de fazer sentido neste novo cenário da guerra, o *Passo Ordinário*, no entanto, graças ao seu poder de exaltação e a temas musicais cativantes vai adquirir uma importância renovada, especialmente nos desfiles de grandes paradas, em cerimónias oficiais e públicas, para a motivação dos soldados e da população em geral, tendo igualmente, como consequência lógica o poder de intimidar o inimigo.

O *Passo Ordinário* passa assim a merecer a preferência, não só na atividade militar como junto da população civil, assumindo-se num gênero musical cativante que vai despertar o interesse de vários compositores. A sua designação também sofre alterações as preferências populares, por este estilo musical, popularizam-no como *Passo-dobrado* em Portugal e aparece um pouco por toda a Europa

como, *Paso-doble* na Espanha, *Pás-redoublé* na França ou *Passo Doppio* na Itália.

A Marcha Militar ganha assim estatuto de gênero musical, popularizada com o nome de *Passo dobrado* é credível que estas duas designações tenham coexistido e é até natural que se confundam pois são ambas oriundas da mesma fonte, no entanto, a designação *Marcha Militar* parece ser uma referencia mais formal e o *Passo dobrado* uma referencia mais popular do mesmo gênero⁸.

Giovanni Battista Lully (1632/1687) foi um dos primeiros compositores a escrever para as Bandas de Luís XIV e o primeiro a introduzir este género nas suas Óperas, seguiram-se-lhe outros compositores mundialmente famosos como, Haendel, Mozart, Verdi e Wagner. ROCHA, (2009 p. 8).

Surgem igualmente, nos finais do século XVIII depois da revolução Francesa, grandes compositores a interessarem-se e a escreverem Marchas Militares, sabe-se que, Beethoven (1770/1827) e Hummel (1778/1837) escreveram este gênero para Regimentos e vários outros compositores o adotaram para as suas obras Sinfónicas originando assim, segundo o autor acima citado, o *aparecimento de variantes da*

Marcha Militar, como, a Marcha de Concerto, a Marcha Nupcial, a Marcha Fúnebre, a Marcha Religiosa e a Marcha Triunfal, próprias das diferentes sensibilidades dos compositores e das influências nacionalistas existentes. Algumas, destas Marchas, ficaram célebres e chegaram aos nossos dias como, por exemplo, a “Marche au súplice” da Sinfonia Fantástica de H. Berlioz (1803/1869) a “Marcha da Danação de Fausto, a “Marcha do Profeta” do alemão Giacomo Meyerbeer

8 Em pleno século XX, posso afirmar por experiência própria, era comum ouvir dos músicos mais antigos, com sessenta ou setenta anos, das nossas bandas filarmónicas chamarem Passo dobrado às Marchas Militares que as bandas civis utilizavam para desfilar nas ruas, mesmo que, no título constasse a designação de Marcha Militar.

(1791/1864) a “*Marcha das Corporações*” de R. Wagner (1810/1849) a *Marcha Nupcial* de “*Sonho de uma Noite de Verão*” de Mendelssohn (1809/1847). (*ibid*, p. 9). O aparecimento destas variantes não retirou o interesse pela Marcha Militar propriamente dita, no entanto, no decorrer dos tempos as influências nacionalistas vão criar diferenças interessantes ao nível das cadências e das divisões rítmicas, entre os

vários países, mas o seu carácter marcadamente militar irá manter-se.

Alguns autores, como RIBEIRO, (s/data, pp. 236–237), consideram mesmo que, *as marchas alemãs, francesas, americanas, italianas, inglesas, brasileiras, espanholas e até mesmo portuguesas, distinguem-se umas das outras quasi tam nitidamente como as próprias línguas*, questionando de seguida, *quem dirá que a marcha Militar de Schubert não é alemã?*

Este espírito nacionalista, e quase inconfundível, da Marcha Militar espelha a diversidade deste estilo sem, no entanto, ferir o seu carácter e funcionalidade meramente militar. A este respeito ROCHA, (2009, p. 8), diz-nos o seguinte, *grande parte dessa diversidade deve ser atribuída à distribuição dos valores rítmicos imposta pelo compositor à partitura e, também, aos valores rítmicos existentes dentro dos seus compassos. No entanto, avulta sempre a importância de um sentido rítmico inconsciente, condicionado pelo caráter nacional ou por reflexos emocionais dos fatos, épocas e circunstâncias vividos pela comunidade nacional. Para concluir, o autor, refere não ser possível também, negligenciar a influência de compositores e regentes que, em determinado momento, captaram esse sentido rítmico subjetivo e conseguiram traduzi-lo para modelos duradouros das marchas nacionais.*

A Marcha Militar adquire, assim, um estilo que a torna inconfundível e um género musical apetecível para a maior parte dos compositores e quase todos, sobretudo os que ostentam o espírito nacionalista, abordaram este género musical. Como quase sempre,

a história nos demonstra, alguns destes compositores tornam-se referências mundiais. John Philip Sousa, (1856/1932) compositor Luso-Americano, Chefe da Banda da Marinha dos Estados Unidos, é o mais popular e reconhecido de todos, a sua fama e fortuna (chegou a ser possuidor de uma das maiores fortunas da sua época) ficaram a dever-se, não só ao sucesso das suas marchas, mas igualmente, ao enorme êxito atingido na volta ao mundo que fez com a sua Banda em 1900, para participar, representando os Estados Unidos, na Exposição Universal de Paris. Da grandiosa lista de marchas podemos destacar duas pela sua representatividade, a “*Semper Fidelis*” como Marcha Oficial dos United States Marine Corps e a “*Stars and Strips Forever*” considerada Marcha Nacional dos Estados Unidos da América.

Figura 1



John Philip Sousa (1856/1932)

Este compositor, popularmente conhecido como “O Rei das Marchas”, entra para a história nos finais do séc. XIX e domina todo o séc. XX até à atualidade com uma série extensa e verdadeiramente notável de marchas que ficaram mundialmente famosas. Possuidoras de um estilo inconfundível de vigor, simplicidade e de riqueza sonora as suas marchas são, ainda hoje, parte imprescindível dos repertórios das Bandas Militares de todo o mundo e, muito provavelmente, o expoente máximo deste género musical.

A MARCHA EM PORTUGAL NO SÉCULO XIX

Em Portugal, o desenvolvimento da Marcha vai estar intimamente ligado à reorganização do exército português antes e após as Invasões Francesas⁹ (1807 a 1810). Segundo SOUSA, (2008, p. 17) a primeira grande reorganização militar, no que diz respeito às Bandas de música, acontece em meados do séc. XVIII, entre 1762-64, com as normas ditadas pelo Conde de LIPPE¹⁰. Com efeito, este oficial Alemão, acompanhado por um grupo de oficiais de sua confiança, vai levar a cabo uma grande reforma militar não só em Portugal como nas colónias ultramarinas com maior ênfase no Brasil. Com uma forte influência da organização militar Prussiana¹¹, um dos primeiros exércitos a contemplar Bandas de música organizadas, Lippe vai definir as normas de recrutamento

9 Uma sequência de eventos e interesses comerciais da Guerra Peninsular, Espanha alia-se à França governada por Napoleão Bonaparte contra a Inglaterra apoiada por Portugal, que é invadido três vezes; a primeira em Novembro de 1807 pelo General Junot; a segunda em Março de 1809 pelo Marechal Soult; a terceira em Agosto de 1810 pelo Marechal Massena saindo de Portugal derrotados, a 15 de Outubro, na célebre batalha das Linhas de Torres Vedras, pelas tropas Anglo-lusas comandadas pelo General britânico Wellesley.

10 LIPPE, Conde Guilherme de Schaumburg militar Alemão, contratado pelo Marquês de Pombal, para fazer uma profunda reorganização do Exército de primeira linha não só em Portugal como nas colónias ultramarinas.

11 Em 1763, Frederico o Grande, definiu que as Bandas dos Regimentos de Infantaria da Prússia deveriam ser constituídas por instrumentos segundo a formação típica do octeto de sopros, reforçada por Trompetes, Flautins e Tambores. Esta organização acabou por influenciar a organização da música militar em Portugal.

para os Tambores e os seguintes instrumentos, Flauta, Oboé, Fagote, Trompa, Clarim, juntamente com a Caixa e o Bombo. Esta reforma é feita a todos níveis no Exército Português de primeira linha que passa a contar agora com, 24 Regimentos de Infantaria, 1 de Voluntários Reais, 10 de Cavalaria e 4 de Artilharia. Com este esforço, de organização e unidade, as tropas passaram a fardar-se uniformemente através de um regulamento de Uniformes de 1764. Fica assim definido o seguinte,

“...para todo o Exército na metrópole e no ultramar, a cor base do fardamento era o azul ferrete e na Infantaria de Marinha era o verde, com exceção dos músicos, Pífaros e Tambores, que no Exército variava consoante o Regimento e na Marinha era o encarnado. No Exército a farda dos Tambores era da cor da gola ou do Canhão do Regimento a que pertenciam, segundo a norma em uso na Europa e que durou até ao tempo dos Regimentos da Guarda Imperial de Napoleão III.” (ibid, pp. 18 – 19).

Ainda, segundo o mesmo autor, no *Regulamento para os Regimentos de Infantaria o instrumento Tambor é já designado de Caixa e são referidas duas cadências de marcha utilizadas, o Passo Grave e o Passo Dobrado*, que influenciaram a designação adotada mais tarde de *Marcha Grave* (marcha lenta) e *Passo Dobrado* (marcha rápida). Com esta considerável melhoria na organização, uniformização e estabelecimento de regras, é provável que tenham surgido as primeiras composições de temas musicais para se adaptarem às marchas estabelecidas, ou seja, é plausível que tenham surgido as primeiras composições de marchas, tanto de *marchas graves* como de *passo dobrados*. Infelizmente não existe conhecimento que tenham chegado até nós, mas sabe-se que, nesta época existiram músicos muitos habilidosos que provavelmente contribuíram para a criação de temas musicais. O aumento da variedade e do número de instrumentos, que os grupos sofreram nos finais do séc. XVIII e princípios do séc. XIX, refletem a necessidade de haver uma escrita ou, pelo menos, um grande trabalho de conjunto.

A figura 2, apresenta-nos um agrupamento musical, de um Regimento do século XVIII, já com uniformes e com uma estrutura instrumental a condizer com as medidas reformistas levadas a cabo pelo Conde de Lippe.

Figura 2



Para além da uniformidade dos fardamentos, pode-se facilmente detetar a presença de, 1 Flauta; 1 Clarim ou Trombeta; 2 Oboés; 2 Trompas; 1 Fagote; 1 Bombo; 1 Tambor – Caixa, num total de 9 elementos.

No séc. XIX, a evolução instrumental vai influenciar significativamente a orquestração das Marchas, tendo em conta as dificuldades dos instrumentos de sopro cuja técnica, ainda assim,

era pouco evoluída e exigia dos instrumentistas grande habilidade. O Clarinete¹², é incluído no Exército Português apenas no início do século XIX, apesar de a sua popularidade ter vindo crescer já nos finais do século anterior vai substituir, quase por completo, o Oboé que, até então, tinha tido uma forte presença pela sua estridência e capacidade aguda, no entanto, a evolução do Clarinete vem trazer maior intensidade e facilidade sonora. Devido à presença ainda numerosa de madeiras, relativamente aos metais, o Fagote vai manter-se como instrumento mais grave até meados do séc. XIX. Os metais, como as Trompas e os Clarins ou Trombetas vão sofrer experiências pois são, essencialmente, instrumentos lisos e limitados na sua versatilidade tocando apenas *harmónicos naturais*¹³. As experiências realizadas na tentativa de ultrapassar estas limitações resultaram no aparecimento de instrumentos como, o *Serpentão*¹⁴ (figura 3) e o *Oficleide*¹⁵ (figura 4) que, embora por pouco tempo, vão integrar as bandas militares neste início do século XIX.

12 Clarinete, aerofone de palheta simples, inventado entre 1700 e 1707 por Johann Christian Denner, em Nuremberga, a sua estrutura deriva do *Chalumeau*, uma espécie de clarinete muito rudimentar, com metade do tamanho e extensão, sem ação labial direta sobre a palheta, o termo Clarinete deriva do Clarino, nome do registo agudo do trompete, os modelos mais antigos do Clarinete tinham um som muito estridente, sendo mais parecido com o Oboé do que com o atual Clarinete. HENRIQUE Luís, in *Instrumentos Musicais*, 2ª Edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1994, p. 282-285.

13 Escala de sons que o instrumentista consegue tirar naturalmente do instrumento apenas com recurso à pressão labial e à intensidade do ar, sem recorrer a mecanismos. Definição do autor.

14 *Serpent ou, Serpentine*, aerofone constituído por um tubo de madeira, revestido a couro, muito largo e cónico, com dois metros e meio de comprimento com uma ondulação em forma de serpente e com um bocal como embocadura, de madeira, metálico ou de marfim, instrumento muito antigo dos finais do séc. XVI, utilizava-se como trombeta baixa, nos séculos seguintes foi utilizado em orquestras e bandas militares. A partir de meados do século XIX cai totalmente em desuso. HENRIQUE Luís, in *Instrumentos Musicais*, 2ª Edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1994, p.343-344.

15 Oficleide ou Fígle, instrumento de metal, do grupo dos aerofones, com grandes orifícios tapados por chaves, o tubo cónico é dobrado em dois, à maneira do Fagote, chegou a ter lugar em orquestras, na primeira metade do séc. XIX, até ser substituído, definitivamente, pela Tuba. HENRIQUE Luís, in *Instrumentos Musicais*, 2ª Edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1994, p.344

Figura 3

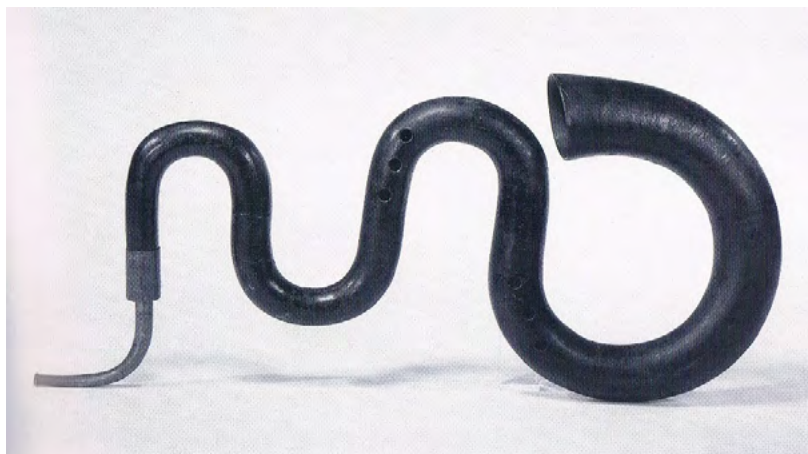
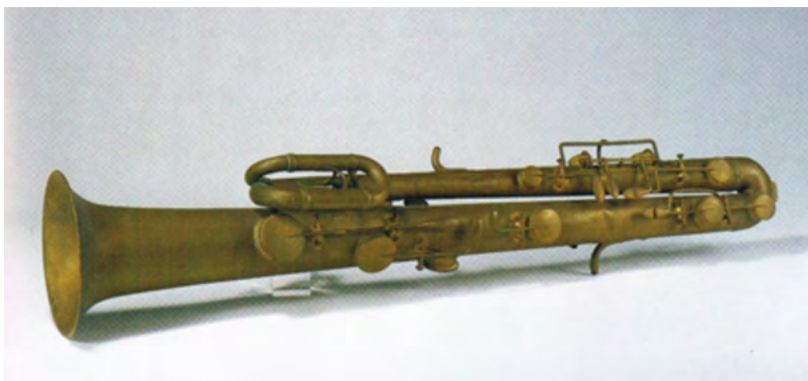


Figura 4



É, no entanto, no decorrer deste séc. XIX, que surgem as grandes inovações e alterações ao nível instrumental, abrindo novos horizontes musicais e de qualidade, tanto para as Bandas Militares como para as Bandas Civas à época, segundo alguns autores, designadas como Bandas Populares. Ainda não tínhamos abordado a questão de bandas fora do ambiente militar porque, embora haja

registro de agrupamentos musicais nos ambientes populares, até este século eram muito rudimentares, normalmente não estavam organizados, existiam em grupos particulares ou da espontaneidade de pequenos grupos de músicos, e provavelmente, não contribuíram para a temática do desenvolvimento da Marcha como o meio militar, no entanto, começaram a ter a sua evolução, embora muito lentamente, quando músicos militares se juntaram a estes grupos e se tornaram seus mestres, para ensinar e os organizar, segundo a sua experiência militar. Um exemplo, destes grupos populares privados em Portugal, é-nos relatado no livro de FREITAS, (1946, p.39).

“Os serviços religiosos muito da música careciam. As procissões tinham que a possuir. E como no princípio de Século XIX ainda as bandas populares não davam sintomas da sua aparição, aqui temos, por exemplo, a charamela do arcebispo de Braga, corporação de oito músicos, tocadores de instrumentos de vento, que tinha por obrigação tocar nas festas da cidade e da Catedral, e acompanhar as procissões. Os músicos tinham o ordenado de 160 reis; o maestro 240.”

Esta citação da Charamela do Arcebispo de Braga, foi retirada do Dicionário Biográfico de VIEIRA, vol. II, (1900, p. 327), onde no mesmo texto se pode verificar que este agrupamento foi,

“...extinto em 1834, mas não de todo porque deixou uma sucessora: é uma pequena Banda de seis músicos – um cornetim, dois clarinetes, dois sax-trompas e um baixo – sustentada pela confraria do Sacramento, com a obrigação de acompanhar as procissões de viático sempre que ellas sahirem. Os seus membros não teem vencimento certo, mas recebem uma gratificação cada vez que prestam serviço. Teem fardamento próprio, consistindo n’uns casacos compridos de panno vermelho, que vestem quando entram em exercício. Ainda hoje se servem de música própria, muito antiga, constando de marchas e minuets, que a referida confraria guarda com estimação...”

Curiosamente, estas duas citações, representam bem o que de uma forma generalizada se vai passar, neste início do século

XIX, em Portugal bem como, por toda a Europa, com a evolução instrumental, muitos dos antigos instrumentos vão desaparecer, para darem lugar aos novos e com isto surgem outros agrupamentos ou modernizam-se os antigos. Também é muito útil esta citação, pois permite-nos ter a informação, da existência no seu repertório de *marchas e minuetes*, como *música própria*, e *muito antiga* o que, nos indica a existência de composições deste gênero musical, muito provavelmente do século XVIII, pela afirmação da longevidade temporal e com a finalidade de serem, exclusivamente, para este agrupamento e para as suas atuações específicas.

Como, já tínhamos referenciado, nos finais do séc. XVIII, alguns instrumentos, especialmente os de madeira, como o Clarinete, sofreram alterações nos seus sistemas de chaves, permitindo assim, um desenvolvimento quase contínuo, num aumento sucessivo de chaves. É, no entanto, chegada a vez dos metais em 1815, que surge a grande revolução nos instrumentos de metal, com a invenção dos Pistões¹⁶, pequenos êmbolos cilíndricos, normalmente, utilizam-se três, funcionam separadamente ou em conjunto fazendo uma série de combinações, permitindo alongar ou diminuir o comprimento do tubo, tirando assim, sons mais graves ou agudos, possibilitando agora aos instrumentos de metal fazerem uma *escala cromática*¹⁷. Verifica-se, com este sistema, um desenvolvimento considerável, as antigas limitações deixam de existir e as possibilidades são agora quase ilimitadas.

No entanto, vai ocorrer em 1842, aquela que é, segundo alguns historiadores, a verdadeira revolução nos instrumentos de sopro e na

16 A invenção dos Pistões, em 1815, está envolta em polémica, é atribuída praticamente ao mesmo tempo a Heinrich Stolzer e a Friedrich Bluhmel. HENRIQUE, Luís, in *Instrumentos Musicais*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1994, p.316.

17 É uma escala de sons que não apresentam entre eles senão intervalos de meio tom, quer sejam cromáticos, diatónicos ou temperados. CANDÉ, Roland de, *A Música, linguagem, estrutura, instrumentos*, Edições 70, Lisboa, 1983, p. 89.

instrumentação das obras, quando o construtor belga Adolpho Sax¹⁸, com o seu génio criativo deu ao mundo duas famílias de instrumentos que, viraram a página na história dos agrupamentos musicais por tudo o mundo. Uma família de instrumentos de pistões, a que chamou Sax-horns e outra, a que chamou Saxophones. Estas duas famílias tiveram um sucesso tremendo e revolucionaram todo o tipo de orquestrações e composições, tanto para as Bandas Militares e Populares, como para as próprias Orquestras. Para FREITAS, (1946, p. 43), *só depois de estas duas famílias terem sido inventadas é que as Bandas Militares atingem o seu maior grau artístico e as Bandas Populares têm o seu grande momento inicial.*

Como é fácil de prever, o aparecimento destes novos instrumentos, vai originar uma reorganização instrumental e desta vez, não será só no seio das Bandas Militares. Continuando, no entanto, com o enfoque nas bandas do Exército Português, verificamos o seguinte, segundo SOUSA, (2008, p. 25), o Trombone de varas, antigamente também conhecido como Sacabuxa, apesar de ser um instrumento muito antigo e usar o sistema de varas desde o século XV, só no século XIX é adotado na orgânica das músicas militares em Portugal e no Brasil, com a designação de Trombão e com os dois sistemas o de Varas e o de Pistões, segundo este autor, o sistema de pistões não era mais sonoro que o de varas, mas, era de mais fácil aprendizagem, o que o tornou preferido pelas Bandas Cívicas (Populares), em sentido contrário seguiram as Bandas Militares, talvez porque num meio mais profissional a questão de dificuldades de aprendizagem não se coloque tanto e o poder sonoro seja mais importante, foram progressivamente abandonando o sistema de pistões, até à sua extinção já no século XX, enquanto que, nas Bandas Cívicas, manteve-se quase até aos finais deste. Ainda o mesmo autor, refere a entrada na orgânica das Bandas

18 Filho de Charles Sax, família de construtores de Bruxelas, inventou e patenteou a família dos Sax- Horns, em 1842 e a família dos Saxophones, em 1846.

Militares em Portugal, da família dos Sax-hornes¹⁹ apresentando, em meados do séc. XIX, as Bandas Militares com uma formação que contempla, em média, 3 a 4 Cornetins, 1 Fliscorne (Sax-Horn Contralto em Si bemol), 2 Sax-Trompas (Sax-Horn Tenor em Mi bemol), 2 ou 3 Trombones, 2 Bombardinos (Sax-Horn Baixo em Si bemol) e 2 Contrabaixos (Sax-Horn Contrabaixo em mi bemol).

O início do século XIX, traz consigo, como já referimos anteriormente, o amanhecer das Bandas Populares, que naturalmente ainda não tinham esta designação, seriam, *Grupos da Música*, simplesmente, *Música* ou *Charmelas*, como a já referenciada Charmela do Arcebispo de Braga e como faz referência BINDER, (2006, p. 19) sobre o conjunto de trompetistas da corte portuguesa chamados de *Charmela Real*, que existiu desde 1454 até a segunda metade do séc. XIX, também possuía uma banda de música, segundo o musicólogo Edward Tarr, citado por este autor, o termo *Charmela* podia referir-se tanto ao grupo de metais como à banda de música. É muito difícil determinar com exatidão o aparecimento da designação de Banda, como grupo de músicos, segundo nos demonstra, o mesmo autor, na sua Tese, o exemplo mais remoto de música Portuguesa para Banda, que encontrou, foi na obra de Marcos de Portugal, composta em Lisboa no ano de 1809 e publicada em 1810, *O Hino Patriótico da Nação Portuguesa*, onde, na sua capa, aparece a designação de Banda, na seguinte referência, “... para se cantar com muitas vozes, mesmo à maneira de coro, com acompanhamento de toda a banda militar.” Na mesma referência da capa pode-se ler a orquestração apresentada nesta obra, verificando-se facilmente, os instrumentos utilizados à época pelas Bandas militares em Portugal, a obra foi escrita para, pares de Requinta, Flajolé, Flautim, Clarinete em si bemol, Trompa em mi bemol, Trompetes em si bemol, Fagote, Duas Vozes,

19 Sax-Horn Soprano em Mi bemol; Sax-Horn Contralto em Si bemol; Sax-Horn Tenor em Mi bemol; Sax-Horn Barítono em Si bemol; Sax-Horn Baixo em Si bemol; Sax-Horn Contrabaixo em Mi bemol e Sax-Horn Contrabaixo Grave em Si bemol.

Serpente e Bumbo. No entanto, como veremos mais a frente, D. João VI, no seu decreto de 27 de Março 1810, determina que *houvesse em cada Regimento da corte um corpo de música*. É, portanto, plausível, que o termo *Banda* comece a aparecer na primeira década deste séc. XIX, primeiro utilizado pelos compositores e depois mais familiarizado pelo publico geral, segundo o mesmo autor acima citado, *somente na segunda década do século XIX, é que a locução adjetiva banda de música, passou a ser usada com frequência no Brasil*.

No inicio deste século, verificamos que, para além da inexistência de designações mais concretas e definidas sobre os agrupamentos musicais, as formações de música militar e não militar (civil) quase se confundem, sobretudo em Portugal, o Exército vai manter até 1813, um sistema de músicos sobre *Contrata*, especialmente nos instrumentos de sopro, criando uma divisão entre os tocadores de Tambor, Caixa e Clarim, que faziam parte da orgânica dos regimentos e os músicos contratados que não tinham condição de militares. Estes músicos, faziam parte de agrupamentos fora do ambiente militar e mesmo depois de contratados, muitos deles, continuavam a tocar no meio civil, tendo assim uma dupla oportunidade para o seu “*ganha pão*”. Não raras as vezes, era todo o grupo de música contratado para se juntar aos Tambores e Clarins militares, formando assim uma *música* militar, ou *corpo de música*, para determinada campanha ou evento. O *soldo*²⁰ de cada músico contratado era obtido pelos descontos que cada militar tinha de fazer, sustentando assim a música do seu regimento, esta situação nem sempre foi bem acolhida pelos *militares da linha* que viam, nos músicos, despesas para o seu soldo, gerando algum descontentamento entre eles. As queixas, para esta situação, aumentaram quando D. João VI, a 27 de Novembro de 1807, embarca para o Brasil e leva consigo uma numerosa delegação, entre a qual, a Banda da Brigada Real, que segundo nos afirma FREITAS, (1946,

20 Designação dada ao vencimento de cada militar, também conhecido como pré.

pp. 52 – 53), *oneravam grandemente os descontos especiais que nos regimentos se faziam para satisfação dos respectivos soldos. As queixas formulavam-se, e o desejo era que, a música entrasse nos quadros regimentais e fosse paga pelos cofres do Estado. Ainda segundo o mesmo autor, D. João VI, atende as justas queixas e estabelece a 27 de Março de 1810, o decreto onde determina que, no Rio de Janeiro, houvesse em cada Regimento da corte um corpo de música, composto de doze a dezasseis executantes com praça de soldados, respectivos prés, farinha e fardamentos, acrescentados com uma gratificação variável atribuída pelo coronel.*

No entanto, o mesmo autor, afirma ainda que, *no continente (Portugal) subsistia o costume das contratas, dos adventícios, etc., não passando os grupos de música de umas organizações de carácter puramente particular. Mas uma portaria de 3 de Junho de 1813 põe a primeira pedra no “alicerce” determinando que os músicos com praça assente tivessem cada um 200 reis por dia, e os mestres 300 reis, todos com pão, etape²¹ e fardamento como os soldados.*

Tudo nos leva a crer que, será a partir da efetividade desta portaria de 3 de junho de 1813, que os agrupamentos civis e militares se começam a distinguir e a definir, cada vez mais, adquirindo cada um o seu estatuto próprio. A afirmação de Freitas, neste texto, “*Mas uma portaria de 3 de Junho de 1813 põe a primeira pedra no alicerce...*”, significa para este autor que, com esta portaria, está criada a base para o desenvolvimento e separação das bandas Militares das que estão fora do ambiente militar, que ele próprio define como, Bandas Populares.

Como forma de ilustrar, da melhor maneira possível, a vivência de um músico desta época, na transição do século XVIII para o século XIX, penso que é de todo imprescindível evocar alguns episódios da vida de dois grandes músicos Erdmann Neuparth e do seu filho

21 Ração diária de provisões que se distribui ao exército em campanha.

Augusto Neuparth. À semelhança de muitos outros músicos que certamente percorreram caminhos semelhantes, embora envolvidos no anonimato, estes dois ficaram na história pelos seus feitos e por terem decisivamente contribuído para a evolução da música, quer militar quer civil, em Portugal. VIEIRA, vol. II, (1900, pp. 117 – 127) traça-nos, no seu Dicionário Biográfico, os seus emocionantes percursos, permitindo-nos deste modo ter um conhecimento muito aproximado de como, os músicos desta época, se movimentavam, trocavam experiências e influenciavam, sobretudo os mais dotados, a sociedade à sua volta.

Começemos pela epopeia de Erdmann Neuparth, que pode ter sido semelhante, à de muitos outros músicos nesta época. Nasceu a 6 de Janeiro de 1784, alemão, oriundo da pequena cidade de Poelwitz, pertencente ao principado de Reuss- Greiz, no Voigtland, filho de proprietários rurais, refere na sua autobiografia, escrita quando tinha 86 anos e comentada da seguinte forma pelo autor, “...*escreveu ele mesmo [...] os acidentes da sua agitada existência, narrados com uma simplicidade e franqueza que bem mostram o carácter modesto que tanto distinguia o pae como o filho.*” Assim, passo a transcrever de forma sumária, alguns dos episódios que Erdmann nos deixou.

Desde muito cedo trabalhou nos campos, mas a sua inclinação para a música levou-o a dedicar-se ao Clarinete e Violino, nos tempos de descanso. Aos quinze anos pediu aos pais para se alistar como aprendiz na banda de música do distrito, ao fim de cinco anos, obteve o lugar de primeiro Clarinete na Capella do príncipe de Lowenstein. Quando, em 1806, o exército de Napoleão invadiu a Prússia, devastou as propriedades deste Príncipe, deixando-o na ruína, obrigando-o a despedir os seus músicos. Erdmann Neuparth, andou durante algum tempo à sorte e sem nada, até entrar para a Capella de outro Príncipe, o de Amorbach, mas devido ao mau tratamento a que era sujeito, ele e mais três colegas resolveram abandonar os seus lugares, mesmo antes do final de contrato, ficando sem licenças e

Sumário

passaportes. Viajaram por vários lugares, fazendo sociedade como quatro músicos e vivendo das suas atuações, o grupo veio a crescer e a prosperar, constituindo por fim uma Banda de sete instrumentistas, dois clarinetes, dois fagotes, dois trompas e um flauta e oboé. Em Friburgo, esta sociedade dissolveu-se e ficaram os quatro músicos iniciais sozinhos. Erdmann, recebe um convite para lugar de mestre, na banda de um regimento aquartelado nesta cidade, para este lugar, competia-lhe um soldo de quarenta e cinco florins por mês. Num raro espírito, para a época, de camaradagem e abnegação, aceitou com a cláusula de serem também admitidos os seus companheiros, repartindo o seu soldo pelos quatro, ficou na condição de mestre com 15 florins e os restantes com 10. Não ficou a perder com este lugar pois, segundo nos relata, a sua Banda adquiriu grande brilho e era convidada para todas as festas, auferindo assim bons lucros.

Podemos constatar nesta breve descrição, o trajeto que um jovem músico, poderia ter nesta época, e igualmente como chegavam a ser contratados para as fileiras militares e mesmo estando ao seu serviço, poderiam ganhar um dinheiro extra em festas, dando-nos assim, uma perspectiva mais alargada do músico nesta época. Continuando o seu relato, diz-nos que, em 1808, a ambição napoleónica tinha colocado toda a Europa em armas, o seu Regimento é mandado para Strasbourg e daqui, recebe ordens para marchar imediatamente para Espanha. Nesta altura, Erdmann, encontra-se doente e não acompanha o seu regimento, baixa ao Hospital e durante os seis meses que ali permanece, retiraram-lhe todos os seus haveres, ficando apenas com a farda militar e uma sobrecasaca de paisano. Completamente arruinado e não podendo juntar-se ao seu regimento por falta de meios, encontrava-se na mais crítica situação, quando aparece em Strasbourg, um comissário do exército francês com a incumbência de angariar músicos, para o 119º regimento de linha, cujo quartel era em Dax, perto de Bayonne. Erdmann, contratou-se prontamente por setenta e dois francos mensais e juntamente com mais sete contratados, atravessa, em três meses,

toda a França até chegar a Dax. Desta localidade, partiu, com um reforço de soldados para o regimento que fazia parte do exército, em operações na Guerra Peninsular.

Com a morte do mestre, Erdmann é contratado para esse lugar, cujo soldo era agora de 150 francos por mês, mais duas rações. O seu Regimento 119 esteve aquartelado em Gijon, nas Astúrias, perto de 3 anos, mas, com o avanço dos soldados Portugueses e Ingleses, levando diante de si o exercito de Napoleão, tiveram que abandonar Gijon para reforçar o exercito comandado por Marmont.

Erdmann Neuparth, assiste assim, à tremenda batalha de Salamanca, onde o exército português tomou parte de forma gloriosa, perde ali todos os seus bens e acompanha a retirada dos franceses vencidos. Chegado perto de Burgos, verificaram que, da Banda de 28 músicos, que compunha o 119º regimento, só restavam 4. Foram enviados novamente para Dax, com a finalidade de constituírem o núcleo de uma nova Banda, que Neuparth tinha de organizar. Cumprida a missão de formar nova Banda, volta com os novos músicos a incorporar-se no regimento, a tempo de tomar parte no ultimo grande desastre que as armas francesas sofreram na Península, a batalha de Victória. Segundo nos relata Neuparth, chegou quinze dias antes da batalha e nela, perdeu pela terceira vez tudo o que possuía, acompanha o exercito francês, na sua constante retirada e repetidas derrotas, até chegar a Tolosa. Depois da Paz e achando-se em má situação, por já não receber soldo há seis meses e sem perspectivas para melhorar, resolve abandonar os vencidos e juntar-se aos vencedores. Ao saber da existência, a pouca distância, de um regimento Português, o R. Infantaria nº4 e de que precisavam de um mestre de música para organizar a respetiva Banda, Erdmann Neuparth, consegue que o contratem.

O seu contrato, por ser muito interessante, nos termos e conteúdos utilizados, dá-nos uma perspectiva quase completa do que

representa, nesta época, um *mestre de música*, quais as suas funções e responsabilidades, pela sua clareza e rigor passo a transcreve-lo na sua íntegra.

1º - Fico engajado n'este Regimento, como Mestre de Musica, ganhando dezasseis tostões por dia, principiando a nove de Maio do presente anno, athe nove do ditto mez no anno de 1815 devendo receber a ditta paga sem diminuição athe ao fim do tempo do meu ajuste.

2º - Serei somente obrigado a tocar no que pertence ao serviço militar.

3º - No caso de adoecer ficarei recebendo o meu soldo pelo espaço de um mez.

4º - O Regimento me fará pagamento de dez em dez dias.

5º - No caso de eu me querer retirar, ou o Regimento me querer despedir, no fim do meu ajuste, haverá um aviso reciproco d'hun mez antes.

6º - Fico igualmente encarregado de fornecer ao Regimento Musica Militar, a qual farei ensaiar e dar ao público o mais ameudo que for possível.

7º - Serei obrigado a executar as ordens que receber do Commandante do Regimento e Capitão encarregado da Musica.

8º - Será de minha obrigação ensinar a tocar qualquer instrumento aos soldados do Regimento tirados para Músicos, dando- lhes liçoens e prestando todo o sentido cuidado, afim de os por perfeitos.

9º - Quartel em Miret 9 de Maio de 1814 – Armstrong Tenente Coronel Commandante. (Conde de Paraty)

O relato e a discrição pormenorizada do seu contrato, são um documento precioso, que nos possibilita saber pormenores para os quais pouca ou nenhuma informação concreta existe, como por exemplo;



Sumário

O contrato é elaborado a 9 de maio de 1814, como vimos anteriormente, em 1810, já existia por parte de Marcos de Portugal a designação de Banda Militar, neste documento ainda se refere, no ponto 1, como *Mestre de Musica*. Igualmente interessante de verificar é o ponto número 6 onde, pela primeira vez, temos a confirmação de que, era ao Mestre de Música, que estava destinado, *fornecer ao Regimento Música Militar*, e nos dá a conhecer a sua faceta como compositor dos temas e ensina-los aos seus músicos. Podemos questionar, no entanto, se esta composição seria ensinada aos músicos pela forma escrita, ou, passada pela repetição auditiva, é provável que pela sua educação inicial Erdmann soubesse escrever, pelo menos é possível que tenha feito apontamentos dos temas que componha, no entanto pela rapidez com que tinha de preparar um corpo de música e como, verificamos neste documento, no ponto 7, ensinar a tocar todos os instrumentos aos soldados retirados do regimento, é de crer que o ensino era direto no instrumento com base na repetição e memorização auditiva, o que se pode confirmar, pela quase completa inexistência de composições escritas, tirando os documentos que contêm os toques de ordenança militares, que estão devidamente organizados e catalogados nos decretos que os regulamentam. Por esta razão este relato vem trazer até nós a resposta a muitas questões e o levantamento de outras.

Mas, a aventura deste grande músico, que percorreu quase meia Europa até chegar a Portugal, ainda não termina aqui, o seu legado ainda nos vai surpreender mais e influenciar decisivamente.

Cinco dias depois, de Neuparth ter assinado este contrato, parte para Portugal, chegando a Lisboa a 12 de Agosto deste ano de 1814. Pouco depois, entrou para a *Orchestra do Teatro da Rua dos Condes*, e daqui passou para a de S. Carlos.

As suas qualidades como músico, são apreciadas, é um músico de referência como podemos constatar, facilmente se integrou na vida musical de Lisboa, mesmo fora do âmbito militar.

É nomeado Mestre da Música, que devia fazer parte da comitiva que se desloca a Leorne, para trazer a arquiduquesa D. Leopoldina da Áustria, noiva do Príncipe D. Pedro, e acompanha-la ao Rio de Janeiro. Neuparth saiu de Lisboa na nau D. João VI, a 2 de Julho de 1817 e chegou à Capital do Brasil a 2 de Novembro desse ano, contava nesta altura com 33 anos de idade.

No Brasil, segundo nos faz saber o autor, Neuparth, voltou a ter sucesso, a sua Banda agradou muito e foi convidado a deixar-se ficar com os seus músicos, constituindo a *Musica das Reaes Cavalhariças*²².

Neuparth, aceitou esta proposta, que saiu numa portaria a 10 de Dezembro de 1817, onde pela primeira vez se encontra o nome Alemão de Erdmann substituído pelo mais Português *Eduardo*, passando assim a ser chamado de Eduardo Neuparth.

“El Rey Nosso Senhor Faz Mercê a Eduardo Neuparth de o tomar por Musico das suas Reaes Cavalhariças com a qual occupação vencerá o ordenado de duzentos sete mil trezentos noventa e seis reis por anno, com que o Escrivão das ditas Cavalhariças o lançará em folha com o vencimento desde vinte e seis de novembro do corrente anno, e gosará dos privilégios e izençoens que tem e de que gosão os Musicos das referidas Cavalhariças, e isto em quanto o Mesmo Senhor assim o houver por bem e não mandar o contrario. – Rio de Janeiro em dez de dezembro de mil oito centos e dezasete. Conde de Paraty.”
VIEIRA, vol. II, (1900, p. 120)

A vida de Eduardo Neuparth no Brasil, correu-lhe bem, segundo nos relata o já referido autor, fez fortuna, “...fazendo muitos interesses, tocando em teatros e Igrejas, ensaiando diversas bandas militares e compondo música para elas”. É evidente nesta frase a diversidade e qualidade deste músico e ainda a afirmação de que era realmente compositor de música para bandas militares, o conteúdo das suas

²² Denominação dada à corporação dos antigos menestréis da corte.

composições não se conhece, infelizmente, mas não estaremos longe da verdade se incluirmos entre elas marchas militares.

Em 1821, regressa a Lisboa, com D. João VI, depois de ter formado uma sociedade com Valentim Ziegler, num negocio de venda de instrumentos, músicas e por se ter casado com a filha deste seu sócio em 1819. Em Lisboa vai continuar o negocio que tinha começado no Brasil, estabelecendo-se em 1824, na Rua Nova do Carmo, nº 23, mas depois de ter enviuvado, casa, passado pouco tempo, com D. Margarida Boehmler. Desfaz a sociedade que tinha e estabelece-se em 1828, aos 44 anos de idade, n'uma sobreloja da Rua Nova do Almada, nº 47. Deixou, mais tarde em 1859, este estabelecimento, com o nome *Salão Neuparth*, ao encargo do seu filho Augusto Neuparth, no seu relato o autor revela-nos que, em 1900, altura em que o seu dicionário Biográfico foi editado, este estabelecimento ainda existia sob a orientação de um neto do fundador, chamado Júlio Neuparth, por volta de 1920 este Salão musical vai dar origem, mais tarde, à não menos famosa, Editora Valentim de Carvalho.

Devido ao agravamento de uma doença nos olhos, que, segundo Vieira, sempre tivera, viveu na tranquilidade até ao final dos seus dias, o que aconteceu a 23 de junho de 1871, aos 87 anos de idade.

Curiosa e comovente é, igualmente, a forma como Eduardo Neuparth, termina a sua Biografia, num valioso testemunho de um Homem, de um Músico, que viveu intensamente a sua vida de artista, numa época em que poucos se destacariam, ensinando, compondo e criando, sempre com um apego enorme à sua arte e que revela nesta sua citação final, tudo a sua humildade e o sentido da *passagem de testemunho* e do dever cumprido de quem fez as pazes com a vida.

"Tenho sido feliz; os filhos teem-se portado bem não me teem dado desgosto. Particularmente o meu filho se portou bem comigo de um modo exemplar, o que lhe agradeço, e Deus

queira recompensa-lo nos seus filhos, permitindo que sejam para ele o que ele foi para mim.”

Eduardo Neuparth, neste seu breve texto, e nos elogios que faz, ao seu filho Augusto Neuparth, para além de todo o sentimento paternal, tinha já a perfeita noção, de que, de tudo o que tinha contribuído para a sua Arte, esta era a sua mais preciosa dádiva, pois o seu filho viria a revelar-se um Músico de carácter excepcional e uma das personalidades mais influentes do panorama musical Portuguesa e até europeu, neste século XIX.

Figura 5



Augusto Neuparth (1830/1887)

Para ficarmos com uma ideia de quem foi Augusto Neuparth, penso que será difícil superar a introdução que VIEIRA, vol. II, (1900, pp. 121 - 122) faz no seu Dicionário Biográfico, onde salienta as suas qualidades como artista, como homem e a forma como a sociedade o acarinhava,

Sumário

“...insigne instrumentista, o mais extraordinário tocador de fagote que tem havido, não só no nosso paiz, mas certamente em toda a parte, é ainda hoje invocado com profunda saudade e sentimento por todos aquelles que o conheceram e tiveram ocasião de lhe admirar, tanto as portentosas qualidades de artista executante como os preciosos dotes de homem honrado, modesto e bondoso. Ninguém fala de Augusto Neuparth sem a expressão de um grande respeito pela sua memória. Nada se pode dizer d’essa imperecível memoria que não se fique inferior ao que se lhe deve.”

Augusto Neuparth, nasceu a 3 de Maio de 1830, filho de Eduardo Neuparth e Margarida Boehmler. Com uma educação esmerada e a viver num ambiente musical rico, aprendeu Clarinete com o seu Pai e Fagote com um músico chamado Filippe Titel. Aos 17 anos, estreou-se como concertista em Fagote, tocando a solo num dos Saraus da Academia Melpomenense. O seu sucesso, enquanto jovem músico, foi imediato e em 1848, entrou para a Orquestra de S. Carlos, como primeiro Fagote, sendo ao mesmo tempo nomeado músico da Real Camara.

O seu instinto, musical e empreendedor, leva-o a procurar um mestre que lhe pudesse ensinar mais, assim realiza uma demorada viagem pela Europa, parte a 9 de Junho de 1852 para Londres, depois Hamburgo e Leipzig e Poelwitz, terra natal de seu Pai. Visita familiares e amigos e procura alguns dos mais afamados mestres em fagote, entre os quais Weissemborn, notável músico que ocupava o lugar de 1º Fagote na famosa Orquestra da época Gewendhauss. Ficou celebre este encontro porque, segundo escreveu nas suas memorias de viagem, Weissemborn, encantou-se ao ouvi-lo e convidou-o a ficar, como amigo e para tocarem juntos, mas não como aluno porque não tinha mais que lhe ensinar e que, não procura-se muito mais pois difficilmente encontraria alguém com capacidade para tal. Augusto Neuparth, resolve continuar a sua viagem, tentou ainda mais alguns mestres de Fagote, um dos quais em Dresde, mas, abandona essa ideia e aproveita para estudar Harmonia e Contraponto, voltou a

Leipzig e aqui permanece durante seis meses a estudar com Mauricio Hauptmann, professor do Conservatório desta cidade e um dos mais conceituados compositores que se dedicava ao ensino. Neuparth nunca foi grande compositor, mas segundo nos diz o autor, aumentou o seu conhecimento tornando-se, *um artista ilustrado, muito superior ao comum dos nossos músicos*. Fez algumas composições, sobretudo Fantasias para os instrumentos que tocava, uma delas está editada pela Brandus, Paris, com o seguinte titulo, *“Fantasie sur le Robert le Diable de G. Meyerbeer, pour Basson avec acc.^o de Piano par Augusto Neuparth, Musicien de La Chambre de S. M. Très- Fidèle et 1^o Basson ai Théâtre de S. Charles à Lisbonne.”*

Depois de terminadas as lições com Hauptmann, resolve regressar a Lisboa, passando antes por Bruxelas e por Paris, onde estuda a organização das sociedades orfeónicas e o ensino da música nas escolas primárias, com o desejo de implementar entre nós a vulgarização do canto em Coro. Em Paris, Augusto Neuparth tem a oportunidade de apreciar o *“Saxophone”*, recente invenção de Adolpho Sax, e intensifica os seus estudos sobre este novo instrumento, tornando-se também aqui, segundo Vieira, *um exímio tocador de saxofone*.

Com o seu regresso a Lisboa, apresenta-se na Academia Melpomenense, a tocar uma difícil fantasia composta por ele próprio para este novo instrumento. Deve-se a Augusto Neuparth a inclusão em Portugal do Saxophone.

A este, brilhante músico, para além de ter dado a conhecer à sociedade portuguesa o Saxophone, deve-se também muito da organização e desenvolvimento do Conservatório de Musica, na altura chamado Conservatório Real de Música. Ficou igualmente célebre o seu concurso para o lugar de professor de instrumentos de palheta, pois apresentou-se tocando no mesmo dia e quase sem intervalos, cinco instrumentos, um concerto de Clarinete, outro de Oboé, um trecho de

Corne-Inglês, uma fantasia original sua para Fagote e outra, igualmente sua, para Saxophone. O relato do autor, sobre este concurso, não deixa dúvidas quanto à sua qualidade, *“Tudo música da maior dificuldade, executada com vigoroso e belíssimo som em todos os instrumentos, estilo magistral e perfeição inexcelável. Foi um facto único, deixando vivamente impressionada toda a gente que a ele assistiu.”*

Já como professor efetivo do Conservatório, recebe a nomeação de secretário e nesse lugar, afirma Vieira, *prestou um ótimo serviço*, organizando toda a secretaria, documentação e arquivos e trabalhou ainda intensamente na defesa da situação dos professores, sendo eleito delegado ao Conselho Superior de Instrução Pública.

Algumas das suas propostas como, a criação de aulas para exercícios coletivos, a divisão dos cursos em geral e complementar, a exigência de estudos literários aos alunos, atribuição de pensão a um aluno para estudar no estrangeiro, não tiveram aceitação imediata, mas foram recuperadas mais tarde e chegaram até aos nossos dias.

Augusto Neuparth, faleceu a 20 de Junho de 1887, com 57 anos, vítima de doença cardíaca, deixou-nos a imagem de um músico português que participou, ativamente, na sociedade da época, tornando-se uma referência, como instrumentista, professor e empresário, contribuindo assim para o desenvolvimento do nosso meio musical no século XIX. Foi graças a ele, e a outros músicos que partilharam os mesmos ideais, que o ensino da música se popularizou, o acesso aos instrumentos ficou mais facilitado e eles próprios constituíram-se como referências musicais partilhando e ensinando. São contributos notáveis para o desenvolvimento das Bandas Militares, Bandas Populares e Orquestras desta época, mas sobretudo para as Populares, que começam nesta altura a organizarem-se cada vez melhor.

Apresentamos, a primeira página da partitura de um *Passo Dobrado*²³, português, do século XIX, antes da inclusão do saxofone, mas com a presença dos Saxhorns. O que, nos permite uma visão mais pormenorizada da instrumentação utilizada e a sua função temática. Infelizmente no título do documento só é perceptível a palavra *Passo Dobrado*, razão pela qual não sabemos se teria outro nome, nem existem referências ao seu compositor, sabe-se, no entanto, que pertencia ao espólio de uma Banda que terá existido na região de Olhão.

Figura 6



Consequimos, facilmente verificar a seguinte instrumentação:

Requinta em Mib

Clarinetes em Sib, 1º e 2º

²³ Passo Dobrado, com referência séc. XIX – Olhão, existente na Biblioteca Nacional da Ajuda, Lisboa, cota 4292-93

Sumário

Cornetim em Sib, 1º e 2º

Trompas em Mib, 1ª, 2ª e 3ª (três vozes)

Trombones em Dó, 1º, 2º e 3º (três vozes)

Barytono em Dó, 1º e 2º

Baixo em Dó

Contrabaixo em Dó

Bombo (com escrita inferior para o Bombo e superior para a Caixa)

No caso da Percussão, temos a indicação do Bombo, mas aparecem dois tipos de escrita na mesma pauta, o que evidencia a existência de uma caixa de rufo para fazer a parte superior e o Bombo a marcação da parte inferior, possivelmente junta-se à parte do Bombo os Pratos, especialmente em situações de reforço sonoro. É, no entanto, interessante verificar, numa análise sumária, que a tonalidade de Sib M, está bem estabelecida e que as funções temáticas dos vários instrumentos estão, igualmente, bem definidas, dividindo o grupo nas três componentes melódico, acompanhamento e contra melodia. Como responsáveis pelo fraseado das melodias temos, a Requinta, os Clarinetes e os Cornetins; pelo grupo de acompanhamento, as Trompas, os Trombones, os Baixos e a Percussão; e a fazer a contra melodia e por vezes um reforço á melodia os Barytonos. O *Passo Dobrado*, está escrito em compasso binário (2/4) e apresenta uma introdução bem delineada com a quadratura de oito compassos. Apesar de não termos a totalidade da obra, podemos desta forma perceber, que a estrutura do *Passo Dobrado*, neste início do século XIX, já se encontra bem definida e que a inclusão, posterior, dos saxofones veio conferir um enriquecimento ao nível do timbre e da sonoridade do conjunto.

Em meados do século XIX, o espírito da Sociedade Filarmónica, trazido para Portugal, por João Domingos Bom Tempo²⁴, influenciado pelo sucesso da célebre “Sociedade Filarmónica” de Londres, fundada em 1812, trespassa para a população portuguesa, começando na Capital, mas espalhando-se rapidamente, por todo o País. Defensor da causa liberal, Bomtempo, aproveita o regresso de D. João VI, do Brasil, a 3 de julho de 1821, que simpatiza pelos mesmos ideais, reúne à sua volta um conjunto de notáveis desta época, amantes da causa musical e concretiza o seu sonho, criando uma Sociedade Filarmónica, à imagem da de Londres. No entanto, todo este entusiasmo inicial com a realização de vários concertos vai sofrer um revés, segundo nos relata FREITAS, (1946, p. 61), no dia do terceiro concerto da Sociedade Filarmónica, 21 de Fevereiro de 1828, chega a Lisboa D. Miguel e logo a 13 de Março eram dissolvidas as cortes, começando a partir dessa data o regime absoluto, imposto por D. Miguel e *não houve então mais que pensar em Arte*. Segundo o mesmo autor, *os liberais fugiam ou escondiam-se e a sua falta aniquilava a Sociedade Filarmónica*. D. Miguel, no entanto, cede e em 1833, as suas tropas abandonam Lisboa, formam-se batalhões constitucionais, e nas suas fileiras são logo criadas Bandas de Música. Com esta mudança política, voltavam os ideais liberais e o apoio às Artes, especialmente na música. Este autor, refere ainda que, os amadores de música começam a sentir a necessidade de se organizarem e de defenderem os seus interesses, para esse efeito, em 1834 é fundaram o Montepio Filarmónico e por decreto de 5 de Maio de 1835, no plano geral de reforma da instrução pública que Almeida Garrett redige, vêm assim, criado o Conservatório de Lisboa que fica provisoriamente anexo à Casa Pia, o autor, refere com particular interesse o teor existente no artigo 6º; *“as aulas do Conservatório serão públicas e francas para estudantes externos de um e de outro sexo”*.

24 Foi, depois de Marcos Portugal, o Português de maior fama Europeia, como pianista e compositor. VIEIRA, vol. I, (1900, p. 108).

Era a liberalização do ensino da Música em Portugal, ainda citando o autor, este refere, *o monopólio da música que os conservatórios dos seminários, conventos, catedrais, etc., possuíam, passa assim para o domínio da popularidade*. Assiste-se, ao ressurgir, em 1838, da antiga sociedade de amadores que Domingos Bomtempo fundara, agora com o nome de Academia Filarmónica. Em 1839, é fundada também em Lisboa a Assembleia Filarmónica.

O espírito Filarmónico espalha-se, pela sociedade uma vez mais, mas desta feita com maior intensidade e também, com importantes apoios para a divulgação da arte musical, o aparecimento das casas de instrumentos musicais, como a já referida, neste trabalho, de Eduardo Neuparth, mas outras novas que aparecem e algumas mais antigas como a de Manuel António da Silva, estabelecida em 1807, construindo essencialmente instrumentos de madeira passa, em 1839, a fabricar com liga de metal branco, vulgarmente conhecido como prata da Alemanha. Surgem também, a casa João Batista Sasseti, fundada em 1848, a de José Francisco Arroyo, no Porto em 1855 e em 1860, em Lisboa, é fundada, aquela que ganhou maior reputação, pela grande variedade de instrumentos e que todos os filarmónicos do País conhecem, a Custódio Cardoso Pereira & C.^a, na rua do Carmo. Era já a *época das Bandas Populares*, FREITAS, (1946, pp. 59 - 60)

Todo este desenvolvimento, político, económico e no ensino musical, com a criação do Conservatório de Lisboa (futuro Conservatório Nacional) aberto à população geral, contribuiu, grandemente, para o aparecimento das Bandas civis ligadas a atividades sociais e populares, é nestes meados e finais do século XIX, que se concentra o maior numero de fundações das nossas Bandas de Música, já podemos chamar, agora, de Bandas Filarmónicas, pois o seu espírito filarmónico foi a razão de quererem existir.

A MARCHA EM PORTUGAL NO SÉCULO XX

Com o advento das Bandas Filarmónicas, a liberalização do ensino da Música, com a abertura do acesso da população ao Conservatório, verificados na segunda metade do séc. XIX, e ainda, a existência de uma maior facilidade em adquirir instrumentos com melhor qualidade, o século XX, vai trazer-nos os resultados destas políticas, com o aparecimento de melhores conjuntos musicais, melhores músicos, com mais e melhor formação, o que nos leva também ao aparecimento de uma quantidade maior e melhor de compositores.

O início do século XX, assiste a um aumento extraordinário das Bandas Cívicas e Bandas Militares, durante muito tempo estas vão estabelecer relações de proximidade e de cumplicidade, pois passam a partilhar músicos e maestros, assim como algum repertório. Segundo, SOUSA, (2008, p. 92), *nesta época os músicos militares eram um dos principais agentes na relação do exército com a sociedade civil, dinamizando a atividade de inúmeras Bandas de Música cívica, (nas sociedades Filarmónicas, em empresas, etc.) como músicos, professores e maestros. Ainda referindo o mesmo autor, a grande divulgação das Bandas de música, foi seguida também em instituições do Estado Novo²⁵, como a Mocidade Portuguesa e a Legião Portuguesa. No entanto, durante o longo período (cerca de 40 anos) do Estado Novo, as Bandas Filarmónicas perdem o vigor e a estabilidade evidenciados desde os finais do século XIX e princípios do século XX, como refere, BRUCHER, (2005, p. 118) a política restritiva instalada e de isolamento, perante o resto da Europa, levaram, por um lado, a que*

²⁵ *Estado Novo*, e *União Nacional*, movimento político que se definiu entre 1930 e 1931, deu origem à modelação do Estado autoritário e corporativo. Durante 1936, surgem duas organizações tipicamente fascistas, a *Legião Portuguesa*, grupo de voluntários para a defesa do regime, e a *Mocidade Portuguesa*, organismo paramilitar obrigatório entre adolescentes e que ajudaram a estabelecer o regime de Ditadura Salazarista, que impôs o fim ao regime monárquico em Portugal. MARQUES, (1998, pp. 627 – 629).

Sumário

muitos jovens emigrassem à procura de melhores condições de vida e, por outro, milhares de outros fossem, a partir da década de 60, enviados para combater na guerra Colonial. Afirma ainda que, estes dois fatores conjugados causaram uma grande redução de músicos, originando uma crise que levou à diminuição da atividade em algumas Bandas e mesmo ao encerramento de outras.

Foram tempos difíceis, para o País e para a sua cultura, as Bandas de Música não foram exceção, sobretudo, as Bandas Filarmónicas, pois encontravam-se mais desprotegidas que as Bandas Militares, enquadradas numa estrutura militar que o Estado queria forte, tiveram até durante este período um significativo aumento, SOUSA, (2008, p. 101) refere o seguinte, *no ambiente social mantido pelo Estado Novo, as festividades religiosas eram um dos serviços habituais das Bandas e Fanfarras militares, principalmente as do Exército que dispersas por todo o País participavam nas cerimónias realizadas nas principais localidades [...] Nesta época, refere o mesmo autor, a Banda da Armada [...] também aumentou consideravelmente a sua orgânica que passou de 51 para 80 músicos. É compreensível que as Bandas Militares tenham aumentado os seus quadros orgânicos, em contraciclo com as Bandas Filarmónicas, pois a política do Estado Novo utilizava a componente militar como imagem de um Estado que se queria forte e muitos jovens músicos, oriundos das Bandas filarmónicas ingressaram nas fileiras militares, numa tentativa de fazerem carreira como músicos militares, refere ainda o mesmo autor.*

Com o 25 de Abril²⁶, as Bandas Filarmónicas respiram novamente os ventos da mudança, sobretudo ao nível das mentalidades, depois das restrições e dos medos provocados pelo antigo regime, a sociedade movimenta-se no sentido de acompanhar o resto da Europa.

²⁶ Revolução ocorrida a 25 de Abril de 1974, protagonizada por um golpe militar autointitulado Movimento das Forças Armadas (MFA) que derruba o regime autoritário e depõe a Ditadura do Estado Novo, formando uma Assembleia Constituinte que devolve o poder ao Povo. SARAIVA, vol. III, (1983, pp.761 – 762).

As Filarmónicas, mantiveram a sua organização, mas mudaram os paradigmas do ensino nas suas escolas, o tipo de repertório e a sua constituição, refere MOTA, (2008, pp. 25 – 26), O Estado Democrático, que agora vigora, vai introduzir medidas mais consistentes, refere ainda o mesmo autor, quer a nível financeiro quer anível formativo, por intermédio do INATEL²⁷, com a atribuição, mais frequente, de subsídios e promovendo a formação de Maestros, quase inexistente até esta data no meio civil. No entanto, ainda segundo o mesmo autor, com a democratização do sistema político, o aspeto em que as Bandas mais ganharam foi com a mudança de mentalidades, que vai permitir não só o rejuvenescimento dos seus interpretes e Maestros, mas sobretudo, uma mudança na sua constituição com a entrada de mulheres para as fileiras das Bandas. O que, mais tarde, vem acontecer também nas Bandas Militares, segundo SOUSA, (2008, p. 143) na década de 1980-90 foram admitidas na Banda da PSP, as primeiras mulheres, e na década de 1990-2000, passaram também a ser admitidas nas Bandas dos três ramos das Forças Armadas. Este momento da entrada do sexo feminino foi importante para as Bandas, segundo MOTA, (2008, p. 26) contribuiu, para a forma como o próprio público vê as Bandas, agora já não apenas como formações essencialmente constituídas por homens, mas como uma instituição formadora de um espírito salutar de convivência e divulgação artística, em que a barreira do género se vai progressivamente diluindo. Para este autor, foi igualmente importante a mudança que se verificou ao nível do repertório, com a inclusão de obras de carácter mais ligeiro, apetecíveis a um publico mais jovem e sobretudo com o aparecimento de compositores a comporem música especificamente para as Bandas.

A Marcha, como género cativante que é, continua a fazer parte dos programas e repertórios das Bandas, tanto militares como civis. Com o desenvolvimento, como verificamos, do ensino da música, ao longo deste século XX, vão aparecer compositores de música para

27 Instituto Nacional de Aproveitamento dos Tempos Livres.

Banda que, entre as suas composições vão contemplar a Marcha. A sua estrutura como género musical, praticamente não se altera, neste século, a inclusão dos Saxofones está concretizada e podemos afirmar existir uma base de instrumentação tipo, formada por:

Flauta

Clarinetes 1º, 2º e 3º

Saxofone Soprano

Saxofone Alto

Saxofone Tenor

Saxofone Barítono

Trompetes 1º, 2º e 3º

Trompas (Eb ou F) 1ª, 2ª e 3ª

Trombones C 1º, 2º e 3º

Bombardinos C

Baixos C

Bateria (Caixa, Bombo e Pratos)

Esta base de instrumentação mantém-se até aos nossos dias, é evidente que nas Bandas existem atualmente, mais instrumentos, sobretudo na família das madeiras como os Flautins, Oboés, Fagotes, Clarinete Baixo, e que não surgem na maior parte das vezes nas partituras das marchas. Uma das razões, para esta não inclusão na partitura geral, pode estar relacionada com o facto de serem instrumentos, com a exceção do Flautim, relativamente recentes nas Bandas, devido essencialmente ao seu custo elevado. Outra das

razões, podemos atribuir ao facto de serem instrumentos com pouca sonoridade, muito delicados em termos de manutenção e difíceis de tocar em andamento, por essa razão, em muitas Bandas Filarmónicas, os executantes destes instrumentos não fazem parte em desfiles com Marchas, ou então tocam outros instrumentos. Nas Bandas Militares, todos são utilizados e todos tocam em andamento de desfile. No entanto, existem partituras de marchas militares que, também não contemplam estes instrumentos na partitura geral, tal como acontece no meio civil, quando se necessita retiram-se partes cavas²⁸ da partitura, transpondo para os instrumentos em falta. Podemos, igualmente, considerar como outra das causas, o facto de até aos finais do século XX, a maior parte das partituras de Marchas estarem escritas manualmente, o que significava muito trabalho por parte do compositor ou copista, assim, mantinha-se uma estrutura com os instrumentos principais na partitura geral e retiravam-se depois os papéis individuais quando necessário, era uma forma de poupar tempo, trabalho, papel e tinta. Com a aparição dos meios informáticos e de programas próprios para a composição e escrita musical, nos finais do século XX, tornou-se mais fácil a escrita e as partituras atuais, construídas em modo informático, de uma forma geral, já contemplam a quase totalidade dos instrumentos, segundo o desejo do compositor.

Não é de todo possível, e seria até bastante exaustivo, enumerar aqui todos os compositores portugueses, que durante este século XX, contribuíram para a afirmação do género musical Marcha, tanto no meio militar como no civil, compondo Marchas em que algumas ficaram célebres e outras se afogaram no esquecimento. Sabemos, no entanto, que, muitos compositores abordaram este género, primeiro mais dentro do meio militar e depois com o surgimento de compositores civis, nomeadamente, no seio das Bandas Filarmónicas. Esta questão vai contribuir para uma maior diferenciação entre o género de Marcha

²⁸ Partes musicais, extraídas da partitura geral, para uso individual de cada instrumento.
Definição do autor.

Militar e de Marcha (não militar), um aspeto que, no entanto, em alguns casos, é muito difícil de afirmar, pois existem marchas Militares, compostas exclusivamente para o meio militar, com características tipicamente militares, mas encontramos também Marchas compostas por civis, sem a designação de marchas militares e que auditivamente estão muito próximas do estilo militar. A maior diferença que podemos detetar à partida, é a intencionalidade do compositor, se este, pretende que a marcha seja considerada como Marcha Militar, ou simplesmente designada como Marcha, coloca em subtítulo essa designação. Quanto as diferenças de género, será uma temática que valerá a pena aprofundar em considerações futuras.

Na primeira metade do Século XX, os principais nomes ligados à composição de Marchas, estavam entre os Maestros e alguns Músicos das Bandas Militares, de entre eles destacamos os seguintes: Benjamim da Costa, Manuel Joaquim Canhão, Artur Ribeiro Dantas e João Carlos Sousa Morais, (-, 1919), natural de Valença. Foi chefe da Banda de Infantaria 17, de Beja, e na Banda de Infantaria 6, no Porto, onde passou a exercer toda a sua atividade artística. Segundo nos relata RIBEIRO, (s/data, pp. 261- 262), *nas mais insignificantes produções, mostrava quanto valia a sua verve e o seu humorismo. Na música religiosa produziu muitas e valiosas obras. Escreveu muitas fantasias e aberturas e uma grande multidão de marchas que ainda hoje são executadas e nunca serão velhas.*

Na segunda metade do século XX, surgem outros nomes que ficarão para sempre ligados à composição de obras para Bandas, tanto militares como civis, de entre os quais destacamos, Capitão Amílcar Morais, Alexandre Fonseca, Ilídio Costa, Fernando Costa, todos ligados à vida militar mas Maestros, Professores e Compositores, em várias Bandas Filarmónicas, e uma geração mais nova que segue os ensinamentos de alguns destes mestres, como Jorge Salgueiro, Carlos Marques, Afonso Alves, Luís Cardoso, Nuno Osório, Valdemar Sequeira,

Sumário

Carlos Amarelinho e muitos outros compositores, mais jovens, que estão neste momento a aparecer e a ocupar o seu espaço, compondo música para Banda em vários estilos, mas nunca esquecendo as incontornáveis Marchas para as Bandas, tanto militares como civis, desfilarem.

A close-up photograph of a brass instrument's valves, showing the intricate mechanical details of the pistons and stems. The lighting is dramatic, highlighting the metallic textures. A large, bold white question mark is overlaid on the right side of the image.

?

O DOBRADO

CONCEITO E ORIGEM

Ao procurarmos o conceito e a definição para o Dobrado, encontramos geralmente, como *marcha militar de cadência rápida*²⁹. É um termo utilizado essencialmente no Brasil, onde se transformou num dos géneros musicais mais populares das Bandas de Música Brasileiras. O Dobrado é um descendente direto do *passo dobrado* Europeu, mais concretamente do Português, como afirma ROCHA, (2009, p. 9), e é um dado, praticamente, unânime entre os autores e historiadores brasileiros. A história da sua origem está intimamente ligada à história da evolução do conceito de Marcha enquanto estilo musical, como vimos anteriormente neste trabalho. As três formas de cadência utilizadas pela infantaria militar para as diversas utilizações táticas, durante o século XVIII, o *passo de estrada*, o *passo de parada* e o *passo acelerado*, deram origem, como sabemos, a três andamentos diferentes da Marcha Militar, enquanto género musical, ficando a Marcha, para o passo de estrada, estabelecida num *Allegro Maestoso*, para o passo de parada (ou ordinário) um *Allegro Marcial* e para o passo acelerado um *Allegro Vivo*. Como a diferença, do andamento musical estabelecido entre o *passo de estrada*, (*Allegro Maestoso* a 76 p.p.m.) e o *passo de parada* (*Allegro Marcial* a 120 p.p.m.) era aproximadamente o dobro, o passo de parada, passou a ser, mais popularmente conhecido como, *Passo Dobrado*.

As evoluções, de natureza tática e técnica, que surgiram durante o século XVIII e XIX, na atividade militar, levaram à perda de utilidade das marchas, em andamento de passo de estrada e de passo acelerado, por outro lado, o Passo Dobrado (passo de parada) ganha popularidade, pelo seu estilo alegre e cativante, tornando-se útil, sobretudo, para a demonstração e exaltação da atividade militar, em desfiles e Paradas

29 UNIVERSAL, Dicionário da Língua Portuguesa, Nova Edição, Revista e Atualizada, Texto Editora, p.523.

Militares. Tornou-se igualmente uma forma musical, atraente e bastante pretendida, pelos compositores ao longo dos tempos. A Marcha em *Passo Dobrado*, rapidamente conquistou os compositores por toda Europa, ficando conhecida como, *Passo Doppio* em Itália, *Paso Doble* em Espanha, *Pas-redoublé* em França e claro, *Passo Dobrado* em Portugal e colónias entre as quais o Brasil.

FINALIDADE E DESENVOLVIMENTO

Em 1808, D. João VI e toda a Corte Real Portuguesa, por força das invasões francesas embarca rumo ao Brasil. O historiador português MARQUES, (1998, p.398) comenta este episódio da seguinte forma,

“Em Lisboa, a Família Real, o Governo, e centenas de pessoas carregadas de alfaías preciosas, livros e arquivos, embarcaram para o Brasil em finais de Novembro, chegando à América do Sul nos começos de 1808. A nova capital do reino foi estabelecida no Rio de Janeiro e, durante catorze anos, a metrópole não passou de uma colónia do Brasil.”

É relativamente fácil compreender, esta imagem deixada pelo autor, ao inverter os papéis entre a metrópole e a colónia, o que pode explicar que a ideia de permanência e de levar a efeito reformas parece ter estado sempre presente, segundo afirma também, OBERACKER, (1977, p. 61),

“...D. João VI, em 1808, chegou ao Brasil e levou consigo todos os requisitos essenciais para formar um Estado Autónomo, sob o signo de sistema absoluto, Ministérios, Secretarias, Tribunais de Relação, Tesouro Nacional, Academias Militares e Culturais.”

Como se sabe, nesta altura, a componente militar era aliado importante, por isso, D. João VI, faz-se acompanhar de todos os seus recursos, incluindo a Banda de Música da Brigada Real da Marinha.

Conforme nos refere, SOUSA, (2008, p. 26 – 27) a presença da corte no Rio de Janeiro alterou muito a vida social e cultural da cidade que assistiu à chegada de muitos músicos estrangeiros ligados às Bandas de música, tal como acontece, mais tarde, com os músicos da Banda que tinha como

Maestro Eduardo Neuparth, esta, era constituída por austríacos e portugueses que, em 1817, acompanharam a viagem da Europa para o Brasil de D. Leopoldina, a futura Imperatriz do Brasil.

Figura 7



Seria, no entanto, bastante redutor de nossa parte, pensarmos que não existia música e bandas de música no Brasil antes da chegada da corte Portuguesa. No final do século XVIII, ainda citando SOUSA, (2008, p. 26), tal como em Portugal, também no Brasil já existiam diversos instrumentistas de Flauta, Clarinete, Oboé, Fagote, Clarim, Trompa, entre outros, numa época em que, nos centros mais ricos

como a Bahia, Pernambuco, S. Paulo, Pará e em especial Minas Gerais, se assiste a um grande desenvolvimento da música, como por exemplo em Minas Gerais onde a grande quantidade de ouro da região possibilitou a vinda de professores e músicos de Lisboa e de outros países da Europa. Também, continuando a citar o mesmo autor, a existência desde 1763, de três Regimentos oriundos de Portugal para o Rio de Janeiro³⁰, e a reforma, que o Tenente General Alemão Johann Heinrich Bohm³¹ durante a sua estadia no Brasil entre 1767 até 1782, protagonizou no Exército Brasileiro, não deixando de lado a música militar e as peças para Trombetas de campanha e Timbales, as peças dos regimentos prussianos a cavalo, as marchas dos oboístas e os trechos para Flautas e Tambores, que foram inicialmente, trazidas da Alemanha para Portugal e chegaram agora também ao Brasil.

Temos, portanto, presente que, a atividade musical no Brasil existia, antes da chegada da Corte. BINDER, (2006, pp. 24 – 30) apresenta indícios que mostram a existência de Bandas de Música no Brasil com padrões instrumentais semelhantes àqueles encontrados em Portugal, antes da chegada da corte portuguesa ou da Banda da Brigada Real da Marinha. O que leva então a que seja considerada de grande influência a chegada desta Banda da metrópole, poderia ser uma questão pertinente, neste caso. Não podemos afirmar com certeza, que seja pelo fator musical, mesmo baseados em alguns relatos que nos dão conta do entusiasmo pela recepção da Corte, pois esse entusiasmo pode ser referente a muitos outros fatores, que não somente os musicais. No entanto, sabemos que, por esta altura o Passo Dobrado já tinha contagiado a Europa e muito provavelmente este gênero musical novo e atrativo tenha contagiado os músicos e as Bandas Militares do Brasil, nesta recepção e no decorrer do século XIX.

30 Regimentos de Bragança, de Elvas e de Estremoz.

31 como General, acompanhou o Conde de Lippe em Portugal, quando contratado pelo Marquês de Pombal, reorganizou o Exército de linha Português.

O Passo Dobrado, no entanto, vai sofrer ao longo do tempo as influências próprias do meio onde está agora inserido. O Brasil, torna-se em 1822, numa nação livre e independente, como sugere o célebre episódio do *grito do Ipiranga*³², e como o próprio episódio reflete uma ansia de liberdade e de um certo afastamento com o que está do outro lado do Oceano. A riqueza da música popular no Brasil é muito grande fruto das várias influências protagonizadas pelos povos que o habitaram antes e depois da colonização e do resultado dessa convivência, vai resultar o novo estilo, como nos refere ROCHA, (2009, p. 9),

“O Passo Dobrado Europeu, no transcorrer do século, ficou exposto às influências dos vários outros gêneros musicais, que, por sua vez, já haviam sido inoculados pelas diversidades, musical, étnica e cultural das crescentes populações urbanas. Resultou, daí, a gradativa consolidação de uma marcha brasileira, que sob a denominação genérica de Dobrado, foi adquirindo e sedimentando características muito peculiares [...] à medida que se foi distanciando dos modelos herdados do Passo Dobrado e das marchas europeias, o Dobrado foi-se consolidando como a marcha nacional brasileira por excelência [...] a partir do ultimo quartel dos anos 1800, o nosso Dobrado já possui características melódicas, harmônicas, formais e contrapontísticas que o distinguiam de outros gêneros musicais, permitindo assim a sua inclusão no rol dos gêneros musicais genuinamente brasileiros”.

O Dobrado consolida-se, como gênero musical genuinamente brasileiro, e a sua designação mantem-se fiel até aos dias de hoje, afastando-se definitivamente do termo Marcha que coexiste, perfeitamente no Brasil, com o Dobrado, o mesmo não aconteceu com o termo português Passo Dobrado que, atualmente em Portugal, caiu em desuso substituído pela comum designação de Marcha.

32 Protagonizado a 7 de Setembro de 1822, pelo então príncipe Regente D. Pedro, numa viagem entre Santos e São Paulo, tomou conta de ocorrências sobre o processo de independência, reuniu-se á escolta e anunciou “É tempo! Independência ou Morte!” Imperador do Brasil. SARAIVA, (1983, pp. 416 – 417).

O DOBRADO NO BRASIL NO SÉCULO XIX

A consolidação do Dobrado e o conseqüente afastamento da sua gênese europeia deve-se, como verificamos anteriormente, a vários fatores socioculturais. Um dos agentes mais evidentes para a transmissão desses fatores, são sem dúvida os compositores, especialmente aqueles que são nativos do Brasil. À medida que vão surgindo por entre a população, músicos e compositores genuinamente brasileiros, que numa fase inicial, receberam ensinamentos dos músicos europeus, mas com o avanço temporal, vão imprimindo o seu cunho pessoal, as suas sensibilidades e influências naturais. Segundo ROCHA, (2009, p. 9), o dobrado *herdou e abraçou a maioria das características musicais daquelas marchas*, (marchas militares europeias), e refere ainda que, *apesar de existirem extraordinários compositores do gênero, não podemos apontar nenhum que, em particular, tenha sido responsável direto pela criação de um modelo nacional de marcha rápida*. Esta afirmação, ajuda a concluir que o processo de mudança do Dobrado foi progressivo e com vários intervenientes, cada um contribuindo para a sua consolidação.

O Dobrado mais antigo, onde se pode claramente verificar esta consolidação é referenciado por este autor, citando Mercedes de Souza Reis³³, que indica o Dobrado nº 17 de José da Anunciação Pereira Leite, datado de Aracaju – SE, 6 de Janeiro de 1877, cujas partes pertencem ao acervo do Corpo Musical da Polícia Militar, como sendo o mais antigo na consolidação do gênero.

Numa fase inicial as Bandas Militares contribuíram muito para a divulgação da música para banda pelo território brasileiro, principalmente, depois do grande aumento do número de Bandas Militares verificado após 1817, como refere SOUSA, (2008, p. 28)

33 Em "Música Militar no Brasil no século XIX", Imprensa Militar, Rio de Janeiro, 1952.

quando a Revolução no Nordeste, fez com que fossem enviadas forças militares de Portugal para conter a revolução Pernambucana. O regulamento da Banda de Música dos corpos militares que tinham vindo de Portugal, O Batalhão de Infantaria nº11, o Batalhão de Infantaria nº 15, e o Batalhão de Caçadores nº 3, estabelecia que a Banda destas unidades seria composta por um Mestre de música e por 10 músicos, podendo integrar mais 6 aprendizes. Em 1818 a organização das Bandas definida para os Batalhões no Brasil continuava a contemplar a constituição de Bandas com 16 músicos, para além de existirem em cada Batalhão, 1 Tambor-Mor e 4 Pífaros. Refere ainda este autor, a quantidade de instrumentos que compoñham cada uma destas Bandas; 3 Clarinetes, 2 Requintas, 1 Fauta, 1 Flautim, 1 Fagote, 1

Trombão, 1 Clarim, 2 Trompas, 1 Serpentão, 1 Par de Pratos, 1 Bombo, 1 Ramo de Campainhas e 1 Caixa de Rufo.

É relativamente fácil de percebermos, que a chegada destes músicos a vários pontos do território brasileiro, vai influenciar a comunidade local e determinar o aparecimento no seio da população de jovens aprendizes e de futuros músicos e compositores.

Para ficarmos com uma ideia mais clara de como proliferaram as Bandas e os músicos de uma forma geral no Brasil e na impossibilidade, dada a quantidade e a grandeza do território Brasileiro, em apresentar todos os compositores locais de Dobrados e de música para Banda, deixamos aqui o relato da vida de um Compositor Brasileiro que se destacou neste século XIX, Manoel Tranquilino Bastos.

Figura 8



Manoel Tranquilino Bastos (1850/1935)

Natural de Cachoeira, nasceu a 8 de Outubro de 1850, na região do Recôncavo e faleceu em 1935. Foi Clarinetista, Compositor, Maestro e Professor de Música. No ano de 1870 fundou a Filarmónica Sociedade Orpheica Lyra Ceciliana, na cidade de Cachoeira, Banda atualmente ainda em funções. Foi igualmente Jornalista e um grande defensor dos ideais humanistas, tendo sido considerado como o Maestro Abolicionista, pela sua luta contra a escravidão. Como Compositor, tem um registo impressionante de obras, compôs 295 Dobrados, 150 Marchas Festivas, 50 Marchas Fúnebres, 205 fragmentos de Ópera, 24 composições Sacras, 80 composições diversas, como Valsas, Polcas e Contradanças, 9 Fantasias e Variações, 5 Árias para Canto e 3 Hinos Patrióticos. As suas obras, foram sempre muito apreciadas,

da sua extensa lista normalmente é destacado o Hino do Município de Cachoeira-BA, a Canção “Airosa Passeata” de 1888, escrita para a comemoração da Lei Áurea, e o Dobrado nº 140, premiado no ano 1920, pela Casa Sax de Paris. Na opinião dos seus conterrâneos, Tranquilino viveu, participou e contribuiu para modificar, uma época em que os sons do Recôncavo apareciam muito pelo intermédio da oralidade e dos registos da memória, com a fusão entre os ritmos afro-brasileiros e a teoria tradicional e secular da música europeia, este compositor criou uma sonoridade plural e multiétnica³⁴.

A biografia de Tranquilino, permite-nos compreender a influência que muitos Maestros e Compositores como ele, tiveram junto da sociedade, tanto na criação de Bandas, como professores e membros ativos da sociedade. Tranquilino é atualmente reconhecido como o *Semeador de Orquestras*, esta designação espelha bem o papel que estes homens tiveram na proliferação das Bandas Filarmónicas e Orquestras populares pelo território Brasileiro, nos finais do século XIX e princípios do século XX.

O DOBRADO NO BRASIL SÉCULO XX

O Dobrado, no século XX está completamente definido enquanto género musical popular, a grande proliferação de Bandas, como vimos anteriormente, pelo território Brasileiro e o constante surgir de novos grupos, Bandas e Orquestras populares, fundados pelos músicos mais hábeis, como Maestros, Professores e Compositores, vão dar origem a uma grande diversidade de estilos e formas nos Dobrados, conforme refere ROCHA, (2009, p. 13),

“...os Dobrados na sua grande maioria, são composições feitas pelos mestres das bandas, para serem executados pelos seus

34 Dados biográficos recolhidos no EDITAL IPAC, www.cultura.ba.gov.br.

Sumário

próprios músicos. São composições, que tenho denominado composições locais, porque são destinadas a um grupo musical específico e a um público de determinado ponto neste nosso imenso território. [...] além da própria melodia, os arranjos e a instrumentação vão sofrer a influência direta do gosto musical vigente numa certa época daquela comunidade. É muito provável que tais influências é que nos levam a encontrar dobrados com arranjos e instrumentação, semelhantes aos das Polcas ou das Marchas Alemãs ou, ainda, que os fazem aproximar do frevo, das cirandas, das polcas e habaneras ou de tantos outros géneros populares.”

Segundo este autor este é o perigo que género genuíno do Dobrado, muito apreciado no Brasil, sofre no decorrer do século XX, e que o pode descaracterizar. Continuando a sua exposição, o autor refere ainda que, os arranjos são influenciados, também, pela existência ou não de determinados instrumentos na banda, por esse motivo refere, que são raros os arranjos que exploram os naipes de Saxofones, como acontece nos arranjos para as *Orquestras de Danças*, também chamadas “*Big Bands*”, desta forma, conclui, os Saxofones acabam por não fazer parte do estilo das Bandas Populares Brasileiras, considera que são *mesmo desmembrados pelos arranjadores ao escreverem para Saxofone Soprano, copiando os Clarinetes, colarem o Saxofone Alto aos Trompetes, a parte do Saxofone Tenor é igual à do Bombardino e para o Saxofone Barítono, que é raríssimo nas Bandas, utilizam a parte da Tuba Mi bemol.*

O panorama do Dobrado nos finais do século XX é, como demonstra este autor muito preocupante, para a preservação da sua qualidade original, como exemplo, chega mesmo a considerar como *deplorável*, o facto de em algumas bandas paulistas, deixarem de existir Clarinetes, instrumentos, que segundo refere, os timbres caracterizam a sonoridade e a linguagem musical e o estilo das Bandas, explicando que essa medida surge na ânsia dos jovens conseguirem algum dinheiro nos Carnavais, optam pelos Trompetes e Trombones. Outra explicação

para o desaparecimento deste instrumento, é a ausência cada vez mais notória de bons mestres, o autor conclui reafirmando a urgência se adotar medidas que ajudem a preservar, não só o estilo dos Dobrados, mas também a característica das Bandas Populares Brasileiras.

Um dos Compositores mais emblemáticos deste século XX, ligado ao fenómeno da Bandas e da Composição de música para Banda, no Brasil, foi Pedro Salgado.

Figura nº. 9



Pedro Salgado (1890/1973)

Nasceu a 13 de Agosto de 1890, na localidade de Arrozal do Piray, Município de Pirai e morreu a 28 de Setembro de 1973 em São Paulo. Foi Compositor, Maestro, Instrumentista de vários Instrumentos de Sopro, especialmente, o Trombone e Bombardino. Órfão de Pai, transferiu-se no ano de 1896 com a sua Mãe para a Cidade de Aparecida do Norte, onde passou a viver num ambiente musical intenso. Começou a estudar música aos 15 anos e passados dois

meses já tocava na Banda de Música de Aparecida do Norte e é com esta idade que se conhece a sua primeira composição o Dobrado “Estrela do Norte”. Em 1915 fundou, nesta cidade a Corporação Musical São Benedito, em 1920, por dificuldades financeiras colocou um anúncio no Jornal oferecendo-se para compor músicas para Banda e com isto passou a receber entre quatro a cinco encomendas por dia. Segundo afirmam alguns investigadores a sua obra prima o Dobrado Dois Corações terá sido dedicado a um dos seus fieis compradores como agradecimento pela oferta de uma Caneta em Ouro, mas nunca se conheceram pessoalmente. Pedro Salgado, foi ainda fundador e maestro de diversas bandas de música, entre as quais a Corporação Musical da Basílica Nacional de Aparecida do Norte e da Banda do Educandário Dom Duarte, na cidade Paulista de

Costa e em 1931 foi Maestro da Corporação Musical Aurora Aparicidense. Em 1942 mudou-se da Aparecida do Norte para a cidade de Cruzeiro, também do Estado de São Paulo, onde fundou uma Banda de Música para Crianças.

Como podemos depreender a atividade musical e o espírito empreendedor de Pedro Salgado é notável, e espelha bem a influência que um compositor e maestro poderia ter na sociedade local onde estava inserido. Mas a carreira e o espírito musical deste genial compositor ainda vão ganhar nova amplitude, ao mudar-se para a Capital Paulista as suas composições chegaram às estações de rádio, principalmente a Tupi e a Bandeirantes. A partir do ano de 1957, começaram a surgir inúmeras gravações de obras suas protagonizadas pelas principais Bandas Militares e Cívicas Brasileiras. O seu espólio musical é assombroso, de tal forma que em muitos circuitos é conhecido como o “*Gênio das quatro mil obras*”, muitos especialistas afirmam que este número é difícil de provar, pois muitas das suas obras eram vendidas e não se faziam cópias, de qualquer forma estão contabilizadas 1126 músicas de sua autoria, entre as quais 400 são

dobrados e quase 300 são valsas, para além de existirem também, Hinos, Fantasias, Marchas, Tangos, Baiões, Maxixes, Mazurcas, Fox, Sambas, Boleros, Batucadas, Polcas, Choros, Cateretês, Rancheiras e outros estilos e ritmos musicais.

Em 1965, por iniciativa do Jornalista J. Da Silva Vidal, foi homenageado, com uma Batuta da Prata, reverência até então só concedida, no Brasil, aos Maestros Carlos Gomes e Villa-Lobos. É conhecido como o “Rei das Bandas” ou como o “Rei dos Dobrados”. Recebeu inúmeras homenagens póstumas e o seu nome está atribuído a ruas de diversas cidades, por todo o território Brasileiro. Autor do Dobrado “*Dois Corações*”, que está analisado neste trabalho, considerado por muitos como o Hino das Bandas de Música no Brasil, Pedro Salgado, tem este seu dobrado, juntamente com outros dois, “*Brasil Glorioso*” e “*Saudade de Monte Azul*”, incluídos no “*Repertório de Ouro da Bandas de Música do Brasil*”, editado pela Funarte³⁵.

A biografia do Compositor Pedro Salgado, deixa-nos perceber a sua riquíssima e vasta obra, mas também nos abre a questão de que, quantos como ele, que não atingiram a fama, mas permaneceram no anonimato e na simplicidade das terras na vastidão do interior Brasileiro e que tiveram igualmente um papel importante na divulgação da música para banda e no enriquecimento do seu repertório.

35 Dados Biográficos recolhidos no EDITAL IPAC, www.cultura.ba.gov.br.



3

**ANÁLISE
COMPARATIVA
ENTRE
A MARCHA
E O DOBRADO**

OBRAS SELECIONADAS E SEUS AUTORES

Após uma abordagem sobre a origem da Marcha, a sua evolução e os diferentes estilos em que este gênero musical se dividiu, seria imperativo para este estudo comparativo, fazer uma análise mais estrutural entre os dois estilos referenciados, a Marcha utilizada pelas Bandas Portuguesas e o Dobrado utilizado pelas Bandas Brasileiras.

Como verificamos anteriormente, tanto a Marcha em Portugal como o Dobrado no Brasil, adquiriram expressões próprias e designações que as distinguem das demais composições do gênero. Assim, em Portugal, sobretudo nas Bandas Filarmónicas, o termo de “Marcha de Rua” é o mais usual, para designar a marcha que a banda tem de tocar, quando faz um desfile pelas ruas, ou uma pequena exibição em pé, independentemente se a marcha tem no seu subtítulo a designação de marcha militar. Existem editoras que separam as Marchas em várias categorias, Marchas de Rua, Marchas Militares e Marchas de Procissão. Os próprios compositores referenciam muitas vezes em subtítulo o que pretendem, dependendo do tipo de cadência que identifica a marcha, escrevendo simplesmente Marcha, ou Marcha de Rua, ou Marcha Militar. No entanto, não é difícil acontecer que, no tratamento corrente e popular estes termos se confundam e sejam apelidados de forma comum como “Marchas de Rua”, ou seja, marchas para “*arruar*”, desfilar.

No Brasil, o termo Dobrado adquiriu uma identidade própria e dificilmente se mistura com a Marcha Militar, ambos coexistem, mas a identidade do Dobrado ganhou muita força popular e o termo *marcha* praticamente só se aplica juntamente com a designação *militar*, ou outras variantes já referenciadas.

Neste estudo comparativo optamos por utilizar as duas formas mais populares nos dois países a “*Marcha de Rua*”, feita por compositores portugueses e o “*Dobrado*” de compositores brasileiros. Para tal optamos pelo seguinte processo de seleção, no caso da Marcha em Portugal, contactamos algumas personalidades ligadas às bandas filarmónicas, Maestros e Músicos que normalmente circulam por diversas bandas e que têm, por esse motivo, um conhecimento mais alargado do que se passa atualmente no meio. Foram contactados por email e por via telefónica e formulamos o seguinte pedido:

“- Elabore, segundo o seu conhecimento, uma lista com o nome das 10 Marchas de Rua mais conhecidas e tocadas pelas nossas bandas ultimamente.”

As respostas a este pedido estão apresentadas em (Anexo I) e foram alvo de cruzamento de dados, tendo sido retiradas as três Marchas mais referenciadas.

No que diz respeito ao Dobrado Brasileiro, contamos com preciosa colaboração do Maestro brasileiro, Alípio de Oliveira Martins³⁶ que, juntamente com outros colaboradores seus, elaborou uma lista, gentilmente cedida, com os 10 Dobrados mais conhecidos e tocados atualmente no Nordeste Brasileiro³⁷. Desta lista foram retirados para análise três dobrados, O Dobrado Dois Corações, pelo simbolismo de ser considerado o Hino das Bandas Brasileiras. O Dobrado Os Músicos referenciado na referida lista, foi tocado em Portugal aquando da passagem do Maestro Alípio e igualmente indicado pelo Doutor Joel Barbosa, reconhecida individualidade brasileira ligado às Bandas, aquando da sua conferência no Instituto Piaget de Viseu, onde referenciou também o Dobrado

36 Maestro e Professor na UFAL, Universidade Federal de Alagoas.

37 Devido à grandiosa extensão do território brasileiro e ao grande numero de bandas nele existentes, confinamos este estudo apenas ao território Nordeste Brasileiro.

Avantes Camaradas (220), como sendo um dos mais recentes e de maior sucesso atualmente. Constatamos serem dos mais gravados e referenciados, o que, nos garante uma segurança de que se encontram entre os mais populares e conhecidos.

Resultados da seleção feita e que servirão de objeto de análise e de estudo³⁸.

Marchas:

Vinho do Porto – Marcha – autor, Ilídio Ferreira da Costa

Ilídio Ferreira da Costa, (1937 -) Compositor Português, natural de Nogueira da Maia, fez carreira, como músico militar, na banda Sinfónica da GNR de Lisboa e como Maestro da Banda da GNR do Porto, igualmente, como 1º Fagotista na Orquestra Sinfónica do Porto. Destaca-se no panorama das Bandas Filarmónicas Nacionais, como um dos mais proeminentes e influentes compositores de música para Banda da sua geração.

O seu estilo muito próprio marcou durante algumas épocas a escrita nacional para Banda, algumas das suas obras fizeram ou fazem parte, da totalidade dos repertórios das bandas nacionais e algumas das melhores bandas de Espanha e Brasil. Possui um vastíssimo repertório que abrange vários géneros como, Aberturas, Suites, Fantasias, Rapsódias, Passo-dobles, Marchas de Concerto, Marchas de Procissão, Marchas, entre outros. Compôs esta Marcha “Vinho do Porto” em Julho de 1990, numa encomenda para um certame do Vinho do Porto.

³⁸ As Marchas Portuguesas aqui apresentadas estão devidamente autorizadas pelos seus autores (anexo II). Os Dobrados Brasileiros foram retirados do site da Secretaria da Cultura do Governo do Estado do Ceará onde estão editados em domínio público.

Saudação a Mateus – Marcha – autor, Fernando Ferreira da Costa

Fernando Ferreira da Costa, (1934 -) Compositor Português, natural de Nogueira da maia, irmão mais velho do compositor lídio Costa, tal como aconteceu com os seus irmãos, aprendeu música pelas mãos do seu Pai o “Mestre António Costa” fez carreira como músico militar, na Banda de Infantaria 6 do Porto, completou os seus estudos no Conservatório Nacional do Porto e foi Docente em vários cursos para Músicos Militares. Foi músico como tuba na Orquestra Sinfónica do Porto e Maestro em várias Bandas e Orfeões. Como Compositor escreveu música para Banda, nomeadamente Rapsódias, Fantasias, algumas transcrições, e igualmente, música para grupos corais, mas destacou-se sobretudo pelo seu estilo de escrever Marchas de Procissão, Marchas Militares e Marchas de Rua, algumas das suas Marchas obtiveram grande sucesso e são tocadas pela quase totalidade das bandas nacionais. A sua Marcha Saudação a Mateus, foi escrita em Dezembro de 1984, em Homenagem ao Povo de Mateus, Vila Real. Nesta época o autor dirigia a Banda de Música de Mateus.

Manuel Joaquim de Almeida – Marcha – autor, Carlos Marques

Carlos Marques (1973 -) Compositor Português, natural de Oliveira de Azeméis. Foi músico na Orquestra Ligeira do Exército. É licenciado em Teoria e Formação Musical pela Universidade de Aveiro. Mestrado em Direção de Banda, de Fanfare Band e Brass Band no Royal Conservatory of Music of The Hague (Holanda) Mestrado em Direção de Banda pela Universidade de Aveiro. Exerce funções de Docente no Conservatório de Música da Jobra, nas Escolas Superiores de Educação, Instituto Piaget de Viseu e de Gaia. Maestro da Banda Amizade de Aveiro. Como compositor compôs mais de 100 obras entre originais e arranjos. É compositor editado pela Molenaar Editions BV (Holand). Algumas das suas obras têm sido escolhidas, como obras obrigatórias, para concursos de Bandas

na Europa. A Marcha Manuel Joaquim de Almeida, foi composta em 2001 e foi dedicada ao seu amigo pessoal e músico muito estimado da Banda de Música de Junqueira, onde o autor também tocou durante alguns anos.

Dobrados:

Dois Corações – Dobrado – autor, Pedro Salgado

Pedro Salgado (1890 – 1973) Compositor Brasileiro, natural da localidade da Arrozal do Piray, Município do Piraí. Foi igualmente, Maestro e instrumentista de vários instrumentos do Sopra. Fundador de diversas Bandas, compôs cerca de 1126 obras, entre as quais 400 são dobrados e 300 valsas, para além de Fantasias, Hinos, Tangos, Baiões, Maxixes, Mazurcas, Sambas, Boleros, Polcas, etc. Ficou conhecido na História da Música Brasileira, como “O Rei dos Dobrados”, ou “Rei das Bandas”. Foi homenageado em 1965, com uma Batuta de Prata, até então, esta distinção só tinha sido atribuída aos Maestros Carlos Gomes e Villa-Lobos. Algumas das suas composições estão incluídas no “Repertório de Ouro das Bandas de Música do Brasil”. O seu Dobrado “Dois Corações” segundo alguns historiadores, terá sido dedicado a um fiel comprador de obras suas como agradecimento pela oferta de uma Caneta em Ouro. Depois da sua morte recebeu inúmeras homenagens e o seu nome está atribuído a ruas de diversas Cidades por todo o território Brasileiro. Este Dobrado é considerado por muitos como o Hino das Bandas de Música.

Os Músicos – Dobrado – autor, João Sacramento Neto

João Sacramento Neto (1929 – 2010) Compositor Brasileiro, nasceu na cidade de Condeúba, na Bahia. Considerado, um incansável fabricante de músicos e um construtor de Bandas de Música, onde não parecia possível, mestre João, como também era conhecido, residiu a vida inteira entre as cidades do Sudoeste da Bahia e Norte de Minas

Gerais, formando Bandas. O seu estilo de Dobrados é de melodia clara e simples, “Os Músicos” é um dos seus mais conhecidos e gravado por várias Bandas de Música de todo o Brasil.

Avantes Camaradas – Dobrado nº 220 – autor, António Espírito Santo

António Espírito Santo (1884 – 1913) Compositor Brasileiro, natural de Salvador, Bahia. Foi aluno interno do Arsenal de Guerra, onde aprendeu Música. Fez a sua primeira composição aos 15 anos, com o Dobrado “Palmeira dos Índios”. Segundo o historiador Renato Almeida, terá deixado cerca de 200 composições, entre as quais o Dobrado “Cisne Branco” e “Bombardeiro da Bahia” e “Avantes Camaradas”, para além de vários Tangos, Valsas, Polcas e arranjos para Ópera, como o conhecido “O Guarani” de Carlos Gomes. Vários Dobrados seus estão gravados pelas principais Bandas Brasileiras.

ANÁLISE ESTRUTURAL

Na análise, efetuada a cada obra, foram contemplados os seguintes parâmetros:

- Instrumentação
- Forma tonal
- Forma estrutural
- Análise temática
- Conclusão analítica

Instrumentação

Quadro de Instrumentações I

MARCHAS		
Vinho do Porto	Saudação a Mateus	Manuel Joaquim de Almeida
Flauta	Requinta Mib	Piccolo
Requinta	Clarinetes 1º, 2º e 3º	Flute
Clarinetes 1º, 2º e 3º	Sax. Soprano	Clarinet in Bb 1º, 2º e 3º
Sax. Soprano	Sax. Alto	Soprano Saxophone
Sax. Alto	Sax. Tenor	Alto Saxophone
Sax. Tenor	Sax. Barítono	Tenor Saxophone
Trompetes 1º, 2º e 3º	Trompetes 1º, 2º e 3º	Horn in F 1ª e 2ª
Trompas Mib 1ª, 2ª e 3ª	Trompas Mib 1ª, 2ª e 3ª	Trumpet in Bb 1º, 2º e 3º
Trombones 1º, 2º e 3º	Trombones C 1º, 2º e 3º	Trombone C 1º, 2º e 3º
Bombardino C	Bombardino C	Baritone C
C. Baixo Mib	Baixos C	Tuba C
Tuba Sib	Bateria	Snare Drum
Bateria		Bass Drum

Figura nº. 10

A instrumentação apresenta-se conforme consta nas partituras originais. É comum acontecer, como no caso da Marcha Saudação a Mateus o compositor não coloca a Flauta na partitura, mas nas partes individuais ela existe, assim como no caso da bateria onde estão colocados na mesma pauta o Bambo a Caixa e os Pratos normalmente, nas partes individuais, existe um papel só para a Caixa e outro para os Pratos e Bombo. Outros, papéis extra são acrescentados, como

por exemplo, os Bombardinos em Sib, Tubas em Dó e Trompas em Fá. Normalmente, estes casos acontecem porque as partituras eram escritas à mão, era uma forma de economizar papel e tempo, quando as composições começaram a surgir escritas em programas informáticos as partituras já aparecem com a instrumentação completa segundo o desejo do autor. A Marcha Manuel Joaquim de Almeida como a mais recente das três aqui apresentadas (2001) tem a partitura escrita em programa informático e a designação dos instrumentos está escrita em Inglês, com uma distribuição da ordem dos instrumentos ligeiramente diferente, aparecendo as Trompas primeiro que o naipe dos trompetes, quando usualmente é ao contrário.

Quadro de Instrumentações II

DOBRADOS		
Dois Corações	Os Músicos	Avantes Camaradas (220)
Flauta	Flauta	Flauta
Requinta	Clarinetes 1º e 2º	Requinta
Clarinetes Bb 1º,2º,3º e 4º	Sax. Alto 1º e 2º	Clarinetes Bb 1º,2º e 3º
Sax. Alto	Sax. Tenor	Sax. Alto
Sax. Tenor	Trompete Bb 1º e 2º	Sax. Tenor
Trompetes Bb 1º,2º e 3º	Horn F 1ª,2ª e 3ª	1º, 2º e 3º Piston Bb
Trompas Mib 1ª,2ª e 3ª	Trombone C 1º, 2º e 3º	Trompa Eb 1ª,2ª e 3ª
Trombone de Canto Bb	Bombardino C	Trombone C 1º,2º e 3º
Trombones C 1º,2º e 3º	Tuba C	Bombardino C
Bombardino Bb	Bateria	Tuba Bb
Tuba Bb		
Percussão		

Figura nº. 11

Sumário

A instrumentação dos três dobrados apresenta-se bastante variável, quer na forma quer na designação de alguns instrumentos, pode-se verificar que o dobrado Os Músicos, apresenta uma instrumentação mais reduzida, não tem requinta e as partes dos Clarinetes e Saxofones são apenas duas, já a designação das trompas aparece com termo *Inglês Horn* e na tonalidade de F (Fá) quando as restantes estão designadas como trompas e em tonalidade de Eb (mi bemol). Também se verifica que nas três obras o naipe dos Saxofones não está completo apenas estão os Altos e os Tenores, alguns autores como ROCHA, (2009, p. 12), explicam esta falha no naipe dos saxofones como uma questão de identidade do próprio instrumento, referindo ter sido, um naipe melhor acolhido pelas orquestras de danças, também chamadas “Big Bands”, acabando por não fazer parte da cultura e do estilo das bandas brasileiras, este autor afirma ainda que, “*os naites dos saxofones são desmembrados pelos arranjadores que escrevem para o saxofone soprano copiando os clarinetes, enquanto colam o saxofone alto nos trompetes ou trombones, para o saxofone tenor a parte é igual ao bombardino e para o saxofone barítono, raríssimo nas bandas utilizam a parte da tuba em mi bemol*”. Igualmente curiosa é a designação de Piston, no lugar dos trompetes no Dobrado Avantes Camaradas, quando logo a seguir aparece a designação de Trompas em português. Outra curiosidade, aparece-nos no Dobrado Dois Corações, com o Trombone de Canto em Bb (Si bemol) escrito na clave de sol, possivelmente trata-se do velhinho trombone de pistons, mas na tonalidade de Bb, no entanto, não deixa de ser, igualmente curiosa a presença no mesmo dobrado do Bombardino também em Bb, mas na clave de Fá, quando normalmente é apresentado em Dó (C). A existência deste instrumento (Trombone de Canto) leva-nos a concluir a sua utilização, durante o século XX, servindo, neste caso, de reforço às trompetes, funcionando como um baixo ao seu canto e como reforço ao Bombardino nas funções de acompanhamento. De realçar também a inexistência de Bateria no Dobrado Avantes Camaradas, o que segundo alguns autores era um procedimento normal em alguns compositores

numa tentativa de darem mais liberdade aos executantes de bateria já habituados ao ritmo próprio dos dobrados.

Estrutura Tonal

Na análise da estrutura tonal das Marchas e dos Dobrados tivemos em consideração as tonalidades principais, os graus e as cadências das frases, analisando todos os acordes existentes em cada uma delas, no entanto devido à relativa dificuldade em apresentar todos os acordes de forma exaustiva, serão apresentadas apenas as tonalidades principais e evidenciados aquelas de carácter mais pertinente.

Quadro de Estruturas Tonais

MARCHAS		
Vinho do Porto	Saudação a Mateus	Manuel Joaquim de Almeida
(Sib M) transita para (Mib M)	(Sib M) e mantém-se como base	(Sib M) passa a (Sol m) e afirma-se em (Sol M)
DOBRADOS		
Dois Corações	Os Músicos	Avantes Camaradas (220)
(Ré m) em alternância com (Fá M) e termina em (Ré m)	(Sol m) passa a (Sib M) e volta a (Sol m)	(Fá m) em alternância com (Láb M) termina em (Láb M)

Figura nº. 12

Os resultados das tonalidades colocado assim em confronto direto permite-nos numa primeira análise, verificar a tendência das Marchas Portuguesas para as tonalidades Maiores e os Dobrados para as tonalidades menores. A Marcha Manuel Joaquim de Almeida, em começa a exposição do tema em (Sib M), passa por (Sol m) e terminar a obra, no tom próximo (Sol M) concretizando assim, a tendência das

marchas nacionais de terminarem nos modos Maiores. De salientar também o fato da Marcha Saudação a Mateus, ser toda ela baseada na tonalidade de (Sib M) o que se pode explicar pelo facto de o autor ter optado no trio por uma temática diferente criando um contraste, não a nível tonal, mas a nível da orquestração e instrumentação. A Marcha Vinho do Porto transita para o tom próximo (Mib M).

Nos Dobrados a tendência é para fazer a exposição nos tons menores e os Trios em tons Maiores, para depois, voltarem ao tom menor inicial, com exceção do Dobrado Avante Camaradas, em que apesar da exposição em menor (Fá m) e de existir uma alternância com (Láb M) o Trio é feito na sua relativa maior, mas neste caso, o Dobrado não volta ao início, termina com o tema do trio, na tonalidade maior. ROCHA, (2009, p. 12), confirma este facto no seu estudo sobre os Dobrados, “se a exposição estiver em uma determinada tonalidade menor, será mantida a armadura da clave, mas o trio será escrito no tom do seu relativo maior.” Para este autor, esta é uma das regras dos Dobrados, referenciando ainda no mesmo trabalho, uma outra, “quando a exposição estiver num determinado tom maior, no trio, altera-se a armadura da clave para que seja escrito no tom da subdominante, ou seja, do quarto grau da escala desse tom maior, que será, portanto, uma tonalidade maior”. E exemplifica, “quando as primeiras partes de um Dobrado estiverem em Dó Maior (C), o trio será escrito em Fá Maior (F).” Conclui afirmando que, “estas regras, que vinculam a tonalidade do trio às tonalidades das respetivas exposições, só muito raramente são quebradas. Sua desobediência provocará efeitos geralmente desagradáveis.”

Estrutura Formal

A análise da forma estrutural das marchas e dos Dobrados foi feita tendo em conta as frases temáticas existentes, as cadências verificadas pela utilização harmónica e as mudanças de orquestração.

Quadro de Estruturas Formais

MARCHAS	
Vinho do Porto	Introdução [: A :] [: B :] [A] [: C :]
Saudação a Mateus	Introdução [: A :] [: B :] Ponte [: C :] Ponte [C]
Manuel Joaquim de Almeida	[A] [: B :] [: C' Ponte :] [C'']
DOBRADOS	
Dois Corações	Introdução [: A :] [: B :] [A] [: C :] \ Ponte [: D D' :] Da Capo al fim \
Os Músicos	Introdução [: A :] [: B :] [A] \ Ponte [: C :] Da Capo al fine \
Avante Camaradas (220)	Introdução [: A : Ponte [: B :] [A] Ponte [: C D :]

Figura nº. 13

Numa análise comparativa destes dados, sobre a forma estrutural da Marcha e do Dobrado, verificamos logo à partida que o sistema formal dos Dobrados é mais complexo e ao mesmo tempo mais livre, não obedecendo por isso a uma forma rígida, verifica-se igualmente que predomina a formula *Da Capo al fine*, sobretudo para fazer retornar à tonalidade da exposição ou seja à tonalidade menor. Na Marcha, a estrutura formal é mais rígida, não varia muito centrando-se na tríade A, B, C, com pequenas variações, mas que não alteram profundamente a intenção formal, como é o caso da Marcha Vinho do Porto, que ao repetir o tema A, continua para C e finaliza. Nota-se, no entanto, em quase todas as obras, a existência de uma introdução antes da exposição do tema inicial, com exceção da Marcha Manuel Joaquim de Almeida que inicia logo com o tema. Nos Dobrados, segundo afirma ROCHA, no seu estudo já anteriormente citado, a estrutura formal, geralmente também, assenta na formula ternária A-B-C, como uma primeira parte, uma segunda parte e um trio, segundo ele é muito usual o sistema *Da Capo (D.C.)* ou o *Da Capo al fine*, fazendo assim uma reexposição

do tema, este sistema no entanto, vem dar origem a uma variedade enorme de estruturas formais, como por exemplo, a estrutura (A-B-A-C-D e reexposição A-B-A-C), utilizada no Dobrado Dois Corações.

Análise Temática

Na análise temática das obras, foi levada em consideração, a exposição dos temas e dos acompanhamentos, a escolha da instrumentação que o autor utilizou para cada situação e será apresentada com base na *Estrutura Formal* já verificada anteriormente.

Marcha *Vinho do Porto*

Introdução - (até ao compasso 8) Marcha escrita em cadência 2/4, o motivo é apresentado pelos naipes das madeiras, com exceção do Saxofone Tenor, e pelos Trompetes. É acompanhado pelos restantes metais, trompas, trombones, Bombardino, Baixo e Saxofone Tenor, que dobra o Bombardino, num tipo de acompanhamento que visa vincar logo de início o carácter forte da Marcha, numa acentuação predominante do primeiro tempo, estabelecendo assim uma cadência rítmica bem definida. Toda esta secção está numa dinâmica *forte* (*f*) e *Fortíssimo* (*ff*).

Secção A (compasso 9 ao 41) a melodia principal é exposta, pelas madeiras e trompetes, numa dinâmica *piano* (*p*) em contraste com o forte da introdução. O tema é acompanhado por um discreto *contraponto*³⁹ protagonizado pelo Bombardino e dobrado pelo Saxofone Tenor, ficando os Baixos, Trompas e Trombones, num jogo de

39 É uma técnica de composição musical que consiste em sobrepor linhas melódicas, tem origem na palavra *contrapunctus*, que aparece no começo do séc. XIV. É uma simplificação de *punctus contra punctum*, o que quer dizer ponto contraponto ou, por extensão *melodia contra melodia*. CANDÉ, Roland in *A Música, Linguagem, estrutura, instrumentos*, Edições 70, Lisboa, 1983, p. 80.

acompanhamento em tempo e contratempo, oferecendo assim uma certa leveza a toda esta secção.

Secção B (compasso 42 ao 74) nesta secção, temos a particularidade de esta estar subdividida, em contrastes dinâmicos e de instrumentação, causando um efeito de alternância entre as temáticas apresentadas. O tema desta secção é-nos apresentado numa dinâmica *forte* (*f*), e desta vez pelo naipe dos metais Trompetes, Trombones e Bombardino, mais Saxofone Tenor, em nítido contraste com o tema da secção anterior. As madeiras fazem agora funções de acompanhamento em forma de ornamentos, variando entre um ostinato de trilo e o contratempo da frase. As trompas e o Baixo mantêm-se em funções de acompanhamento mantendo a cadência rítmica. Entre o compasso 50 e o 57 surge um contraste dinâmico e de instrumentação, as madeiras juntamente com o Bombardino, apresentam agora um subtema, (uma variação do tema anterior) em *piano* (*p*), em nítido contraste, o acompanhamento volta à forma leve, de tempo e contratempo, nas Trompas, Trombones e Baixo, com os trompetes a fazerem pequenos apontamentos rítmicos a três vozes. No compasso 57, ao segundo tempo, volta a restabelecer-se o tema principal desta secção B, com a melodia no forte dos metais e o acompanhamento ornamentado nas madeiras, para a partir do compasso 66 até ao 74, onde termina esta secção B, com uma dinâmica *mezzo-forte* (*mf*) as madeiras e os Trompetes juntam-se na melodia, um ligeiro

contratema no Bombardino e Saxofone Tenor e o acompanhamento pelas Trompas, Trombones e Baixo. Terminada a secção B, segue-se uma reexposição da secção A, com um regresso à letra "S" (compasso 10) efetuado no compasso 75, e salto do "O" (compasso 39) para o compasso 76.

Secção C (compasso 77 ao 110) a Marcha termina com esta secção, num novo tema, com a melodia apresentada pelos metais, à exceção das Trompas e Baixo que fazem acompanhamento normal,

as Trompas com base no contratempo e o Baixo vincando o tempo. Este novo tema tem a particularidade de utilizar as *quíalteras de tercina*, alterações ao regular valor das figuras, neste caso, três partes em vez de duas, especialmente no acompanhamento que as madeiras fazem à melodia principal, conferindo-lhe uma cadência semelhante as Marchas compostas em 6/8. Toda esta secção ultima, é feita numa dinâmica de *fortíssimo (ff)* num carácter bem vincado quer no aspeto sonoro quer na parte rítmica. Em termos de percussão toda a marcha é feita numa marcação cadência rítmica usual neste tipo de marchas, com a caixa a vincar os primeiros tempos de dois em dois compassos, fazendo assim uma quadratura de marcação (apesar do compasso ser em 2/4, o vincar do 1º tempo é feito de quatro em quatro tempos) em determinadas alturas a caixa deixa as funções de marcação e reforça os contratempos, o que acontece especialmente na ultima secção (compasso 77 ao 110) o Bombo mantém normalmente a cadência rítmica igual, reforçando alguns fortes e algumas acentuações, juntamente com os Pratos.

Marcha Saudação a Mateus

Introdução - (até ao compasso 8) Marcha escrita em cadência 2/4, o motivo é- nos apresentado pelas Madeiras e Trompetes, com a exceção do Saxofone Barítono que está a dobrar o Baixo. Os restantes metais, Trompas, Trombones e Baixo, vincam a cadência rítmica de forma semelhante. O Bombardino acompanha este motivo da introdução com um ligeiro contraponto à melodia. O autor aplica no motivo da introdução as *tercinas*, (quíalteras, que já referenciamos anteriormente) o que confere leveza á frase e uma cadência com influência do compasso 6/8. Na percussão, nota-se a escolha do autor para a caixa reforçar a estrutura rítmica do motivo e a marcação do Bombo o acompanhamento. Toda esta introdução é feita na dinâmica de *fortíssimo (ff)* diminuindo de intensidade nos dois últimos compassos.

Secção A (compasso 8 ao 40) o tema desta secção é exposto pelos mesmo instrumentos da introdução, madeiras e Trompetes, com exceção do Saxofone Tenor, agora a dobrar o Bombardino, numa dinâmica me piano (*p*) em contraste com a Introdução. O tema é acompanhado por um contratema protagonizado pelo Bombardino e dobrado pelo Saxofone Tenor, o restante acompanhamento aparece nas Trompas e Trombones em contratempo e no Baixo com marcação a tempo. A percussão nesta secção tem a indicação do autor para fazer marcação em Tutti, ou seja, marcar a quadratura na caixa (com acentuação do 1º tempo de dois em dois compassos) e o Bombo e os Pratos marcando os tempos, reforçando as acentuações nos fortes. Toda esta secção está escrita na base de uma dinâmica em piano, no entanto no decorrer da melodia existem bastantes crescendos e diminuendos, alternando *piano* (*p*) e *forte* (*f*), conferindo bastante expressividade ao tema.

Secção B (compasso 41 ao 73) pode-se considerar esta secção como uma resposta ao tema proposto pela secção anterior, num contraste sonoro e de timbres. Numa dinâmica de *fortíssimo* (*ff*), este novo tema aparece-nos nos metais de forma imponente e sonora, a frase reforça a utilização do motivo rítmico conhecido por galope (colcheia com ponto e semicolcheia) da primeira secção. O acompanhamento das madeiras é bastante intenso, faz um reforço ao contratempo das trompas e ornamenta os tempos longos e as terminações da melodia. De salientar ainda o papel do Baixo, reforçado pelo Saxofone Barítono, que para além da marcação rítmica do tempo, adquire um papel importante num contraponto á melodia, com movimentações que reforçam o carácter rítmico da frase. Esta secção termina no compasso 73, no entanto o autor faz entre o compasso 74 e 78 uma conclusão desta secção que serve de ponte para o tema seguinte. Esta conclusão é feita com influência de estilo militar, utilizando especialmente a secção dos metais, trompetes e Trombones, reforçada pelos Saxofones Soprano e Alto.

Secção C (compasso 78 ao 110) o compositor transforma esta secção numa espécie de Trio da Marcha, mas sem mudar a tonalidade

base da obra (Sib M), criando um contraste dinâmico em *pianíssimo* (*pp*) e explorando o registo grave das madeiras, especialmente no naipe dos Clarinetes, reforçados pelos Saxofones Alto e Tenor e pelo Bombardino. Outro fator evidente e contrastante com as secções anteriores é o carácter mais melódico do acompanhamento dado ao Baixo e Saxofone Barítono com especial ênfase para a entrada ser efetuada com uma acentuação no segundo tempo, sempre que inicia uma nova frase de acompanhamento. As Trompas e Trombones iniciam igualmente no segundo tempo juntamente com os Baixos, e fazem um acompanhamento harmónico, em estilo sincopado⁴⁰, atribuindo assim um carácter de leveza e riqueza harmónica a toda esta secção. Registe-se ainda a intervenção dos Trompetes aquando da segunda vez desta melódica secção, conferindo um acréscimo beleza melódica e harmónica. No final desta secção C, é estabelecida uma ponte temática com base em contrastes de dinâmica, iniciando em *fortíssimo* (*ff*), em nítido contraste com o ambiente anterior, uma marcação harmónica mais acentuada, a passagem pelo compasso 119 cria-se um novo contraste dinâmico com um piano súbito que desenvolve um crescendo até ao fortíssimo final da marcha que é uma reexposição da melodia apresentada na secção C, mas agora numa nova secção C', com um acompanhamento mais acentuado nos Baixos, e na percussão, um contra tema nos Bombardinos, 1º Trombone e Saxofone Tenor e toda a melodia do tema apresentada nas madeiras, reforçada pelos Trompetes, conferindo assim um final com uma temática bastante melodiosa e ao mesmo tempo empolgante.

Marcha Manuel Joaquim de Almeida

Secção A (até ao compasso 32) Marcha escrita em cadência 2/4, não tem introdução, inicia com a temática bem definida, numa dinâmica em *forte* (*f*) apresentada pela quase totalidade dos

⁴⁰ Acentuação, de uma nota, na parte fraca do tempo para a parte forte do tempo seguinte. Definição do autor.



Sumário

instrumentos, toda a secção de Madeiras, exceto o Saxofone Barítono que dobra o acompanhamento do Baixo (Tuba), juntamente com o naipe dos Trompetes. Os naites das Trompas e Trombones efetuam acompanhamento rítmico e harmónico, não existindo, nesta secção A, um contratema ou contraponto ao tema proposto. A percussão faz a marcação normal para marcha, ou seja, com a quadratura de acentuação do primeiro tempo de dois em dois compassos.

Secção B (compasso 32 ao 48) esta secção, apesar de manter a mesma dinâmica forte inicial, proporciona um contraste de carácter tímbrico com a anterior, colocando o Tema agora na família dos metais, que anteriormente faziam acompanhamento, Trompas e Trombones, reforçados pelo Saxofone Tenor. O acompanhamento mantém a célula rítmica já proposta na secção anterior, agora a cargo das madeiras e dos trompetes, reforçando assim o carácter rítmico e harmónico do acompanhamento ao tema desta secção B. Tal como na secção anterior, também nesta, não existe contratema o contraponto à melodia. Os Baixos fazem um acompanhamento, reforçando a harmonia e a marcação rítmica acentuando os primeiros tempos. A percussão continua a fazer o mesmo tipo de marcação da secção anterior.

Secção C' (compasso 49 ao 81) nesta secção a melodia volta a ser proposta para a família das madeiras, reforçadas pelo Bombardino, numa dinâmica *piano* (*p*) em contraste com as secções anteriores. O acompanhamento à melodia é feito pelas Trompas e Trombones, de uma forma leve alternando entre sincopados e contratempos. Os trompetes não intervêm, nesta secção. O Baixo, reforçado pelo Saxofone Barítono, mantém a marcação em tempo reforçando cadência harmónica. A Percussão mantém a marcação regular, agora na dinâmica *piano* (*p*). Esta secção sofre uma alteração em termos de dinâmica e de instrumentação, criando um efeito de Ponte, para a finalização da marcha, mas que, no entanto, volta a repetir a secção C' para só depois fazer a conclusão. A *Ponte* inicia-se no compasso 81 até ao 97, numa

dinâmica de *fortíssimo* (*ff*) com os Trompetes a assumirem este novo Tema, juntamente com os Trombones e Bombardino e Saxofone Tenor. As madeiras fazem ornamentos de trilos e harpejados em dinâmica de *forte* (*f*). O Baixo adquire aqui um papel diferente do anterior reforçando a acentuação agora na segunda parte do compasso, com base na utilização da síncopa. Esta acentuação do segundo tempo é reforçada na Percussão pelo Bombo e Pratos. Quando é reexposta a secção C', a melodia passa a ter o contraponto do Flautim, que em carácter de solo, se sobrepõe ao tema.

Secção C'' (compasso 98 ao fim). Esta secção final é a reexposição do Tema anterior, com o contraponto do Flautim e um contratema nos Trombones e Bombardinos. Numa dinâmica *fortíssimo* (*ff*) em contraste com a apresentação anterior desta melodia. As Trompas mantem-se em acompanhamento rítmico e harmónico semelhante ao anterior, os Baixos reforçam a marcação da cadência harmónica e a Percussão em *tutti final*, mantem a quadratura da marcação normal deste tipo de marcha, que já foi referida. Com esta reexposição do Tema juntamente com a intervenção do Flautim e o contratema nos Trombones a Marcha termina de uma forma bastante alegre e com carácter triunfal.

Dobrado *Dois Corações*

Introdução (até ao compasso 8) Dobrado escrito em cadência 2/4. Uma das particularidades desde logo evidentes, é o início do motivo da introdução em Anacruse, apresentado pelos metais mais graves, Trombones, Bombardino e Tuba, reforçados pelas madeiras dos Saxofones Alto e Tenor. Podemos constatar que apesar de não existir uma regra estabelecida, da qual tenhamos conhecimento, não é muito comum esta forma de iniciar tanto nos dobrados como nas Marchas. Os restantes instrumentos, Flautas, Clarinetes, Trompetes e Trompas fazem um acompanhamento marcadamente rítmico e harmónico, reforçados pela Percussão com a Caixa a dobrar as células rítmicas estabelecidas e o Bombo, juntamente com os Pratos,

a evidenciarem a pulsação binária e a acentuação do primeiro tempo, numa dinâmica geral em forte (f).

Secção A (compasso 9 ao 41) numa dinâmica diferente da inicial, agora em *mezzo-forte* (mf) o Tema é apresentado nos Clarinetes, Saxofone Alto e Trompetes, reforçados pelo Trombone de Canto, como já verificamos anteriormente uma presença comum em Dobrados mais antigos. Em contraponto ao Tema apresentado aparecem duas versões diferentes, um contraponto apresentado pelos instrumentos mais agudos, Flauta e Reuinta, em ornamentações bastante rítmicas, como o uso de *apogiaturas* e *trilos*, e um outro apresentado pelo Bombardino, reforçado pelo Saxofone Tenor, essencialmente em forma *harpejada*⁴¹, acompanhando o discurso melódico do Tema. Uma curiosidade nesta secção apresenta-se na Percussão, que numa dinâmica dentro do piano, passa agora a fazer realce à acentuação no segundo tempo do compasso binário, bem evidenciado tanto no Bombo como na síncopa feita pela caixa do segundo para o primeiro tempo. As Trompas e os Trombones juntamente com a Tuba fazem o tradicional tempo e contratempo, com a Tuba na sua marcação do tempo de forma curta reforçando mais a cadência harmónica.

Secção B (compasso 43 ao 61) um segundo Tema, em contraste coma a secção anterior, é apresentado agora por todas as madeiras e pelos Trompetes. Este novo Tema, divide-se em duas partes distintas, uma primeira parte (compasso 43 ao 51) com a dinâmica em *forte* (f) e com a base rítmica a voltar a ter uma cadência mais marcial com acentuação no primeiro tempo, semelhante à estabelecida no motivo da introdução, agora protagonizado por todos os metais exceto os Trompetes. Uma segunda parte deste tema (compasso 51 ao 57) na dinâmica *piano* (p) num nítido contraste com a primeira parte, onde os Trompetes deixam de tocar, o Trombone de Canto e o Bombardino

41 Utilização das notas pertencentes ao harpejo harmónico, correspondente à tonalidade. Definição do Autor.

dobram as madeiras. As Trompas, Trombones e Tuba voltam a fazer o tempo e contratempo e a percussão deixa de marcar aguardando em pausa durante 6 compassos retomando com a dinâmica de forte para repetir a primeira parte deste tema. A curiosidade utilizada pelo autor neste contraste dentro desta *secção B*, prende-se com o contraponto existente na Flauta e Requinta, utilizado na segunda parte, voltando a evidenciar uma acentuação no segundo tempo do compasso. Isto revela a tendência rítmica para este tipo de acentuação (segundo tempo do compasso) existente neste Dobrado, apesar da cadência rítmica inicial ser em compasso binário (2/4). No final desta *secção* existe uma reexposição da *secção A*, com uma volta ao sinal “S” (compasso 10) e salto ao sinal “O” (compasso 62).

Secção C (compasso 62 ao 79) nesta *secção* o Dobrado regressa à instrumentação e dinâmica utilizadas na introdução. Os motivos rítmicos estão evidenciados nas madeiras, Trompetes, Trompas e percussão. O novo Tema proposto encontra-se nos metais graves, Trombone de Canto, Trombones, Bombardino e Tuba, reforçados pelos Saxofones Alto e Tenor. Na percussão a Caixa mantém a célula rítmica existente nos restantes instrumentos, mas com variações acentuando as segundas partes do tempo (ex. comp. 68 e 69; 77 e 78) o Bombo acentua a segunda parte do compasso e os Pratos marcam reforçando os tempos fortes da melodia. No final desta *secção* existe uma preparação para a conclusão do Dobrado (entre o compasso 80 e 82) e o início do Trio (compasso 83) que servem de ponte para a apresentação da última temática deste Dobrado.

Secção D (compasso 85 ao 117) nesta *secção* o autor contrasta com a *secção* anterior apresentando o Tema numa dinâmica em *piano* (*p*) no registo grave das madeiras, especialmente Clarinetes e Saxofones, reforçados pelo Trombone de Canto e pelo Bombardino (até ao compasso 100). As trompas os Trombones fazem contratempo à marcação do tempo pela Tuba. Como contraponto à melodia temos

os agudos da Flauta e da Reuinta em ornamentos com base no trilo, e o Trompetes que a três vezes fazem um contraponto característico dos metais em estilo militar. A partir do compasso 100 a dinâmica passa para um *forte* (*f*), os Trompetes, a Flauta e a Reuinta juntam-se ao Tema com as restantes madeiras. O contraponto é apresentado agora no Bombardino dobrado pelo Trombone de Canto a Percussão continua, no entanto, com a célula rítmica, estabelecida logo no início deste Tema, agora numa dinâmica em *forte* (*f*) mantendo a tendência de acentuação no segundo tempo do compasso. No final deste tema, o autor utiliza a formula *Da Capo* (*D.C.*), retomando desta forma à *Introdução* e as *Secções A, B e C*, terminando antes do Trio com a indicação da palavra Fim (compasso 83).

Dobrado *Os Músicos*

Introdução (até ao compasso 12) Dobrado escrito em cadência 2/4. A edição desta Partitura Oficial, pelo Governo do Estado do Ceará, através da sua Secretaria da Cultura do Sistema Estadual de Bandas de Música, não contempla a indicação das dinâmicas, por tal facto não serão, feitas referências aos fatores dinâmicos da obra.

O motivo temático apresentado na introdução, está presente em todos os instrumentos, nos primeiros 4 compassos. A percussão estabelece um padrão rítmico que se mantém durante toda a introdução e a primeira secção, com predominância para a acentuação do segundo tempo. Ao compasso cinco as Trompas, Trombones e Tuba passam a fazer acompanhamento rítmico à melodia com a marcação em tempo e contratempo.

Secção A (compasso 12 ao 45) a melodia desta secção apresenta-se na Flauta Clarinetes, 1º Saxofone Alto e 1º Trompete. O 2º Saxofone Alto, o Saxofone Tenor, o 2º Trompete, os Trombones e Bombardino, fazem acompanhamento à melodia, intercalando em acompanhamentos melódicos e rítmicos, juntando-se as Trompas, que

Sumário

fazem, essencialmente, acompanhamento rítmico em contratempo com a Tuba. Não existe um contraponto de acompanhamento o Tema. Em algumas situações como nos compassos 33 e 34, o 1º e 2º Trombone reforça a melodia. A Percussão, como já referimos, mantém nesta secção a célula rítmica inicial.

Secção B (compasso 46 ao 62) nesta secção o autor coloca a melodia nos instrumentos mais graves Trombones e Tuba dobrada pelo Saxofone Tenor, todos os restantes instrumentos fazem contratempo e acompanhamento rítmico à melodia, incluindo o Bombardino, que normalmente é um instrumento mais vocacionado para fazer a melodia ou o contraponto. A percussão faz a típica marcação de tempo e contratempo, mas mantém a tendência para a acentuação no segundo tempo do compasso, especialmente o Bombo. No final desta secção o autor utiliza a forma de voltar ao sinal "S", (compasso 13) fazendo assim a reexposição do Tema da secção A até à indicação para saltar ao sinal "O" que aparece no final do compasso 42. Com a passagem para o sinal "O" colocado no compasso 64, o autor faz uma cadência perfeita preparando o final do Dobrado, mas continua modulando a tonalidade fazendo uma ponte entre o compasso 64 e 66, para o Tema seguinte.

Secção C (compasso 65 ao 100) esta secção pode ser considerada de Trio pois está em nítido contraste com as anteriores e na tonalidade relativa maior (Sib M) o que, como já verificamos anteriormente, é regra geral nos Dobrados. O tema está centrado nos instrumentos agudos, Flauta, Clarinetes e 1º Saxofone Alto e desenvolve-se de forma simples em pulsação binária. Não existe contraponto a esta melodia, os restantes instrumentos, 2º Saxofone Alto, Saxofone Tenor, Trombones, Bombardino e Tuba, fazem uma *semi-frase* de ligação entre as frases melódicas do tema, (ex. comp. 71, 75 e 82). As Trompas fazem acompanhamento rítmico em contratempo com a Tuba, a Percussão mantém a mesma célula rítmica anterior. Como

curiosidade desta secção é a entrada do 2º Trompete ao compasso 84, inicialmente a dobrar o acompanhamento das trompas, mas rapidamente a fazer um ritmo completamente diferente dos restantes e o 3º Trombone a partir desse compasso 84 passa a fazer um pequeno contraponto juntamente com o Saxofone Tenor, mas que a partir do compasso 92 volta ao acompanhamento harmónico, não se assumindo neste caso como um verdadeiro contraponto à melodia. No final desta secção utiliza a formula *Da Capo al fine*, igualmente característico nos Dobrados e que volta a reexpor toda a *Introdução* e a *Secção A*, saltando no sinal “O” para o compasso 64 para a cadência final já referenciada.

Dobrado *Avantes Camaradas* (220)

Introdução (até ao compasso 14) Dobrado escrito em cadência 2/4. A edição desta Partitura Oficial, pelo Governo do Estado do Ceará, através da sua Secretaria da Cultura do Sistema Estadual de Bandas de Música, não contempla a Percussão, por tal facto não serão, feitas referências a este naipe. O motivo da *Introdução* é feito por todos os instrumentos nos primeiros quatro compassos, é um dado que apresenta um interessante paralelismo rítmico, numa dinâmica em *fortíssimo (ff)*. Ao quinto compasso o motivo define-se nos instrumentos mais graves, Trombones, Bombardino e Tuba, reforçados pelos Saxofones Alto e Tenor, os restantes instrumentos mantem uma vincada pulsação rítmica que evidencia o paralelismo rítmico no compasso 7, no entanto, o autor no compasso 11 cria um contraste rítmico, interessante, ao contrapor à pulsação binária das colcheias a das tercinas.

Secção A (compasso 15 ao 46) nesta secção o Tema é apresentado pela quase totalidade dos instrumentos, não existindo contraponto à melodia, apenas o Bombardino, dobrado pelo Saxofone Tenor, acrescenta alguns ornamentos à melodia nos seus tempos de maior valor ou final da frase, mas no restante, dobra a melodia. O acompanhamento rítmico é feito pelas Trompas, em células rítmicas

bem definidas e pela Tuba, num curioso movimento rítmico, com evidente acentuação do segundo tempo e em motivos rítmicos que nos aproximam dos ritmos do Samba. No final desta

secção o autor faz uma *Ponte* para o tema seguinte, utilizando uma dinâmica em *fortíssimo* (*ff*) e segmentos de escala descendentes, nos instrumentos mais graves em ritmo binário de colcheias e nos instrumentos mais agudos em ritmo semicolcheias, criando um efeito de paralelismo rítmico, até ao compasso 56. As Trompas e a Tuba, fazem pequenos motivos rítmicos, em alternância com os tempos longos dos restantes instrumentos (ex. comp. 48 e 52). No compasso 56 os Clarinetes, Saxofones, Trombones e Bombardino, iniciam outros segmentos de escala, desta vez em forma ascendente, criando um novo paralelismo rítmico, com entradas sucessivas dos restantes instrumentos até ao compasso 60, a partir deste compasso ficam só os Saxofones Alto e Tenor, as Trompas e os Trombones em acompanhamento rítmico, com base nas sincopas e contratempos, à Tuba que faz marcação em tempo, mas com acentuação ao segundo tempo do compasso.

Secção *B* (compasso 64 ao 95) nesta secção o tema é apresentado por todas as madeiras, reforçadas pelo Bombardino, numa dinâmica em *piano* (*p*). Não existe contraponto à melodia, apenas um reforço ao discurso melódico por parte dos trompetes. As trompas e Trombones fazem acompanhamento rítmico e harmónico juntamente com os movimentos da Tuba, que continua com seu reforço ao segundo tempo. Esta secção termina com a formula de retorno ao sinal "S" (compasso 15) e posterior salto ao sinal "O" (compasso 98), fazendo assim a reexposição de toda a secção *A*. Neste compasso 98, o autor vai utilizar o mesmo motivo da Introdução em todos os instrumentos com a mesma dinâmica em *fortíssimo* (*ff*) e o mesmo paralelismo rítmico, fazendo assim a *Ponte* para a secção seguinte.

Secção C (compasso 104 ao 127) esta secção é igualmente denominada de Trio, contrasta com as anteriores pois já existe contraponto á melodia, que é iniciada pelos trombones e Tuba, em contraponto aparecem os Saxofones Alto e Tenor, os Trompetes e o Bombardino. As Trompas continuam a fazer o acompanhamento rítmico em tempo e contratempo. Curiosa é a utilização dos Clarinetes nesta primeira metade do Tema (do compasso 104 ao 110) estarem junto às trompas a fazerem acompanhamento rítmico. A partir do compasso 111, os Clarinetes, Flauta e Reuinta, juntam-se á melodia e os Trombones passam a juntar-se as Trompas no acompanhamento.

Secção D (compasso 127 ao 136) esta pequena secção é conclusiva do Dobrado o autor socorre-se uma vez mais do paralelismo rítmico e prepara a conclusão do Dobrado. Não existe contraponto, apenas acompanhamento harmónico e rítmico por parte das Trompas e Trombones.

Síntese Analítica

Depois de analisadas, as Marchas e os Dobrados, com o base nos parâmetros sobre a *Instrumentação*, a *Estrutura Tonal, Formal* e da *Análise Temática*, verificamos que, existem grandes diferenças entre estes dois gêneros musicais, sem, no entanto, deixarem de parecer como próximos. Assim podemos concluir que em termos de *Instrumentação* não existem grandes diferenças nos instrumentos a utilizar, nas Marchas o naipe dos Saxofones está mais completo aparecendo o Saxofone Soprano e o Saxofone Barítono. A inexistência da escrita para Percussão no Dobrado Avantes Camaradas, é um fator que não retira a utilização da bateria, no entanto tal facto não é normal, acontecer nas partituras das Marchas. A nível da *Estrutura Tonal* verificou-se o predomínio, nas Marchas para as tonalidades maiores e nos Dobrados para as tonalidades menores, mesmo

passando para tons maiores, nos Trios, o Dobrado volta à tonalidade menor. No que diz respeito à *Estrutura Formal*, nas Marchas a forma é mais rígida, não varia muito, está assente nos padrões da forma ternária [A-B-C] enquanto que, no Dobrado a forma é mais complexa e ao mesmo tempo mais livre, o que resulta em muito variável, dando origem a múltiplas formas. A utilização nos Dobrados da formula *Da capo al fine*, contribui, igualmente para acentuar, o aparecimento dessas variedades de formas. Nas Marchas utiliza-se mais a repetição ao sinal “S” e conseqüente salto ao sinal “O” ou à *Coda final*, mas a estrutura não varia muito, apenas reexposições do Tema. Quanto à *Temática*, as Marchas revelam uma maior riqueza harmónica, rítmica e de timbres, existindo uma maior presença de contrapontos e de ornamentos à melodia, nos Dobrados existe um maior paralelismo rítmico e a existência de contrapontos é mais pobre em termos da sua conceção. Nos Dobrados existe, no entanto, uma maior variedade rítmica, sobretudo na Percussão e na utilização do Baixo, sempre com a procura da acentuação na segunda parte do tempo ou do compasso, enquanto que, nas Marchas a marcação rítmica da Percussão é mais regular, o Baixo faz mais marcação, dentro da quadratura normal, com acentuações nos primeiros tempos. A Marcha tem um carácter mais austero, está mais próxima das marchas militares Inglesas, pelo seu movimento em cadência pausada e bem marcada, o carácter do Dobrado está mais próximo das Marchas Norte Americanas, mais rápidas que as Marchas Europeias. O Dobrado reflete, igualmente, as influências da música de Rua, pela predominância dos ritmos e das suas variedades, a Marcha é mais formal reflete um carácter mais elaborado.

CONCLUSÃO

A frase do pensador americano Henry Thoreau (1817/1862) “*Se um homem marcha com um passo diferente do dos seus companheiros, é porque ouve outro tambor*”, encerra em si mesmo a verdadeira natureza da Marcha, ou seja, a sua verdadeira finalidade, fazer com que todos caminhem com o passo certo e quem não o fizer não está dentro da normalidade.

A Marcha, é assim, conforme verificamos, um processo inventivo do Homem para conseguir uma melhor forma de locomoção, através de processos rítmicos cadenciados estabelecem-se andamentos que permitem movimentações em simultâneo, melhor organização de esforços, é um trabalho de equipa, onde todos os intervenientes têm que colaborar da mesma forma.

Constatamos também que a capacidade criadora do Homem, levou à descoberta de instrumentos sonoros capazes de estabelecer os ritmos e as nuances necessárias à progressão da Marcha enquanto forma simples de locomoção. No entanto a natureza do ser humano para procurar sempre as melhores soluções leva a que, com o passar do tempo, a constante melhoria dos instrumentos consiga melhores capacidades sonoras e temáticas mais atraentes, a Marcha liberta-se da sua génese de locomoção e vai adquirir, com ajuda dos compositores intemporais, o seu estatuto próprio como género musical, Johan Philipe de Sousa (1856/1932), foi um dos seus expoentes máximos. Confirmamos também, a íntima ligação da Marcha, com a função militar e a forma como, o desenvolvimento da atividade castrense e o avanço das táticas de guerra contribuíram para a sua evolução.

É este processo evolutivo que vai levar, no entanto, a afirmação da Marcha como género musical, também conhecido como Passo

Dobrado em Portugal e com designações similares no resto da Europa. Apresentamos a evolução da Bandas militares, dos seus instrumentos e dos seus músicos, como forma de demonstrar o seu contributo para o evoluir das próprias músicas, só faz sentido melhorar o nível dos instrumentos para melhorar a qualidade das obras que se interpreta, daí a evolução do próprio género estar muito relacionada com a melhoria de instrumentação, que se estabiliza no decorrer do século XIX. Conforme indica a partitura do Passo Dobrado apresentado, antes da inclusão dos saxofones, mas já com o aparecimento dos *Sax- horns* (Trompas, Barítonos e Contrabaixos), a estrutura base da atual Marcha, já esta perfeitamente delineada, os saxofones vêm dar “*apenas*”, outros recursos técnicos e outro colorido sonoro à instrumentação.

Contextualizamos historicamente, o processo de evolução das Bandas Militares e Civas e o seu contributo para a divulgação destes dois géneros musicais, a Marcha e o Dobrado, e igualmente o contributo que os compositores brasileiros tiveram para a separação do Dobrado do Passo Dobrado europeu, criando assim um género musical genuinamente Brasileiro e utilizado só nas terras de Vera Cruz.

No estudo comparativo entre os dois géneros, procuramos de forma clara e simples demonstrar os aspectos comuns e as suas diferenças, constatamos que a Marcha continua fiel aos princípios europeus e castrenses, apresentando uma estrutura formal rígida, na tríade [A-B-C] e ritmos bem vincados que revelam a austeridade militar. Em contraste, existe no Dobrado uma certa liberdade formal, mas que dá origem a formas bastante mais complexas e variáveis. As Marchas em Portugal indiciam uma apetência para os tons maiores, normalmente começam e terminam em tonalidades maiores o que também contrasta com o normal nos Dobrados, iniciam-se regra geral em tonalidades menores, passam para tons maiores no seus trios intermédios e terminam voltando aos tons menores. Também encontramos desigualdades quanto ao tratamento temático, as Marchas portuguesas apresentam



Sumário

temáticas mais trabalhadas, com contra-melodias (contar-temas, geralmente conhecidos como contracantos à melodia) e o recurso a ornamentações elaboradas, o que as aproxima das composições mais elaboradas e concertantes, o Dobrado tem por seu lado, temáticas mais simples e diretas, não utiliza muito o contracanto, mas mais o paralelismo rítmico, existem algumas ornamentações nas madeiras mas sem grande complexidade, a sua grande variante é a componente rítmica que explora as várias acentuações rítmicas das frases, com incidência para acentuar os tempos fracos, (as segundas partes do tempo e do compasso) enquanto a marcha vinca o tempo na parte forte do compasso (as primeiras partes dos tempos e compassos).

Concluimos que, as partes comuns entre estes dois géneros são, a instrumentação, bastante semelhante, divide-se em três grandes grupos madeiras, metais e percussão, nas madeiras as Flautas e os Clarinetes e os Saxofones Altos, fazem as melodias e os ornamentos as frases dos metais. Nos metais os trompetes reforçam a melodia e os Tuttis, as Trompas e os Trombones e as Tubas reforçados pelo Saxofone Barítono fazem os tempos e contratempos de acompanhamento, os Barítonos (Bombardinos), normalmente o contracanto e os Tuttis da melodia, reforçados pelo Saxofone Tenor. A Percussão, por norma, é composta pelo Bombo, Caixa e Pratos, a caixa acompanha muitas vezes ritmicamente a melodia ou partes dela e acentua a marcação regular quando necessário, os Pratos, salvo raras exceções, vincam as partes fortes do tempo e os Tuttis, o Bombo faz normalmente a marcação regular, mas no caso dos dobrados é onde se diferencia mais, pois procura quase sempre a acentuação do segundo tempo. Os dois estilos têm ainda em comum a vivacidade dos seus temas, isso faz com que sejam dos géneros musicais mais preferidos pelos ouvintes e muito utilizados em situações de desfile para captar as atenções, em Portugal as Bandas desfilam ao som das Marchas para entrarem numa festa, no Brasil é ao som dos Dobrados, como diz o meu amigo Maestro Alípio, “...no Brasil tem essa coisa aí, os músicos

Sumário

juntam-se um dá uma porrada no Bombo e saí um dobrado...vai todo o mundo correndo atrás da música!"

Concluimos este trabalho com a sensação de que a evolução destes dois géneros merece ser mais aprofundada. A pesquisa de mais documentação, a catalogação das obras e uma bibliografia que preserve a vida e identidade dos seus compositores, especialmente cá em Portugal é um bem necessário e útil para percebermos melhor a riqueza que nos rodeia.

BIBLIOGRAFIA

- BINDER, Fernando Pereira, *Bandas Militares no Brasil – difusão e organização entre 1808-1889*. São Paulo: UNESP, 2006, 132p., Tese de Mestrado.
- BRUCHER, Katherine, M. *A Banda da Terra: Bandas Filarmónicas and the performance of place in Portugal*. 2005, Tese de Doutoramento da Universidade de Michigan.
- CANDÉ, Roland de, *A Música, linguagem, estrutura, instrumentos*, Lisboa: Edições 70, 1983.
- DEARLING, Robert, *The Encyclopedia of Musical Instruments*, London: Carlton Books Limited, 1999.
- ENCICLOPÉDIA LUSO BRASILEIRA DA CULTURA, Vol. 12, Lisboa: Editorial Verbo.
- FREITAS, Pedro de, *História da Música em Portugal*, Lisboa, 1946.
- FÁBRICA DE SONS, *Instrumentos de Música Europeus do Séculos XVI a XX*, Catálogo, Museu da Música, Lisboa: Electa, 1994.
- HENRIQUE, Luís, *Instrumentos Musicais*, 2ª Edição, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.
- LUCCOCK, John, *Antologia do Folclore Brasileiro*, BN, 1820.
- MARQUES, A. H. de Oliveira, *Breve História de Portugal*, 3ª Edição, Lisboa: Editorial Presença, 1998.
- MOTA, Graça, *Crescer nas Bandas Filarmónicas – Um estudo sobre a construção da identidade musical de jovens portugueses*, Porto: Edições Afrontamento, Lda., 2008.
- OBERACKER, Jr, Carlos Henrique, *Movimento Autonomista do Brasil*, Coletânea Marcha da Humanidade, Edição Cosmos, Lisboa, 1977.
- RIBEIRO, Manuel, *Quadros Históricos da Vida Musical Portuguesa*, 1ª Edição, Lisboa: Edições Sasseti.
- ROCHA, José Roberto da, *O Dobrado: Breve Estudo de um Género Musical Brasileiro*, 2009.

SARAIVA, José Hermano, *História de Portugal, 1640 – Actualidade*, Vol. 3, Lisboa: Publicações Alfa, SARL, 1983.

SOUSA, Pedro Marquês de, *História da Música Militar Portuguesa*, Lisboa: Tribuna da História, 2008.

VIEIRA, Ernesto, *Diccionario Biográfico de Músicos Portugueses*, História e Bibliografia da Música em Portugal, 1 Vol., Lisboa: Lambertini, 1900.

VIEIRA, Ernesto, *Diccionario Biográfico de Músicos Portugueses*, História e Bibliografia da Música em Portugal, 2 Vol., Lisboa, Lambertini, 1900.

DICIONÁRIOS

Dicionário Universal da Língua Portuguesa, Nova Edição Revista e Atualizada, Lisboa: Texto Editora, 2000.

Moderno Dicionário da Língua Portuguesa, Tomo II, Circulo de Leitores, 1985.

Infopédia, Dicionário da Língua Portuguesa, com Acordo Ortográfico da Porto Editora.

BIBLIOGRAFIA INFORMÁTICA

Secretaria da Cultura, Governo do Estado do Ceará www.secult.ce.gov.br.

Acervo Revista do Arquivo Nacional www.istaacervo.an.gov.br.

EDITAL IPAC

www.cultura.ba.gov.br.

Dicionário da Língua Portuguesa <http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa>.

SOBRE O AUTOR



Arnaldo Costa nasceu a 29 de julho de 1967, em Nogueira da Maia. É Mestre em Direção de Orquestras de Sopro pelo Instituto Piaget/Viseu e Licenciado em Música, variante Fagote, pela Escola Superior de Música do Porto (ESMAE). Fez carreira como Músico Militar no Exército Português até ao posto de Sargento-Chefe, tendo ocupado o cargo de fagote/solista na Banda Militar do Porto e na Banda Sinfónica do Exército em Lisboa. Iniciou os seus estudos musicais com 9 anos, com o seu avô António Costa (“Mestre Costa”) e entrou como aprendiz de Saxofone Soprano na Banda dos B. V. de São Mamede de Infesta (Matosinhos) fundada pelo seu avô, mais tarde foi músico na Banda de Música de Famalicão e na Banda Marcial de Gueifães, tendo colaborado igualmente com várias bandas filarmónicas. Como Fagotista teve os seguintes professores, Ilídio Costa (seu Tio), Arlindo Santos no Conservatório Nacional de Lisboa, Robert Glassburner no Conservatório de Música do Porto e Hugues Kesteman na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Porto (ESMAE). Participou em várias Master Classes para Fagote ministradas pelos professores Michael Diker, Sergi Azolini, Pierre Olivier e Luís Correia. Foi elemento da Orquestra Sinfónica Juvenil (RDP-Lisboa) onde participou em estágios para jovens instrumentistas na Grécia (Hortos) e nos Açores (S. Miguel). Pertenceu ao primeiro quadro de músicos da Orquestra Norte Cultural, colaborou com as Orquestras, Clássica do Porto e Fundação Calouste Gulbenkian (Braga). Trabalhou sob a direção de vários Maestros como Silva Pereira, Manuel Ivo Cruz, Christopher Bochmann, Omri Adari, Fernando Eldoro, Mário Mateus, José Ferreira Lobo, entre outros. Colaborou ainda com várias formações de música contemporânea, clássica e de música antiga. Fez parte do elenco musical da Revista “Passa Por Mim no Rossio”, de Filipe La Féria, durante a temporada no Teatro Nacional de S. João, Porto. Foi docente/fundador da Classe de Fagote da Academia de Música de Paços Brandão, 1º Fagote na

Sumário

Orquestra da Fundação Conservatório Regional de Gaia e docente da Classe de Fagote no Conservatório de Música de Vila Nova de Gaia.

Participou e assistiu a Master Classes de Direção com os Maestros Jan Cober, Jan Van der Roost e Mitchell Fennell. Apresentou-se em países como, Alemanha, Brasil, Espanha e França. Foi Maestro convidado no 1º Intercâmbio de Maestros da Harmonie Municipal de Erstein (França), em Junho de 2007, onde se apresentou, igualmente, como solista em Fagote, concerto gravado pela RTVEstrasburg2. Foi Maestro da Banda de Música de Amares entre 1995 e 1998, Maestro e Diretor Artístico da Banda Velha União Sanjoanense (Albergaria-a-Velha, Aveiro) de 1998 a 2018 e Maestro da Banda Filarmónica Marialva de Cantanhede de 2018 a 2020. Foi igualmente, Maestro-Professor na Orquestra de Sopros da Academia de Música de Paços Brandão, Maestro e Diretor Artístico no Grupo Etnográfico e Cénico das Barrocas (Aveiro) e elemento fixo no painel de Comentadores do Festival “Filarmonia ao Mais Alto Nível”. Atualmente é Maestro Titular da Banda de Música de Matosinhos-Leça e Docente de Fagote no Conservatório de Música da Maia. Mantém forte atividade como Maestro e Docente na área da Direção, orientando Estágios e Workshops de Direção bem como Palestras sobre a Filarmonia em Portugal, Espanha, França e no Brasil nas Jornadas Pedagógicas para Músicos de Banda (JPMB) organizadas pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL) Brasil, tendo participado desde 2015 nas VI, VII (2016) e IX (2018). É formador/orientador do conceito de CLASSBAND em Portugal, coautor do Livro “Ça c'est la force de la Musique” – Uma aventura musical, uma aventura Humana! autor da tese de Mestrado “A Marcha Portuguesa e o Dobrado Brasileiro – Um estudo comparativo” e autor de vários artigos sobre a mesma temática. É, sócio-fundador e Diretor Pedagógico na Escola de Música NCM - New Concept Music - ClassBand, um projeto educativo criado em 2016.

ÍNDICE REMISSIVO

A

A Marcha 18, 24, 27, 28, 29, 59, 66, 82,
86, 88, 89, 105, 106, 113
Análise Temática 20, 91, 104

B

bandas 11, 20, 28, 34, 35, 36, 38, 41, 47,
67, 73, 74, 76, 80, 81, 82, 87, 112
Bandas Militares 19, 20, 31, 35, 38, 39, 52,
57, 58, 59, 61, 62, 68, 70, 76, 107, 110
Brasil 11, 13, 16, 18, 19, 20, 23, 31, 38,
40, 47, 48, 55, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71,
74, 75, 77, 79, 81, 83, 84, 108, 110, 113
Brigada Real 40, 66, 68

C

civis 19, 20, 28, 41, 56, 57, 59, 61, 62, 63
Clarinetes 53, 54, 60, 71, 74, 85, 86, 87,
95, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 108

E

Estrutura Formal 89, 91, 105
Estrutura Tonal 88, 104
Exército Português 19, 34, 38, 112

F

fardamentos 11, 33, 41
Flautas 68, 97, 108
FREITAS 36, 38, 40, 55, 56, 110

H

História 14, 18, 22, 83

J

João VI 11, 40, 41, 47, 48, 55, 66

L

Lisboa 19, 25, 26, 34, 37, 39, 46, 47, 48,
51, 53, 55, 56, 66, 68, 81, 91, 110,
111, 112

M

Marcha Militar 25, 28, 29, 61, 62, 65, 79
militares 19, 23, 24, 25, 27, 34, 36, 38, 39,
40, 41, 43, 46, 47, 48, 57, 58, 59, 61, 62,
63, 70, 71, 105, 107
Música 13, 14, 15, 17, 18, 26, 27, 37, 39,
46, 47, 51, 55, 56, 57, 58, 65, 66, 68, 70,
71, 72, 76, 77, 82, 83, 84, 91, 100, 102,
110, 111, 112, 113

N

Neuparth 19, 20, 41, 42, 44, 46, 47, 48, 49,
50, 51, 52, 56, 67

O

O Dobrado 65, 69, 70, 73, 80, 105, 110

P

portugueses 20, 61, 67, 80, 110

S

Saxofones 60, 74, 87, 94, 95, 97, 99, 102,
103, 104, 108
Síntese Analítica 20, 104
SOUSA 22, 24, 31, 38, 57, 58, 59, 67,
70, 111

T

Trombones 39, 54, 60, 74, 85, 86, 91, 92,
93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102,
103, 104, 108
Trompas 33, 34, 39, 54, 60, 71, 85, 86, 87,
91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101,
102, 103, 104, 107, 108
Tubas 86, 108

U

UFAL 14, 16, 80, 113

Série teses e dissertações bandísticas

www.pimentacultural.com

A MARCHA PORTUGUESA E O DOBRADO BRASILEIRO

um estudo comparativo

VOLUME 2

 CENTRO DE
MUSICOLOGIA DE
PENEDO

 pimenta
cultural