

Recensão: *Belcanto e virtuosismo instrumental do Romantismo português: Francisco António Norberto dos Santos Pinto* (CD Fundação GDA, Afinaudio, 2018)
Francisco António Norberto dos Santos Pinto, *A camponesa na sesta, Variações para trompete, Solo concertante para duas trompas, Fantasia para fagote, Rêverie* (Lisboa, AVA Musical Editions, 2007-2011)

Rui Magno Pinto

CESEM
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade NOVA de Lisboa
rmpinto@fsh.unl.pt

O «MAIS FECUNDO» COMPOSITOR PORTUGUÊS do seu tempo,¹ «dos mais notáveis que floresceram [em meados] do século XIX»,² «um dos mais acreditados professores da capital»,³ «distinto mestre»,⁴ «abalisado instrumentista»,⁵ «um daqueles que a memória maior respeito merece»,⁶ Francisco António Norberto dos Santos Pinto (1815-60) é hoje uma figura redescoberta da cultura musical nacional.⁷ Músico supranumerário, trompista na banda das Reais

¹ *O Espectador, Jornal dos Teatros e das Filarmónicas* (22 de Dezembro de 1850), p. 124.

² Ernesto VIEIRA, *Dicionário biográfico de músicos portugueses: História e bibliografia da música em Portugal*, 2 vols. (Lisboa, Tipografia Matos Moreira & Pinheiro, 1900), vol. 2, pp. 173-84.

³ «Conservatório Real de Lisboa. Relatório de 1844-1845», cit. in Joaquim Carmelo ROSA, «Depois de Bomtempo: A Escola de Música do Conservatório Real de Lisboa nos anos de 1842 a 1862», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 10 (2000), pp. 83-116, ver p. 109.

⁴ *O Espectador, Jornal dos Teatros e das Filarmónicas* (6 de Outubro de 1850), pp. 47-8.

⁵ *Arquivo Universal* (14 de Fevereiro de 1860), p. 111.

⁶ VIEIRA, *Dicionário biográfico* (ver nota 2), vol. 2, p. 173.

⁷ A recuperação da obra de Francisco Santos Pinto iniciou-se há já duas décadas, tendo vindo a incrementar-se desde as efemérides dos cento e cinquenta anos da morte e dos duzentos anos do nascimento do compositor. César Viana preparou, entre 1999 e 2000, um conjunto de edições de música sinfónica, de música de câmara, de música sacra e de bailados do compositor português que foram exibidas, em estreia moderna, em diversos festivais e concertos nacionais. Vários músicos, maestros e musicólogos – tais como Luís Tomé Correia, Franz-Jürgen Dörsam, Carolino Carreira, Paulo Veiga, João Paulo Santos, David Cranmer e Maria José Borges – dedicaram-se ao estudo e/ou edição do repertório concertante, sinfónico e da música sacra, teatral e ocasional do compositor português. João Lourenço, Rui Pinheiro e Nuno Fernandes, da AVA Musical

Cavaliças (*1830), primeiro cornetista na banda da Guarda Real da Polícia (*1832), primeiro trompa da banda do Teatro de São Carlos (*1835), primeiro clarim e terceiro trompa da orquestra do «teatro italiano» (c. 1837-8) e músico da orquestra da Real Câmara (*1839), Santos Pinto desenvolveu uma notável carreira como concertista aquando da sua sucessiva vinculação laboral aos efectivos musicais régios e militares. Pela datação das suas obras e cópias, de acordo com alguns programas de concerto e referências na imprensa, sabemos que terá, desde os dezasseis anos, participado *a solo* e em *ensembles* diversos em eventos concertísticos de cariz privado e público, exibindo a sua excelente habilidade interpretativa na residência de patronos, em academias de sociabilidade mundana, nos intervalos de récitas teatrais, em «benefícios», «academias» e em concertos de bandas regimentares.

Socorrendo-se inicialmente de peças concertantes para trompa e corneta de chaves de outros compositores-intérpretes, Santos Pinto instrumentou e compôs, entre 1832 e 1838, um conjunto significativo de concertos, variações e outras obras solísticas para corneta ou trompa com acompanhamento dos mais diversos efectivos. Desde finais dessa década, retomou apenas esporadicamente as apresentações como concertista nos eventos musicais públicos da capital, dedicando-se proficuamente à composição.⁸ Não obstante, a competência como instrumentista confirmava-se quotidianamente nas récitas do Teatro de São Carlos, o que lhe valeu a protecção do inspector-geral dos teatros e vice-presidente do Conservatório Real de Lisboa, o Conde de Farrobo, aquando do provimento da classe dos «instrumentos de latão» daquele estabelecimento em 1849. Desde 9 de Janeiro daquele ano,⁹ leccionou trompa, clarim, corneta de chaves, trombone e oficleide,¹⁰ sax-horns (saxtrompas)¹¹ e, presumivelmente, cornetim,¹² tendo desde logo procedido à criação, transcrição e adaptação de alguns métodos e de outras obras musicais para fins pedagógicos.¹³

Editions, produziram, desde 2007, várias outras edições de obras para instrumento(s) *solo/soli*, para canto e piano e para orquestra de Santos Pinto. Sob a coordenação de Edward Ayres d'Abreu, a equipa editorial e o Ensemble MPMP contribuíram também para a recuperação da obra sacra do compositor. Embora o número de edições recentes da obra de Santos Pinto ascenda às seis dezenas, foram poucas as estreias modernas e menos ainda as subseqüentes reposições: de facto, apenas o repertório concertante tem sido frequentemente apresentado por alguns reputados concertistas e professores do ensino artístico, que a ele têm recorrido também para a formação dos seus alunos (ver Tabela 2). Em recentes artigos, teses e dissertações têm sido abordados aspectos específicos da actividade artística de Santos Pinto. Todavia, o verbete de Vieira (ver nota 2) é ainda hoje a fonte biográfica mais exaustiva. Uma revisão aturada da biografia de Santos Pinto, que tome em conta tais estudos, deve ser encetada, para que se possa melhor compreender o contributo do instrumentista, professor, maestro e compositor no meio musical lisbonense das primeiras décadas da monarquia constitucional.

⁸ Uma relação das suas exibições como concertista pode ser consultada em Rui M. PINTO, «A composição concertante tardia de Francisco António Norberto dos Santos Pinto», *Glosas*, 19 (2019), pp. 26-51 (no prelo).

⁹ FRANCISCO SANTOS PINTO, [Apontamentos autobiográficos], c. 1849-1850, Colecção Elisa Lamas.

¹⁰ J. P. Quintela, Conde de Farrobo, *Officio* (17 de Novembro de 1849), cit. in ROSA, «Depois de Bomtempo» (ver nota 3), p. 109.

¹¹ *Revista dos Espectáculos* (Outubro de 1854); *Revista dos Espectáculos* (16 de Outubro de 1855).

¹² Alfredo Borges da SILVA, «Monografia do Cornetim», *A Arte Musical* (15 de Outubro de 1901), pp. 188-9. F. SANTOS PINTO, *Cavatina para cornetim*, Arquivo da Banda da Armada, CR-50, Pasta 438.

¹³ ROSA, «Depois de Bomtempo» (ver nota 3), pp. 92 e 110.

Compositor prolífico, «o único de nossos professores que se pode dizer incansável em produzir, sempre bem e às vezes excelentemente»,¹⁴ inspirado,¹⁵ rigoroso e hábil orquestrador,¹⁶ Santos Pinto legou-nos cerca de duzentas e cinquenta obras. Compôs mais de meia centena de obras sacras destinadas às «funções» realizadas pelos agrupamentos do Montepio Filarmónico e a outras celebrações religiosas e cerimónias de fausto régio. Da sua cooperação com coreógrafos, dramaturgos e poetas resultaram pelo menos trinta e três bailados e música para outras cinquenta peças dramáticas dos «teatros italiano e nacional» e dos «teatros de segunda ordem»,¹⁷ bem como uma ode-sinfonia, vários coros e hinos e a colecção *Estreias poético-musicais*. Compôs ainda trinta e cinco (ou mais) obras sinfónicas, entre as quais quinze aberturas para orquestra; duas fantasias, uma das quais para duas orquestras; várias paráfrases operáticas para orquestra e «entre actos», que se destinavam às orquestras das «filarmónicas» da capital, bem como ao necessário preenchimento de intervalos pelas orquestras escrituradas nos teatros. Para a «parte dançante» das *soirées* das referidas «filarmónicas» (e de outros clubes e assembleias), preparou ainda um conjunto significativo de contradanças originais e de transcrições de excertos de dança de bailados e óperas.

Santos Pinto cumpriu ainda com as obrigações de mestre de música da charanga e da banda da Guarda (funções que desempenhava desde 1835), e terá contribuído com algumas obras para a actividade dos efectivos das Reais Cavalariças, criando vinte e poucos passos dobrados, danças e outras pequenas peças para banda militar. Promoveu a sua actividade como concertista e agraciou *dilettanti* e *virtuosi* com vários concertos, variações e duetos para trompa e corneta de chaves, um quarteto de cordas e, sobretudo, emprestou o seu talento e reputação a «professores» que iniciavam a carreira, ou a outros ainda, já estimados das audiências da capital portuguesa, que procuravam notabilizar-se na execução do novo instrumentário oitocentista, com várias fantasias, solos, paráfrases operáticas, peças de carácter e diversas instrumentações, para a quase totalidade dos instrumentos de sopro e para instrumentos de corda e de palheta livre.¹⁸ Publicou ainda algumas *romanze*, modinhas, danças originais e várias transcrições, para piano, canto e piano e flauta e piano, de ópera, teatro com música e bailado nas várias colecções de música para prática doméstica das emergentes editoras nacionais. Como pedagogo, esboçou ainda compêndios didácticos para «instrumentos de latão» e preparou várias obras para aquela classe do Conservatório, entre as quais

¹⁴ *Revista Universal Lisbonense* (26 de Março de 1846), p. 478.

¹⁵ *Revista dos Espectáculos* (30 de Novembro de 1856), p. 176.

¹⁶ *Revista Universal Lisbonense* (18 de Dezembro de 1845), p. 310.

¹⁷ David CRANMER, «Francisco Santos Pinto e a Música Teatral», *Glosas* (2016), disponível em <<http://glosas.mpmp.pt/santos-pinto-musica-teatral/>> (acedido em 16 de Setembro de 2020); VIEIRA, *Dicionário biográfico* (ver nota 2), pp. 179-84; Francisco da Fonseca BENEVIDES, *O Real Teatro de São Carlos de Lisboa* (Lisboa, Tipografia Castro Irmão, 1883), p. 175.

¹⁸ Um inventário das obras concertantes de Francisco Santos Pinto identificadas à data, com referência às datas de composição e estreia e intérpretes, pode ser consultado em PINTO, «A composição concertante tardia» (ver nota 8).

dois quartetos de metais, coligiu ainda vários «apontamentos» de teoria musical para o ensino particular de composição e instrumentou obras de colegas e discípulos.

Tão mais notável é o número de obras se atendermos a que, a par da sua actividade como instrumentista e professor, Santos Pinto ocupou cargos directivos nas corporações que regulavam o exercício profissional da música e o socorro-mútuo da classe em Lisboa, na Irmandade de Santa Cecília, Montepio Filarmónico e Associação Música 24 de Junho. Santos Pinto foi ainda presidente da Comissão de Música e um dos consagrados maestros da orquestra da Academia dos Professores de Música (Melpomenense). Por várias vezes, foi-lhe confiada a direcção da orquestra e do coro de artistas e amadores nas ilustres festividades de Santa Cecília. Pela sua competência e reputação foi também nomeado *maestro concertatore* do Teatro de São Carlos na temporada de 1857-8, sendo-lhe atribuídas as várias funções artísticas de Vincenzo Schira, que havia recentemente falecido. Enquanto *maçon*, Santos Pinto terá sido «intendente de harmonia», o responsável pela definição da música e pela regência da «coluna de harmonia» em sessões de lojas maçónicas.¹⁹ No decurso da década de 1850, redigiu vários artigos para a imprensa, destacando-se aquele sobre os novos «instrumentos de Sax» publicado, em Dezembro de 1852, na *Revista Popular* e os vinte e dois apontamentos de história da música – inspirados pelo opúsculo *La musique mise à la portée de tout le monde* de François-Joseph Fétis – publicados em 1856 em *O Rigoletto*, jornal dirigido pelo trompista e dramaturgo José Romano.²⁰

Embora várias das suas obras sinfónicas, sacras, dramáticas, concertantes e de câmara tenham sido objecto de estreias modernas, poucos são os registos fonográficos acessíveis ao público para a audição da produção artística de Santos Pinto, que permanece ainda largamente desconhecida. A inédita gravação comercial de parte da produção concertante do compositor português deve-se a Carolino Carreira, que, dispondo do extenso trabalho de edição realizado por José Lourenço, Rui Pinheiro e Nuno Fernandes (AVA Musical Editions), reuniu um conjunto de músicos consagrados – Nuno Pinto, Stephen Mason, Paulo Guerreiro, Luís Vieira e João Paulo Santos – e obteve a cooperação da Banda Sinfónica da Polícia de Segurança Pública, sob a direcção do maestro José Manuel Ferreira Brito, para a

¹⁹ Sobre esta temática, cf. Alejandro REYES-LUCERO e Ângela Flores BALTAZAR, «Música no ritual maçónico: A cerimónia de celebração do centenário de José Estevão Coelho de Magalhães», *IX Encontro de Investigação em Música*, Sociedade Portuguesa de Investigação em Música, Departamento de Ciências Musicais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (16 de Novembro de 2019).

²⁰ A presente resenha da produção e actividade artística de Santos Pinto foi elaborada mediante consulta ao *corpus* musical do compositor, em depósito na Biblioteca Nacional de Portugal, e às seguintes fontes: Francisco SANTOS PINTO, [Apontamentos autobiográficos], c. 1849-1850; Francisco SANTOS PINTO, [Listagem de obras musicais], c. 1843; Francisco SANTOS PINTO, «[Nota autobiográfica]», *O Espectador, jornal dos teatros e das filarmónicas* (19 de Janeiro de 1851), pp. 153-5; Joaquim de VASCONCELOS, *Os músicos portugueses*, 2 vols. (Porto, Imprensa Portuguesa, 1870), vol. 2, pp. 32-6; VIEIRA, *Dicionário biográfico* (ver nota 2), pp. 173-84, ROSA, «Depois de Bomtempo» (ver nota 3), pp. 92, 109-10; Robert STEVENSON, «Francisco António Norberto dos Santos Pinto», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie (Londres, Macmillan, 2001), vol. 19, p. 760.

recuperação e divulgação de tão valioso, mas esquecido, património musical nacional. Sabiamente concebido, *Belcanto e virtuosismo instrumental do Romantismo português* é um registo de assinalável qualidade artística, que nos instrui não apenas sobre o talento composicional de Santos Pinto ao longo de três décadas, a sua maestria da escrita idiomática e das técnicas de execução dos antigos e novos mecanismos do instrumentário oitocentista, mas também sobre o labor para a sua consagração como concertista e o seu auxílio a vários *virtuosi* da época. Este disco elucida-nos também sobre a aptidão técnica e expressiva (em instrumentos mais rudimentares do que aqueles de que dispomos hoje) de vários dos instrumentistas da época (a de Santos Pinto, do clarinetista Manuel Inácio de Carvalho e do fagotista Augusto Neuparth, ou a de outros presumíveis dedicatários das suas obras, tais como os fagotistas António Avilez, Filipe Titel ou Tiago Henrique Canongia) e ainda sobre a habilidade interpretativa dos músicos anónimos que a elas recorreram posteriormente. Sobretudo, o CD em análise ilustra o *milieu* musical da Lisboa liberal, o trabalho (conjunto) dos músicos da época em prol de uma excelência interpretativa e as tentativas de consagração nos parques concertos públicos, o que lhes valeria a almejada escrituração nas orquestras dos teatros, em estabelecimentos de entretenimento da capital portuguesa ou ainda nas bandas regimentares.

Na audição do disco notámos a excelente execução dos intérpretes, a compreensão ora das características classicizantes primo-oitocentistas, ora da linguagem formal e estilística de cunho operático das obras concertantes de Santos Pinto e a cuidada interpretação dos conteúdos musicais de agilidade técnica e expressão, que tanto agradavam às audiências da época e que o compositor soube transpor para as suas obras. Na peça de carácter militar *A camponesa na sexta* (1834) nota-se sobretudo a expressividade de Nuno Pinto, em frases líricas de exigente execução, na homogénea articulação em *staccato* e na ampla exploração de dinâmicas em todo o registo *clarino*, evidenciando-se, no [*Allegro*] *Marcial*, a sua singular destreza técnica (e de alguns dos instrumentistas da Banda Sinfónica da Polícia de Segurança Pública). Por seu turno, nas *Variações para corneta de chaves* (1834) é sobretudo a agilidade de Stephen Mason que sobressai em variações de progressiva exigência técnica, intermediada pela exibição da competência expressiva na condução das frases e na execução justa das «figuras de ornamentação» da variação *minore*. No *Solo concertante de duas trompas* (1843), Paulo Guerreiro e Luís Vieira habilmente procuram ora uma surpreendente homogeneidade em sonoridade e articulação nos conteúdos homorrítmicos e nas sucessivas passagens de elevada exigência técnica, ora o lirismo e protagonismo repartido, típico dos duetos operáticos.

Na *Fantasia para fagote sobre motivos da ópera Roberto Devereux* (1847) – uma página única entre as poucas obras para fagote e banda, e na qual se fundem intimamente as secções apropriadas de Donizetti e as criadas por Santos Pinto – Carolino Carreira interpreta brilhantemente as inúmeras passagens de grande dificuldade técnica e expressiva e executa com extraordinária facilidade as súbitas mudanças de registo e as passagens melódicas em âmbito sobreagudo, superando o cansaço

físico que acarreta a execução de uma tão extensa paráfrase operática. Em *Rêverie pour le basson* (1856), Carolino Carreira e João Paulo Santos socorrem-se engenhosamente do *rubato*, do contraste de dinâmicas e de sonoridades diversas para nos ilustrarem a variedade de ambientes com que Santos Pinto soube dotar uma das suas últimas obras concertantes. Na transcrição para fagote *solo* e piano, o compositor português dotou a *canzonetta* de Rossini com uma variação perifrástica, algumas *cadenze* e uma exigentíssima exploração do âmbito sobreagudo para consagração do seu dedicatário, Augusto Neuparth. Mas o testemunho maior do seu talento são as secções de introdução e de desenvolvimento, construídas, com recurso a diversas inflexões harmónicas, sobre o *incipit* do tema, nas quais o pianista ultrapassa o estatuto de mero acompanhador: tais motivos a *solo* e em *ensemble* e as súbitas transições entre secções de lirismo e destreza são particularmente bem conseguidas por Carolino Carreira e João Paulo Santos.

Por razões várias, as edições recentes das obras de Santos Pinto que serviram a presente gravação justificam a nossa apreciação. José Lourenço e Nuno Fernandes encetaram um moroso e atento trabalho de transcrição, pois ainda que não abundem erros nos autógrafos de Santos Pinto, o mesmo não sucede na única fonte remanescente (conhecida à data) do *Solo concertante para duas trompas*, a cópia realizada por Joaquim Pedro de Fonseca dois anos após a composição da obra. Tão distintos são os critérios de instrumentação,²¹ que aventamos a hipótese de que, mais do que uma simples cópia, aquele manuscrito seja uma transcrição da «fantasia concertante para duas trompas [e orquestra]» de Santos Pinto para o efectivo de banda de que dispunha o copista.²² Algumas das escolhas de instrumentação são particularmente ilustrativas: Fonseca segmentou o naipe de clarinetes, fazendo uso dos clarinetes III apenas para as secções de *tutti* (como duplicação à oitava inferior dos conteúdos musicais distribuídos para clarinete *principal*); para as cláusulas frásicas (com materiais musicais congéneres aos das duas trompas *tutti*); e, ocasionalmente, para algumas notas do acompanhamento (incluídas em *divisi* nos clarinetes II). Por outro lado, a parte de trombone é, por largos compassos, abreviada na partitura, sendo assaz difícil distinguir se lhe está destinada a repetição à oitava inferior da parte de oficleide ou o reforço da linha de baixo: porém, na secção *Allegro commodo*, adensa-se a dificuldade, pois a linha de contracanto até então atribuída ao oficleide é, entre os compassos 119-30 e 165-82, destinada ao trombone. Por fim, várias notas foram duplicadas (à oitava superior e inferior) e conteúdos melódicos distintos encontram-se sobrepostos nas partes de trombone «tenor» e «basso»: se atendermos, porém, à denominação singular de tais instrumentos no manuscrito, claro se torna que tais

²¹ Vários *pasodobles*, marchas, danças e peças concertantes de Santos Pinto, em depósito na Biblioteca Nacional de Portugal, auxiliam o estudo da instrumentação para banda do compositor português.

²² Fonseca preparou a transcrição para uma banda com a seguinte formação – [trompas *solo* I e II]; requinta; clarinetes principais, I, II e III; cornetas I e II; trompas *tutti* I e II; clarim; *fagote* [oficleide], [trombone] tenor; *basso* – o que sugere que o copista não teria à sua disposição um efectivo com flauta(s) e/ou flautim.

apontamentos manuscritos resultam, uma vez mais, da distribuição de vozes aquando da transcrição para um efectivo de banda mais reduzido.

Lourenço e Fernandes entenderam duplicar as partes de trombone e baixo, por forma a incorporar todos os conteúdos melódicos, do que discordamos pelo desequilíbrio sonoro entre naipes (pois a execução de uma comum linha de baixo por cinco instrumentos sobrepõe-se ao acompanhamento dos clarinetes, e o necessário suplemento dos últimos acarretaria um maior esforço para os solistas): conveniente seria a escolha e distribuição de tais notas e materiais musicais pelos três instrumentos de registo grave, evitando redundâncias e duplicação de instrumentos.²³

Pelas questões delineadas, a edição crítica da obra é um exigente exercício de reconstituição. A proposta de José Lourenço e Nuno Fernandes consiste, legitimamente, na transcrição e correcção dos erros de cópia que constam do manuscrito de Joaquim Pedro da Fonseca. Todavia, apesar das imensas rectificações, um dos lapsos de Fonseca na transcrição de algumas passagens para os sistemas errados persiste na edição moderna, em particular a cópia da parte de clarim para trompa II (*tutti*) nos compassos 150-4 (e que é, infelizmente, audível na gravação): nesse excerto deverá adoptar-se a escrita «a 2» (uníssono) para as trompas *tutti*, que procede já do compasso 146 e finda no 155.

No que concerne à instrumentação definida nestas recentes edições críticas e, em particular, à substituição dos rudimentares modelos dos instrumentos de sopro utilizados em Portugal na primeira metade do século XIX por instrumentos modernos, seria recomendável (senão imprescindível) uma aturada pesquisa sobre os efectivos das bandas oitocentistas portuguesas. No *Dicionário* de Ernesto Vieira, em documentação em depósito no Arquivo Histórico Militar ou na recente produção científica de Luís Tomé Correia e Pedro Marquês de Sousa poder-se-á confirmar a constituição (de cerca de onze a dezassete músicos) das bandas regimentares portuguesas, entre 1815 e 1864.²⁴

Diversas relações nominais dos músicos contratados, «de praça» e aprendizes ilustram a regulamentada, embora variada, constituição dos efectivos, bem como a adopção dos novos modelos dos instrumentos das famílias das madeiras e metais nas cerca de quarenta bandas militares daquele período.²⁵ Por tais referências, podemos asseverar que, nas obras compostas para solista e

²³ Ferreira Brito terá dispensado a segunda tuba para a gravação.

²⁴ Cf. VIEIRA, *Dicionário biográfico* (ver nota 2), vol. 2, pp. 441-7; Luís Miguel Tomé CORREIA, «Bandas e músicos militares em Portugal: Do século XIX ao XXI» (dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa, 2006), pp. 7-18, 85-123; Pedro Marquês de SOUSA, *História da música militar portuguesa* (Lisboa, Tribuna da História, 2008), pp. 44-6.

²⁵ Arquivo Histórico Militar [AHM], 3.^a Div., 28.^a Sec., Cx. 2, [documentos] 63, *Mapa dos músicos que têm os 24 Regimentos de Infantaria [e Guarda Real de Polícia] (...)* (22 de Novembro de 1815); *Mapa dos músicos que têm os Batalhões de Caçadores (...)* (22 de Novembro de 1815). AHM, 3.28.2.64, *Mapa dos músicos que têm os Corpos do Exército (...)* 22 de Janeiro de 1816; AHM, 3.28.2.74-109, *[Relações dos músicos dos 24 Regimentos de Infantaria e dos 12 Batalhões de Caçadores]*, 1824; AHM, 1.20.5.13, *Relação nominal dos músicos que existem agregados ao Regimento de Infantaria 1* (25 de Maio de 1830; AHM, 1.19.289.44, *Relações nominais dos músicos e oficiais, do 1º Batalhão do 1º Regimento de Infantaria Ligeira da Rainha, do Vale de Pereiro* (19 de Setembro de 1834).

banda em 1834, Santos Pinto se adequou àquele reduzido efectivo, distribuindo partes distintas para os três (a seis) clarinetes e para o naipe de «baixos», constituído por fagote(s) e trombone e/ou serpentão (ou oficleide). De facto, alguns dos conteúdos musicais inscritos nas linhas superiores (tenor) da parte de baixo parecem destinar-se ao instrumento de palheta dupla: note-se, por exemplo, a instrumentação para madeiras nos derradeiros compassos do «recitativo» de *A camponesa na sexta* ou na variação *minore* da obra para corneta de chaves. Porém, nas edições que serviram a gravação, não se encontra qualquer indicação ou parte específica para fagote(s) *tutti*.

Secretaria de Estado dos Negócios da Guerra Portaria de 16 de Dezembro de 1815 ²⁶ (11-7 músicos)	Secretaria de Estado dos Negócios da Guerra Portaria de 19 de Junho de 1837 ²⁷ (11-7 músicos)
Mestre de música (clarinete I)	Mestre de música (clarinete I)
Clarinete I	Clarinete I
Clarinete II	Clarinete II
Requinta (clarinete mi bemol)	Requinta
Trompa I	Trompa I
Trompa II	Trompa II
Clarim I	Corneta de chaves [I]
Fagote I	Trombone I
Trombone ou Serpentão	Trombone II
Bombo	Bombo
Caixa de Rufo	Caixa de Rufo
Reforço [4 a 12 aprendizes]:	
Flautim	[Flautim]
Clarinete II	[Clarinete II]
Clarinete I	[Clarinete I]
Clarim II	[Corneta de chaves II]
Fagote II	[Oficleide]
Serpentão	[Oficleide]

Tabela 1. Constituição das bandas regimentares portuguesas (1815-64)

²⁶ Portaria de 16 de Dezembro de 1815, cit. in VIEIRA, *Dicionário biográfico* (ver nota 2), vol. 2, p. 443; SOUSA, *História da música militar* (ver nota 24), pp. 31-7.

²⁷ Cf. Ministério da Guerra, Secretaria de Estado dos Negócios da Guerra, Portaria de 19 de Junho de 1837, livro 1837, 2.º semestre, disponível em <<http://legislacaoregia.parlamento.pt/V/1/18/33/p24>>. Por Ordem do Exército (n.º 25) de 23 de Junho de 1864 se determinava que as bandas fossem constituídas, em tempo de paz, por dezassete músicos e, em tempo de guerra, por vinte e um músicos, entre os quais o mestre de música e seu contramestre, três músicos de primeira, quatro de segunda e oito de terceira classe e ainda quatro músicos de percussão e quatro aprendizes, escolhidos entre os soldados de cada corpo. O respectivo efectivo é discriminado no *Regulamento para as bandas de música dos regimentos de infantaria e batalhões de caçadores do Exército* de 11 de Março de 1870; cf. VIEIRA, *Dicionário biográfico* (ver nota 2), pp. 444-6; SOUSA, *História da música militar* (ver nota 24), pp. 44-5; CORREIA, «Bandas e músicos militares» (ver nota 24), pp. 99-102.

Na edição moderna das obras concertantes de Santos Pinto, os editores transcreveram as partes dos instrumentos com sistema de chaves (cornetas e oficleides) para os modernos instrumentos com pistões (trompetes e eufónios). Infelizmente, a edição da *Fantasia para fagote* não está conforme com o manuscrito autógrafo, o que retira à obra alguma da sua riqueza de instrumentação. Lourenço, Pinheiro e Fernandes não notaram as exactas indicações, entre sistemas, do compositor a (dois) «figliers» [oficleides] e (dois) «trombones», tendo transcrito a obra para eufónios I, II e III e trombone. Por conseguinte, perdeu-se a instrumentação (recorrente) para oficleide (eufónio) I, trombone I e baixo; mas tão mais crítico é o lapso no primeiro *ritornello* do primeiro tema e variações, em que a escrita é distinta para oficleides e trombones (cc. 130 ss.); na segunda variação, em que se instrumentou o contracanto para corneta II e trombone (cc. 169 ss.); e, entre outros casos, no último período da *cabaletta* «Ah ritorna qual ti spero», em que Santos Pinto privilegiou o trombone para baixo harmónico da escrita a três (*tricinia*) com as trompas (pois o oficleide, um modelo de chaves, padecia de diferenças de volume sonoro em notas com os orifícios cobertos ou abertos).

Um reparo final deve ainda ser feito sobre a edição moderna das *Variações para corneta de chaves*: o confronto das versões da obra com acompanhamento de banda e de quarteto de cordas teria sido útil não apenas para a revisão da articulação do *incipit* da segunda frase da segunda variação, mas, sobretudo, para a devida transcrição das partes de «flauta terça» (em mi bemol) e «flautim piccolo» (em mi bemol). O compositor português escreveu, naquela obra, para o «flautim» utilizado nas bandas, um instrumento transpositor, construído em ré bemol ou mi bemol, e não para o flautim de orquestra, então designado «oitavino», em dó: os conteúdos melódicos para flauta terça/flautim, à oitava superior do clarinete I, estão transcritos inadequadamente a um intervalo de sexta na edição moderna.²⁸ Por fim, seria conveniente que cada edição fosse acompanhada do respectivo aparato crítico – no qual se deveriam inscrever a instrumentação original e as rectificações realizadas por editores e revisores.

A Carolino Carreira cabe ainda o mérito de oferecer as notas do livrete de tão importante registo fonográfico, em português e inglês (com tradução de Duarte Lopes). O autor soube recolher das obras interessantes anotações sobre o período de escrita e os processos composicionais de Francisco Santos Pinto e consultou várias fontes secundárias para a redacção de uma aturada biografia do compositor português. Carreira discorre, com clareza, sobre as características estruturais e estilísticas das obras, realçando a instrumentação e o grau de exigência interpretativa, e faz referência a outras obras concertantes (para corneta de chaves, trompa ou fagote) do compositor. Discutindo os contextos de criação e estreia das obras e facultando breves apontamentos sobre os

²⁸ Ernesto VIEIRA, *Dicionário musical: Contendo todos os termos técnicos* (Lisboa, Lambertini, 1899), p. 251. Segundo pudemos perceber, o maestro Ferreira Brito rectificou a parte de flautim para a gravação.

seus dedicatários e intérpretes, o autor ilustra sagazmente a cooperação entre «professores de música» que caracterizava o meio musical da Lisboa liberal. Em tão apelativas notas identificam-se, contudo, algumas incorrecções.²⁹ Como introdução à discussão das características formais e estilísticas da obra concertante de Santos Pinto, Carolino Carreira afirma que «[as] suas composições solísticas, geralmente elaboradas no formato composicional livre da fantasia, exploram o gosto musical de tendência predominantemente operática da sociedade lisboeta da primeira metade do século XIX com evidente sucesso», identificando adiante outras peças em distintos modelos formais, tais como o *Solo concertante para duas trompas* (em estrutura bipartida, sem variações), os concertos para corneta de chaves e trompa (em estruturas sonatísticas clássicas), as variações (em estrutura paratáctica «formal» ou «característica») ou ainda as obras de música de câmara do compositor português. A classificação da peça *A camponesa na sesta* – uma obra solística em estrutura bipartida – como fantasia é também, no mínimo, discutível. Santos Pinto recorre sobretudo ao género *fantasia* em obras originais e paráfrases operáticas após 1838 e, ademais, são profundamente distintas as molduras formais de tais peças concertantes: enquanto na *Fantasia para sax-horn barítono* o compositor socorre-se da típica estrutura tripartida – fantasia (introdução) [*Andante*] / tema e variações [*Allegro*] / finale [*Più mosso*] – descrita por Antoine Reicha,³⁰ nas fantasias para viola, trombone, melofone e fagote aproxima-se das estruturas melodramáticas [*recitativo, cantabile, tempo di mezzo, caballetta*].

Ao abreviar os apontamentos biográficos coligidos por Ernesto Vieira, Carolino Carreira incorre numa afirmação menos correcta: «tendo iniciado os estudos musicais em instituições de cariz religioso conforme costume na época, com o estudo de violino e trompa». Ora, não é isso que o musicógrafo afirma: Vieira reporta-nos que Francisco Santos Pinto aprendeu, desde os nove anos, os rudimentos de música com um cantor da Capela Real da Bemposta, Teotónio Rodrigues, tendo iniciado a sua actividade musical como soprano em festas de igreja. Com a excepção do Seminário da Patriarcal, onde recentemente se havia iniciado o ensino de sopros das madeiras e metais, nas demais instituições religiosas não se ministrava o ensino daqueles instrumentos.³¹ Para os seguintes passos da sua formação, é forçoso recorrer à resenha autobiográfica publicada em *O Espectador*, pois Vieira equivoca-se na referência aos seus pedagogos: Santos Pinto diz-nos que havia iniciado, aos onze, doze anos, o estudo de violino com José Maria Cristiano, que viria cedo a abandonar, por

²⁹ Além da referida datação da *Fantasia (Solo) concertante para duas trompas*, merece rectificação a atribuição e datação de *Introdução - Tema com variações para clarinete, flauta, corneta e oficleide*, que subsiste apenas numa instrumentação para flauta terça, clarinete (I, II, III), corneta de chaves, oficleide e *basso* de Timóteo Matias Osternold.

³⁰ Antoine REICHA, *Traité de haute composition musicale* (Viena, Anton Diabelli, 1824); Rui Magno PINTO, «Virtuosismo para instrumentário de sopro» (dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa, 2010), pp. 73-87.

³¹ Cristina FERNANDES, «Boa voz de tiple, sciencia de música e prendas de acompanhamento»: *O Real Seminário da Patriarcal (1713-1834)* (Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal - INET-md, 2013), pp. 32-4.

não poder sustentar o custo das «músicas»; tendo adquirido uma trompa, teve por professor Justino José Garcia, músico das Reais Cavalariças, e de forma autodidacta exercitou-se depois na corneta de chaves.

Finalmente, importa esclarecer a (tantas vezes repetida) categorização da Associação Música 24 de Junho e da Academia Melpomenense como «instituições para-maçónicas», que provém de outros escorços biográficos recentemente publicados.³² A «coligação» dos instrumentistas da orquestra e a administração da sucedânea Associação Música 24 de Junho caracterizavam-se sobremaneira pelo secretismo necessário à implementação e vigência de medidas proteccionistas que contradiziam o novo espírito liberal, e ainda pela gestão autocrática de membros «inamovíveis», entre os quais diversos músicos-maçons. Por seu turno, a Academia dos Professores de Música, com o título distintivo Melpomenense – que em 1853 foi dotada de patrocínio régio e elevada à categoria de Academia Real dos Professores de Música, vindo, após 1857, a sofrer nova reestruturação administrativa e a designar-se Academia Real dos Professores e Amadores de Música –, era uma das várias «filarmónicas» da capital portuguesa e tomava como fins «a máxima aquisição de conhecimentos na Arte da Música e sua perfeição: assim como o honesto deleite dos Amadores da mesma Arte, quer seja executando, quer seja ouvindo». Embora anexa ao Montepio Filarmónico e à Associação Música 24 de Junho, a «filarmónica dos professores da capital» distinguia-se daquelas corporações, constituindo-se como academia de sociabilidade mundana destinada à prática e à fruição de música e ao proveito de outros entretenimentos – tais como bailes, jogos e um gabinete de leitura – por sócios «professores de música», «amadores» e «de mérito» em reuniões ordinárias mensais, festas solenes anuais, reuniões familiares, «concertos harmónicos» e saraus.³³ Pese embora as necessárias rectificações, o texto de Carolino Carreira prima pela clareza dos apontamentos biográficos e da contextualização do meio musical da capital portuguesa em meados do século XIX, bem como pela riqueza das análises, que, a par dos registos fonográficos, corroboram a notável competência composicional e o profundo conhecimento dos instrumentos da época de Francisco Santos Pinto.

³² Maria José BORGES, *Francisco António Norberto dos Santos Pinto (1815-1860)* (AVA Musical Editions, s.d.), disponível em <<https://www.editions-ava.com/pt/francisco-ant%C3%B3nio-norberto-dos-santos-pinto-1815-1860>> [o verbete foi incluído na página referente ao compositor do *website* do Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa e serviu de fonte a outros *websites*]; Maria José BORGES, «Nos 200 anos de Santos Pinto (1815-1860)», *Glosas* (3 de Dezembro de 2015), disponível em <<https://glosas.mpmp.pt/nos-200-anos-santos-pinto/>> (acedido em 16 de Setembro de 2020). Estranhamente, Borges afirma ainda que Francisco Santos Pinto foi «violinista, trompista e compositor». Paulo Jorge Silva VEIGA, «A corneta de chaves em Portugal século XIX» (dissertação de mestrado, Universidade de Aveiro, 2011).

³³ Francesco ESPOSITO, «*Um movimento musical como nunca houve em Portugal*»: *Associativismo musical e vida concertística na Lisboa liberal (1821-1853)* (Lisboa, CESEM - Edições Colibri, 2016); Rui Magno PINTO, «Emergência de uma cultura sinfónica em Lisboa (1846-1911)» (tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa [em curso]).


Em conclusão, sublinhamos a qualidade do disco *Bel canto e virtuosismo instrumental do Romantismo português*, felicitando os seus promotores e produtores, solistas, instrumentistas e maestros pelo notável contributo para a divulgação da produção concertante de Santos Pinto. Sobretudo, congratulamo-nos com o seu empenho no estudo e divulgação de um *corpus* musical que, pela ascendência operática ou pelo empréstimo de temas e motivos das obras favoritas do *bel canto* (e conseqüente menor originalidade), foi até há bem pouco tempo rejeitado. Comprovando o mérito artístico e a relevância histórica do repertório concertante oitocentista português, estas edições e gravação contribuíram (ou pelo menos assim esperamos) para a paulatina introdução de algumas obras nos *curricula* dos estabelecimentos nacionais de ensino artístico e nos programas de concerto de orquestras e bandas nacionais e internacionais. Nos comentários finais ao disco, Carolino Carreira informa-nos que a iniciativa prosseguirá com a gravação de outras obras solísticas para instrumentos de sopro, o que aguardamos com entusiasmo, sugerindo a atenção dos nossos músicos para os concertos, fantasias originais, paráfrases operáticas e outras peças concertantes daquele período para instrumentos de sopro das madeiras e metais e para o novo instrumentário de palheta livre; para instrumentos de corda friccionada; para harpa, para percussão e para piano, compostas por José Avelino Canongia, Manuel Joaquim Botelho, Jean Louis Olivier Cossoul, Francisco Santos Pinto, Mathias Jacob Osternold, António Luís Miró, José Maria do Carmo, Leonardo Soller, Guilherme Cossoul, Francisco de Sá Noronha, Eugénio Ricardo Monteiro de Almeida, Ângelo Carrero, António José Croner, Augusto Neuparth, Manuel António Correia, Ernesto Vítor Wagner, João Rodrigues Cordeiro, Alfredo Gazul, Manuel Inocêncio Liberato dos Santos, Francisco Xavier Migone, João Guilherme Daddi, Emílio Lami, António Soller, entre outros, para que se possa finalmente conhecer um tão rico património musical, por várias décadas injustificadamente menosprezado.

Obra	Intérpretes, Concerto (local, data)
F. SANTOS PINTO, <i>Narciso à Fonte</i> , bailado (ed. César Viana)	IV Festival Internacional de Música de Mafra, Orquestra Sinfonia B, maestro César Viana, 5 de Novembro de 2000
	Dias da Música de Valadares, Orquestra Filarmonia das Beiras, maestro César Viana, 3 de Outubro de 2010
F. SANTOS PINTO, <i>Fantasia para fagote sobre motivos da ópera Roberto Devereux</i> (ed. Luís Tomé Correia)	Luís Tomé Correia, Banda Sinfónica do Exército, maestro Capitão Ferreira da Costa, Palácio de Queluz, 30 de Maio de 2006
F. SANTOS PINTO, <i>Fantasia para fagote sobre motivos da ópera Roberto Devereux</i> (ed. AVA)	Carolino Carreira, Banda Sinfónica da Polícia de Segurança Pública, maestro Comissário Ferreira Brito, Igreja dos Mártires, 8 de Outubro de 2014 = Salão Nobre do Teatro de São Carlos, 17 de Outubro de 2018

F. SANTOS PINTO, <i>Fantasia para fagote sobre motivos da ópera Roberto Devereux</i> (ed. AVA, red. J. P. Santos)	Carolino Carreira, João Paulo Santos, Igreja do Mosteiro de Alcobaça, 16 de Janeiro de 2015 = Auditório do Fórum Romeu Correia, Almada, 20 de Fevereiro de 2015 = Museu Nacional da Música, 5 de Dezembro de 2015
F. SANTOS PINTO, <i>Fantasia para fagote sobre motivos da ópera Roberto Devereux</i> (ed. F. J. Dorsam)	Franz-Jurgen Dorsam, Ensemble Odeon, Capela do Paço Ducal de Vila Viçosa, 30 de Outubro de 2014 = Capela Ducal do Palácio de Vila Viçosa, 30 de Junho de 2017
F. SANTOS PINTO, <i>Abertura «A Aurora»</i> (ed. César Viana)	Dias da Música de Valadares, Orquestra Filarmonia das Beiras, maestro César Viana, 3 de Outubro de 2010
F. SANTOS PINTO, <i>Abertura «O Crepúsculo»</i> (ed. César Viana)	Dias da Música de Valadares, Orquestra Filarmonia das Beiras, maestro César Viana, 3 de Outubro de 2010
F. SANTOS PINTO, <i>Primeiro Quarteto de Cordas</i> (ed. César Viana)	[2010]
F. SANTOS PINTO, <i>Primeiro Quarteto de Cordas</i>	Quarteto de Cordas de Sintra, Centro Olga Cadaval, 22 de Julho de 2016
[F. SANTOS PINTO], <i>Ária para clarinete</i> (ed. R. M. Pinto)	Valter Faria, Banda Municipal do Funchal, Funchal, 27 de Setembro de 2010
F. SANTOS PINTO, <i>8ª Abertura (dedicada a Liszt)</i>	Orquestra da Capital Europeia da Cultura, maestro Martin André, Guimarães, 2 de Junho de 2012
F. SANTOS PINTO, <i>Valsa</i> (ed. AVA)	Orquestra Sinfónica do Porto, maestro Pedro Neves, Casa da Música, 4 de Janeiro 2013
F. SANTOS PINTO, <i>Missa em Fá</i> (ed. César Viana)	Patrycja Gabrel, Carolina Figueiredo, Fernando Guimarães, Rui Baeta, Coro Sinfónico do Coral de São José, Sinfonietta de Ponta Delgada da Quadrivium – Associação Artística, maestro Luís Filipe Carreiro, Igreja de São José, 13 de Abril de 2013
F. SANTOS PINTO, <i>Primeiro Concerto para Trompa</i> (ed. AVA)	Paulo Guerreiro, Orquestra Sinfónica ESART, maestro João Paulo Santos, Cinema Teatro Joaquim d’Almeida, 21 de Junho de 2014 Alex Rosenfeld, Mission Chamber Orchestra of San Jose, maestrina Emily Ray, California, 7 de Junho de 2015
F. SANTOS PINTO, <i>Primeiro Concerto para Trompa</i> (ed. AVA, red. J. P. Santos)	Paulo Guerreiro, João Paulo Santos, Museu Nacional da Música, 5 de Dezembro de 2015
F. SANTOS PINTO, <i>Rêverie pour le Basson sur la Canzonetta «Il Rimprovero»</i> (inst.: F. J. Dörsam)	Franz-Jürgen Dörsam, Ensemble Odeon, Capela do Paço Ducal de Vila Viçosa, 30 de Outubro de 2014
F. SANTOS PINTO, <i>Rêverie pour le Basson sur la Canzonetta «Il Rimprovero»</i> (ed. AVA)	Carolino Carreira, João Paulo Santos, Museu Nacional da Música, 5 de Dezembro de 2015 = Salão Nobre do Teatro de São Carlos, 17 de Outubro de 2018
F. SANTOS PINTO, <i>Tantum ergo</i> (arr. instr.: F. J. Dörsam)	Franz-Jürgen Dörsam, Ensemble Odeon, Capela do Paço Ducal de Vila Viçosa, 30 de Outubro de 2014

F. SANTOS PINTO, <i>Missa a três vozes, de tenores e baixo, e orquestra [em Fá Maior]</i> (ed. Luís Salgueiro - MPMP)	Marco Alves dos Santos, Tiago Matos, Ensemble MPMP, maestro Jan Wierzba, Festival de Música de São Roque, 23 de Outubro de 2016
F. SANTOS PINTO, <i>Romanza</i> [para flauta e piano] (ed. AVA)	Jorge Salgado Correia, Helena Marinho, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2015
F. SANTOS PINTO, <i>Pequeno solo para corneta de chaves</i> [para trompete] (ed. Paulo Veiga / AVA)	Concurso de Trompete da Póvoa de Varzim, Categoria Solo (nível III), Final, 8 de Fevereiro de 2016
F. SANTOS PINTO, <i>Solo concertante de duas trompas</i> (ed. AVA)	Paulo Guerreiro, Luís Vieira, Orquestra de Sopros da Escola Superior de Música de Lisboa, maestro Alberto Roque, Auditório Viana da Mota, Escola Superior de Música de Lisboa, 2-3 de Dezembro de 2016
	Paulo Guerreiro, Luís Vieira, Orquestra Filarmónica do Conservatório de Artes de Loures, maestrina Elisabete Fernandes, 3 de Março de 2017
	Paulo Guerreiro, Luís Vieira, Banda Sinfónica da Polícia de Segurança Pública, maestro Ferreira Brito, Salão Nobre do Teatro de São Carlos, 17 de Outubro de 2018
	Cláudia Gonçalves, Ederson Gonçalves, Banda Sinfónica da Polícia de Segurança Pública, maestro Ferreira Brito, Cineteatro Avenida, Castelo Branco, 28 de Novembro de 2018
	Liliana Marques, Lúcia Marques, Banda da Sociedade Filarmónica União Capricho Olivalense, maestro Luís Ferreira, Lisboa, 7 de Abril de 2019
F. SANTOS PINTO, «Canção» de <i>O Alcaide de Faro</i>	Sónia Alcobaça, João Paulo Santos, Capela Ducal do Palácio de Vila Viçosa, 28 de Setembro de 2018
	= Auditório do Centro Cultural de Cascais, 24 de Fevereiro de 2019
F. SANTOS PINTO, <i>A Camponesa na Sesta</i> (ed. AVA)	Nuno Pinto, Banda Sinfónica da Polícia de Segurança Pública, maestro Ferreira Brito, Salão Nobre do Teatro de São Carlos, 17 de Outubro de 2018
F. SANTOS PINTO, <i>Variações para corneta de chaves</i> [para trompete] (1834) (ed. AVA)	Stephen Mason, Banda Sinfónica da Polícia de Segurança Pública, maestro Ferreira Brito, Salão Nobre do Teatro de São Carlos, 17 de Outubro de 2018

Tabela 2. Estreias modernas da obra de Francisco António Norberto dos Santos Pinto

Rui Magno Pinto é doutorando em Ciências Musicais Históricas na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa, bolsheiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) e investigador integrado do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM - NOVA FCSH). A sua tese de doutoramento, orientada por Paulo Ferreira de Castro, discute a «emergência de uma cultura sinfónica em Lisboa entre 1846 e 1911». Concluiu em 2010 na mesma instituição de ensino o mestrado em Musicologia Histórica, com a dissertação «Virtuosismo para instrumentário de sopro em Lisboa (1821-1870)» e em 2007 a licenciatura em Ciências Musicais. Foi bolsheiro dos seguintes projectos de investigação do CESEM, financiados pela FCT: «O Teatro de São Carlos: As artes performativas em Portugal» (2007-10); «Património Musical – Fundação Jorge Álvares» (2011) e «Sanfona» (2020-1). Integra a equipa do projecto FCT «PROFMUS - Ser Músico em Portugal: A condição socioprofissional dos músicos em Lisboa (1750-1985)» do Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md).
ORCID  <https://orcid.org/0000-0002-7713-7844>.

