UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA UFSJ
PPGMUSI - UFSJ

VARIAÇÃO PARA OPHICLEIDE DE ALMIRO FARJÃO: uma proposta de edição prática

WESLEY SANTOS PROCÓPIO

São João del-Rei
2024

WESLEY SANTOS PROCÓPIO

VARIAÇÃO PARA OPHICLEIDE DE ALMIRO FARJÃO: uma proposta de edição prática

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Música do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de São João del-Rei, PPGMUSI – UFSJ, como pré-requisito para a obtenção do grau de Mestre em Música, sob a orientação do Prof. Dr. Pedro Francisco Mota.

São João del-Rei
2024

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Biblioteca (DIBIB)
e Núcleo de Tecnologia da Informação (NTINF) da UFSJ,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

P963v

Procópio , Wesley Santos .
VARIAÇÃO PARA OPHICLEIDE DE ALMIRO FARJÃO: uma proposta de edição prática / Wesley Santos Procópio ; orientador Pedro Francisco Mota. -- São João del Rei, 2024.
98 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Música) -- Universidade Federal de São João del-Rei, 2024.

1. Dimensões teóricas e práticas da performance musical. 2. Edição musical . 3. Aspectos históricos da produção musical . I. Mota, Pedro Francisco, orient. II. Título.

WESLEY SANTOS PROCÓPIO

VARIAÇÃO PARA OPHICLEIDE DE ALMIRO FARJÃO: uma proposta de edição prática

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Música do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de São João del-Rei, PPGMUSI – UFSJ, como pré-requisito para a obtenção do grau de Mestre em Música, sob a orientação do Prof. Dr. Pedro Francisco Mota.

Documento assinado digitalmente
gov.br
PEDRO FRANCISCO MOTA JUNIOR
Data: 22/08/2024 10:44:55-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Pedro Francisco Mota Junior

Marcos Flavio de Aguiar Freitas:02810650632
Assinado digitalmente por Marcos Flavio de Aguiar Freitas:02810650632
ND: CN=Marcos Flavio de Aguiar Freitas:02810650632, OU=UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais, O=ICPEdu, C=BR
Razão: Eu sou o autor deste documento
Localização:
Data: 2024.08.22 17:07:32-03'00'
Foxit PDF Reader Versão: 12.1.2

Prof. Dr. Marcos Flavio de Aguiar Freitas (UFMG)

Documento assinado digitalmente
gov.br
SERGIO DE FIGUEIREDO ROCHA
Data: 22/08/2024 18:25:36-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Sergio de Figueiredo Rocha (UFSJ)

São João del-Rei, 22 de agosto de 2024

Dedico esse trabalho à minha filha, Helena Cota Procópio, por ser o maior presente que eu poderia ter recebido em minha vida e que me brindou com sua chegada no decorrer desta pesquisa.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus familiares, tios, primos, avós, irmãos e principalmente minha mãe, Marian de Fatima dos Santos, por me conceder o sopro da vida e por todos os sacrifícios que ela passou em sua vida para ter seus filhos nos caminhos da verdade e honestidade.

À minha querida filha, Helena Cota Procópio, presente que tive em meio todo o processo da pesquisa e por ser a razão do meu viver e à minha esposa, Ana Luiza Cota Procópio, pela parceria fiel e pelo seu amor.

Agradeço a todos os professores que tive durante minha vida musical, em especial os Sr. Francisco de A. Oliveira e Sr. Gelson Roberto, os quais foram os meus primeiros professores, respectivamente. A Sociedade Musical São Vicente de Paula, da cidade de Mariana, aonde tive o primeiro contato com o fazer musical em conjunto e que tanto aprendi.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Pedro Francisco Mota, pela amizade, generosidade e principalmente por ter acreditado e incentivado essa pesquisa.

Aos queridos amigos de profissão que, com muita paciência, me acolhem nessa caminhada: Erika Curtiss, Silvia Gomes, Fernando Costa, Tiago Valentin, João Fernandes, Vitor Gomes e Frederico Sobreira pela sua inspiradora carreira acadêmica e que tanto me auxiliou no inicio desse processo.

Ao Museu da Música de Mariana, que deu vida a um instrumento único em parceria com Vitor Gomes e pelo acervo documental que tanto contribuiu para essa pesquisa. A banda Euterpe Cachoeirense nas pessoas do Tiago Viana Robson Peixoto, José A. Conceição e Waldeci L. Ferreira que abriram as portas, com uma incrível receptividade, dos acervos dessa banda sem igual.

E por último, mas não menos importante, a todos os professores do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de São João Del-Rei, pelo trabalho incrível e por toda dedicação ao ensino da música.

RESUMO

A presente dissertação traça um panorama histórico acerca do oficleide, seus princípios básicos de funcionamento e a edição de uma obra tradicional do repertorio do instrumento, a partir da visão de um instrumentista moderno seguindo os parâmetros estabelecidos, principalmente, por Carlos Alberto Figueiredo (2014). Traz, ainda, informações sobre as técnicas construtivas que culminaram no aparecimento de outros instrumentos da família dos metais e que, de certa maneira contribuíram, também, para o ostracismo em que o oficleide chegou. Tratamos sobre a origem, dificuldades técnicas, repertório e função do oficleide nos grupos em que ele se fazia presente e, como base para a construção deste trabalho, utilizamos como principais referências as publicações de CORNETTE (1835) e CLODOMIR (1866) além de fontes iconográficas que ilustraram os caminhos e o desenvolvimento do oficleide.

Palavras-chave: Oficleide, Asté, Variações, Edições, Século XIX.

ABSTRACT

This dissertation provides a historical overview of the oficleide, its basic operating principles and the edition of a traditional work from the instrument's repertoire, from the perspective of a modern instrumentalist following the parameters established, mainly, by Carlos Alberto Figueiredo (2014). It also provides information about the construction techniques that culminated in the appearance of other instruments from the brass family and that, in a certain way, also contributed to the ostracism in which the ophicleide came to be. We deal with the origin, technical difficulties, repertoire and function of the oficleide in the groups in which it was present and, as a basis for the construction of this work, we use as main references the publications of CORNETTE (1835) and CLODOMIR (1866) in addition to sources iconographic images that illustrated the paths and development of the ophicleide.

Keywords: Oficleide, Asté, Variations, Editions, 19th century.

LITA DE FIGURAS

Figura 1 - Pintura de uma série de representações militares de Christoph e Cornelius Suhr publicadas na década de 1820. 16

Figura 2 - Pintura da nave central por Manuel da Costa Ataíde (1801). Igreja de São Francisco de Assis – Ouro Preto / Minas Gerais. 17

Figura 3 - Musico inglês tocando uma serpente em traje militar completo. 1828. 18

Figura 4 - Fagote russo, fabricante “Jeantet à Lyon (1817). Coleção, Óscar Abella. 19

Figura 5 - Fagote russo desmontado, fabricante Jeantet à Lyon (1817). Coleção, Óscar Abella..... 20

Figura 6 - Serpente Militar em formato de saxofone, século XIX, Royal College of Music Museum. 20

Figura 7 - Serpente Militar em formato semelhante ao de uma tuba moderna, Royal College of Music Museum. 21

Figura 8 - Cimbasso, Royal College of Music Museum. 22

Figura 9 - Serpente Forveille em Si bemol, The Crosby Brown Collection of Musical Intruments. 22

Figura 10 - Bass horn inglês, Berlioz Historical Brass..... 23

Figura 11 - Corneta de Chaves / Bugle de chaves, Museu da Música – Lisboa..... 25

Figura 12 - Da esquerda para direita, ophicleide baixo em Si bemol, ophicleide baixo em Dó e ophicleide contralto em Mi bemol ou quinticlave. Banda Euterpe Cachoeirense – Cachoeira do Campo / Minas Gerais. 26

Figura 13 - Oficleide contrabaixo ou oficleidi monstre. 28

Figura 14 - Trecho da música “Variations, sur um thème de Bellini” composta por Stanislas Verroust (1814 – 1863) para oficleide solo e acompanhamento de piano. 30

Figura 15 - Ilustração de um oficleide a pistos, 1844..... 31

Figura 16 - Anuncio do concerto em benefício de Pedro Nolasco Baptista. Diário Pernambucano, 16 de outubro de 1841. 33

Figura 17 - Chorões durante um piquenique na residência do General Costallat situada na Ilha de Paquetá, Rio de Janeiro, em 01 de novembro de 1906. Em primeiro plano, o segundo da esquerda para direita, Irineu de Almeida e seu oficleide..... 35

Figura 18 - Registo do fotógrafo Luiz Bartolomeu Calcagno onde temos músicos devidamente paramentados para "tirar esmolas" para a Festa do Divino na paróquia da Abadia de Bom Sucesso, Minas Gerais, em 1875. 36

Figura 19 - Parte de oficleide em Dó da polca "Odalisca" de autor não identificado procedente do arquivo musical da União São Domingos – Diogo de Vasconcelos / Minas Gerais. 39

Figura 20 - Foto de fundação da banda "União XV de Novembro" onde, na primeira fila o quinto da direita para a esquerda, Pedro Claudino dos Santos segura o seu oficleide. 40

Figura 21 - Ensaio da Banda Euterpe Cachoeirense, 1956, com destaque para o senhor José Cecílio ao oficleide. 41

Figura 22 - Músicos em Ouro Preto participando de um ensaio publicitário em 1959, na imagem se vê um musico executando um oficleide. 42

Figura 23 - Capa do disco gravado, 1981, pela "Banda União XV de Novembro" da cidade de Mariana onde é possível ver um musico empunhando um oficleide. 43

Figura 24 - Escala para Ophicleid, Museu da Musica de Mariana. 46

Figura 25 - Tabela de numeração das chaves de um oficleide, Methode d'Ophycleide Alto et Basse - Victor Cornette, França, 1835. 48

Figura 26 - Registro de uma das etapas do processo de restauro do oficleide baixo em Dó "Gautrot Brevete". 50

Figura 27 - Valsa para Ophicleide. 52

Figura 28 - Variação para Ophicleide..... 54

Figura 29 - Fragmento da partitura da “Variação para Ophicleide”..... 62

Figura 30 - Pertitura da “Variação para Ophicleide” sem o acompanhamento dos demais instrumentos da formação..... 63

Figura 31 - Candência introdutoria da Variacão para Ophicleide do Museu da Música de Mariana..... 64

Figura 32 - Pagina editada da Variacão para Ophicleide. 65

Figura 33 - Primeiro trecho da edição da Variação para Ophicleide com a articulação sugerida..... 66

Figura 34 - Segundo trecho da edição da Variação para Ophicleide com a articulação sugerida..... 66

Figura 35 - Trecho da edição da Variação para Ophicleide onde é possível identificar o primeiro trecho de transição de seção..... 67

Figura 36 - Inicio do tema da Variação para Ophicleide..... 68

Figura 37 - Tema inicial da “Variaçã para Ophicleide” – Museu da Musica de Mariana. 69

Figura 38 - Primeira variação da “Variação para Ophicleide” do Museu da Música de Amriana. 69

Figura 39 - Primeiro treicho em movimento descente em staccato..... 70

Figura 40 - Segundo trecho em movimento descente em *staccato.* 70

Figura 41 - Parte da seção *Tutte* da “Variação para Ophicleide”. 71

Figura 42 - Trecho da parte de oficleide da segunda variacão da música “Variacão para Ophicleide” do Museu da Música de Mariana. 72

Figura 43 - Terceira variação do tema da “Variação para Ophicleide”..... 73

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Quantidade de banda de música por estado do território brasileiro. 37

Tabela 2 - Ano de fundação das bandas de forças policiais nos estados brasileiros. 38

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CEREM	Centro de Referência Musicológica José Maria Neves
PPGMUSI	Programa de Pós-graduação em Música
UFSJ	Universidade Federal de São João del-Rei
MMM	Museu da Música de Mariana
CDO	Coleção Dom Oscar
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 13

1 CAPÍTULO – O OFICLEIDE: ORIGEM E DESENVOLVIMENTO 15

1.1 A invenção de Asté 24

1.2 O oficleide no Brasil 32

1.3 O oficleide na tradição musical de Minas Gerais 36

2 CAPÍTULO – DANDO VIDA A UM ESQUECIDO 45

2.1 Em busca do que tocar 51

3 CAPÍTULO – VARIAÇÃO PARA OPHICLEIDE: EDIÇÃO PRÁTICA 56

3.1 A edição de um oficleidista moderno 61

CONSIDERAÇÕES FINAIS 75

REFERENCIAL 77

ANEXOS 80

INTRODUÇÃO

A pesquisa intitulada “Variação para Ophicleide de Almiro Farjão: uma proposta de edição prática” buscou, a partir da vivência de um executante atual do oficleide, propor a edição e a investigação prática da obra “Variação para Ophicleide”, composta para instrumento solo e banda de música e procedente do Museu da Música de Mariana. Ao longo das seções, são apresentados outros objetivos secundários à pesquisa, como ensino e história[1].

É primordial para este trabalho tratar, mesmo que de maneira sumária, de questões que perpassam a história e trajetória do oficleide, desde seus possíveis nichos de atuação no interior de Minas Gerais até as práticas pedagógicas desenvolvidas e disseminadas para esse instrumento, sobretudo no território brasileiro.

A obra, assinada por Almiro Farjão[2], trata-se de variações sobre o tema, compostas e arranjadas para formação de banda de música, tendo o oficleide como instrumento solista. Esse estilo de composição destacava o instrumento e era utilizado com o intuito de evidenciar os instrumentistas mais habilidosos pertencentes às bandas de música naquele período.

A proposta do trabalho surge no momento em que há a necessidade de pesquisar um repertório distinto da prática ligada ao fazer musical popular, a partir também dos instrumentistas que executavam o oficleide no Brasil na segunda metade do século XIX e início do século XX. Encontramos trabalhos e obras ligados ao contexto musical do Choro (MORAES, 2021) ou do tradicional repertório importado da Europa, como a obra “La Saint Loise” de A. Simon, mas quase não há notícia da música solística para oficleide composta no Brasil.

Esse peculiar instrumento da família dos metais surgiu nas primeiras décadas do século XIX e, mesmo com sua utilização amplamente difundida até os primeiros anos do século XX, teve sua trajetória interrompida em decorrência do aparecimento e da evolução de outros instrumentos mais eficazes e com melhor projeção sonora para desenvolver as funções comumente atribuídas ao oficleide. Mesmo com o declínio do oficleide nos últimos anos do

---

[1] Apesar de no título da obra o nome oficleide ser escrito com “PH” o autor optará por usar o nome abrasileirado do instrumento, como soa, mas somente quando referir-se ao instrumento assim como foi feito no trabalho de MORAES, 2021. De maneira que, ao tratar da composição escrita por Almiro Farjão o nome será escrito como no documento base dessa pesquisa.

[2] Infelizmente, até o presente momento, não conseguimos reunir maiores informações biográficas do autor da obra. No entanto, deduzimos que sua atuação musical perpassou significativamente pelas bandas de música em Minas Gerais no final do século XIX e inicio do XX.

século XIX, o instrumento, com formato semelhante ao de um saxofone moderno e utilizando um bocal nas dimensões de um utilizado por trombonistas, foi presente na maioria das formações musicais de sua época e prestigiado por inúmeros compositores de renome.

Um dos objetivos desta dissertação é compreender como se deu a construção do repertório solístico para oficleide composto no Brasil, sobretudo em Minas Gerais, tendo a banda de música como a grande veiculadora e principal difusora deste tipo específico de música. Verificar como eram as técnicas de orquestração, escolha de articulações e andamentos são alguns pontos que nortearão a pesquisa e que foram balizadores na edição final deste trabalho.

A composição analisada foi selecionada em um dos mais importantes acervos musicológicos brasileiros, o Museu da Música de Mariana. Essa partitura faz parte de um interessante estilo de composição, as variações para oficleide e banda, que foram massivamente compostas na segunda metade do século XIX e nos primeiros anos do século XX. Esse estilo de composição sintetiza o processo de evolução tecnológica em que o período estava vivendo, mas principalmente evidencia como o processo afetou os instrumentos e suas possibilidades técnicas.

No século XIX, o oficleide se tornaria um dos instrumentos indispensáveis para a maioria das formações musicais da época, estando presente desde as reuniões informais de músicos até orquestras no Brasil e na Europa. Para uma melhor compreensão da popularidade do oficleide na cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX, podemos observar no livro “O Choro: reminiscências dos chorões antigos” que o autor Alexandre Gonçalves Pinto descreve as reuniões de músicos e destaca o oficleide como o terceiro instrumento mais presente nessas reuniões, ficando atrás apenas do piano e da flauta transversal (PINTO, 1936).

Além de propor um importante mapeamento histórico do processo de surgimento do oficleide na Europa, sua chegada no Brasil e sua inserção no estado de Minas Gerais, o material obtido nesta pesquisa contribuirá não somente para a reconstrução do repertório para oficleide em uma escala global, mas também para a expansão do repertório de outros instrumentos, tais como trombone, eufônio, tuba e até mesmo instrumentos como violoncelo, fagote e baixo.

Além da possibilidade de explorar uma textura musical pouco abordada atualmente nas salas de concerto, o resultado desta pesquisa trará uma textura que caracterizou o movimento musical efervescente de Minas Gerais e que refletiu a Belle Époque ao redor do mundo.

1 CAPÍTULO – O OFICLEIDE: ORIGEM E DESENVOLVIMENTO

Com os processos revolucionários, tanto sociais quanto econômicos, do século XIX, a música passa a assumir, de certo modo, novos caminhos balizados pelas inúmeras transformações que a sociedade vivencia naquele momento. O aparecimento de uma nova burguesia e o crescimento exponencial da urbanização fazem com que a música experimente um processo de migração das salas dos palácios para os grandes teatros da época. Esse processo acarreta a necessidade de ampliação da massa orquestral das formações e, principalmente, da potência sonora dos instrumentos de modo geral (BERTERO, 2001).

> O início do século XIX foi marcado por uma busca generalizada por aperfeiçoamento técnico e mecânicos para os instrumentos musicais então utilizados, além de pesquisas no campo tímbrico. São dessa época também as pesquisas e as primeiras tentativas para as válvulas que começavam a ser introduzidas nos metais (SÁ, 2007).

Até os primeiros anos do século XIX, a maioria dos instrumentos musicais estava passando por um processo de reformulação em sua constituição física, devido às novas técnicas de construção aplicadas a eles. Essas transformações estavam diretamente atreladas aos novos conceitos e à estética dos espaços onde a música estava sendo consumida.

A ampliação das orquestrações, da tessitura e do volume sonoro dos instrumentos foi essencial para se adequar aos novos espaços em que a música estava migrando. Os espectadores, nesse novo ambiente destinado ao consumo musical, tornaram-se cada vez mais numerosos e, por consequência, ditaram as transformações que interferiram diretamente no modo de pensar dos construtores de instrumentos da época.

Os construtores de instrumentos, sobretudo os que se dedicavam à família dos metais, visando solucionar os inúmeros pontos negativos que esses instrumentos apresentavam, começaram a propor modificações e melhorias para esse grupo. Alpert (2010) discute sobre a prática dos instrumentistas que estudavam a trompa lisa antes dos processos de transformação que os instrumentos sofreram nesse período.

Para alcançar outras notas além das notas naturais de seu instrumento, os músicos executantes tinham que variar o tamanho do tubo durante a execução. Para isso, adicionavam ou retiravam pedaços de tubo dos instrumentos, o que permitia, durante uma determinada execução, transitar por diversas tonalidades.

Figura 1 - Pintura de uma série de representações militares de Christoph e Cornelius Suhr publicadas na década de 1820.



Fonte 1: <https://kimballtrombone.com/>, acesso em 20/01/2023.

Até o aparecimento dos rotores e pistões, mecanismos inventados no século XIX (ALPERT, 2010, p. 24), um dos poucos representantes da família dos metais que era capaz de reproduzir uma escala cromática eram os *sacabuxa*[3]. Entretanto, apesar das limitações que eles apresentavam, os instrumentos da família dos metais eram comumente utilizados pelos compositores no desenvolvimento de suas obras, principalmente em momentos de reforço da massa orquestral.

É possível identificar vários representantes dessa família em diferentes representações como iluminuras, afrescos e pinturas ao longo dos tempos. Para uma melhor compreensão, identificamos, na figura 2, uma pintura situada no intradorso da nave central da Igreja de São Francisco de Assis da cidade de Ouro Preto, dois anjos são representados tocando instrumentos da família dos metais.

[3] Segundo Mojola e Porto (2010), o *sacabuxa,* que surgiu no século XIV, é o predecessor do trombone moderno. Contudo, é no século XVI que este instrumento aparece com maior recorrência. Possuía a aparência do que conhecemos hoje como trombone de vara moderno, entretanto, contava com uma campana menor, o que contribuía para a produção de um som que se fundia muito bem com as vozes humanas.

Figura 2 - Pintura da nave central por Manuel da Costa Ataíde (1801). Igreja de São Francisco de Assis – Ouro Preto / Minas Gerais.



Fonte 2: Foto do autor, 30/11/2022.

Essa pintura realizada por Manuel da Costa Ataíde (1763 – 1830) no início do século XIX (ETERO, 2011), nos da uma ideia da significativa presença dos instrumentos de metais em âmbito também religioso, desenvolvendo as práticas já citadas anteriormente desenvolvida pelos executantes de instrumentos da família dos metais.

O oficleide é um instrumento, com características oriundas desse processo de transformações que o século XIX imprimiu, sobretudo na família dos instrumentos de metal. Advindo de um outro instrumento, serpente, o oficleide pode ser considerado como uma espécie de melhoramento desse instrumento. A serpente é considerada, Albert Khattar (2014, p. 7), como o representante mais antigo dos instrumentos de metal responsável pelo reforço e sustentação das melodias desenvolvidas pelas vozes mais graves dos coros e nas formações de musica instrumental.

As serpentes incialmente eram construídas em madeira e revestidas, em sua maioria, com couro e possuíam um bocal também construído em madeira ou marfim em uma de suas extremidades. O tubo desse instrumento era cônico com o formato de “S” tendo furos de afinação para serem digitados pelos executantes desse instrumento, semelhantes os empregados

nos instrumentos da família das flautas antigas. Com o decorrer dos anos, alguns instrumentos tiveram chaves de metais incluídas à sua construção para facilitar a sua exequibilidade de determinadas passagens ou para obter notas mais afinadas e nítidas (BINDER, 2002).

Figura 3 - Musico inglês tocando uma serpente em traje militar completo. 1828.



Fonte 3: <https://kimballtrombone.com/>, acesso em 20/01/2023.

Albert Khattar nos relata que o emprego desse instrumento nos ambientes militares e orquestrais se deu muito após o seu surgimento. A invenção da serpente, ou também denominado serpentão, em 1590 é atribuída a um religioso de nome Canon Edmé Guillaume. O fato de seu inventor ser um sacerdote corroborou para que o emprego desse instrumento, em um primeiro momento, fosse religioso e sua função era basicamente reforçar as linhas das vozes graves nos corais existentes no fazer musical litúrgico daquela época só posteriormente seria empregado em outras funções musicais (KHATTAR, 2014).

A serpente ou serpentão possuía duas versões, a já mencionada em formato de “S” e as serpentes verticais. Sobre as serpentes construída de maneira verticalizadas, Bevan (2000), destaca que o aparecimento desse modelo é atribuído ao musico J.J. Régibo. Apresentada na Faculdade Saint-Pierre em Lille, França, essa versão tem formato semelhante ao de um fagote moderno e, provavelmente, a sua primeira aparição tenha acontecido no ano de 1789. Esse

modelo, com o passar dos anos, adotou inúmeras variações no processo de construção e eram também reconhecidos por *bass horn*. (BEVAN, 2000)

Baseado nos estudos de Bevan (2000), é abordada a seguinte classificação acerca das serpentes verticais: *fagote russo, serpente militar, cimbasso, serpente de forveille* e *bass horn* inglês. Esses principais modelos de serpentes verticais e, dos quais será dedicado uma parte mais detalhada nesse capítulo, são o que podemos ainda denominar de precursores do oficleide. Principalmente por terem sido esses instrumentos que tenham cedido o formato vertical do qual é apresentado pelo oficleide.

Com o aparecimento dado por volta do ano de 1789 e também apresentando por J. J. Régibo na cidade de Lille, o *fagote russo* é uma serpente reta, vertical, que pode ser desmontada em quatro ou mais partes. O instrumento tem o seu corpo fabricado no mesmo material dos fagotes modernos, madeira, possui um tudel e campana de metal onde é esculpido uma cabeça de um animal, geralmente no formato de um réptil.

Figura 4 - Fagote russo, fabricante “Jeantet à Lyon (1817). Coleção, Óscar Abella.



Fonte 4: <http://www.oscarabella.com/instrumentos/fagot_ruso.html>, acesso em 07/02/2023.

Figura 5 - Fagote russo desmontado, fabricante “Jeantet à Lyon (1817). Coleção, Óscar Abella.



Fonte 5: <http://www.oscarabella.com/instrumentos/fagot_ruso.html>, acesso em 07/02/2023.

A *serpente militar* é um instrumento de origem francesa construído em madeira e possui formato semelhante ao de um saxofone moderno. É possível, também, encontrar alguns instrumentos desse subgrupo construídos no formato de uma tuba moderna.

Figura 6 - Serpente Militar em formato de saxofone, século XIX, Royal College of Music Museum.



Fonte 6: <https://mimo-international.com>, acesso em 07/03/2023.

Figura 7 - Serpente Militar em formato semelhante ao de uma tuba moderna, Royal College of Music Museum.



Fonte 7: <https://mimo-international.com>, acesso em 07/03/2023.

Bevan (2000), emprega o termo *cimbasso inicial* para distingui-lo do *cimbasso valvulado* inventado no final do século XIX. O *cimbasso* ou *cimbasso inicial* se originou na Itália por volta de 1815 e foi mencionado pela primeira vez em 1816 no *La Scala*. Esse instrumento proporciona um registro grave mais substancial comparado com outros instrumentos de sua época, como o *fagote russo*. Esse vigor nos graves é, provavelmente, resultante de sua campana construída em metal e propositalmente mais robusta e alargada.

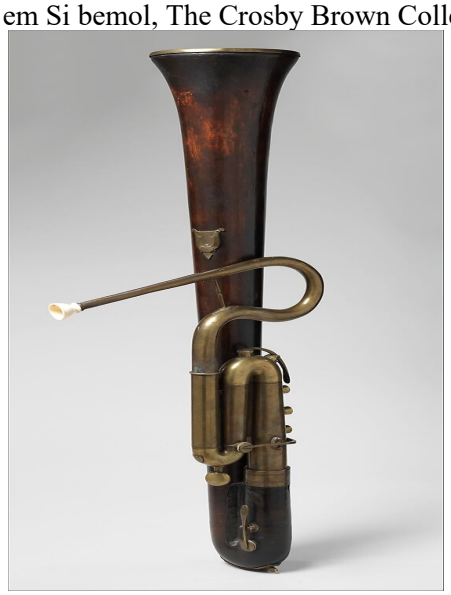
Figura 8 - Cimbasso, Royal College of Music Museum.



Fonte 8: <https://www.berliozhistoricalbrass.org/cimbasso.htm>, acesso em 07/03/2023.

Com extrema popularidade na França, a *Serpente de Forveille*, foi inventada por volta de 1823 na cidade de Paris. O instrumento possui três partes, o bocal, uma parte em metal e a campana em madeira. A *Serpente de Forveille* é a serpente vertical que oferece o som mais delicado dentre as serpentes verticais, mas com um alcance maior e mais claro no registo agudo que a serpente comum, possuindo ainda uma ergonomia mais confortável em comparação com as outras serpentes verticais (KRIDEL, 2012).

Figura 9 - Serpente Forveille em Si bemol, The Crosby Brown Collection of Musical Intruments.



Fonte 9: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/501672>, acesso em 07/03/2023.

Especula-se que, o *Bass horn inglês*, tenha sido inventado em 1799 por Louis Alexandre Frichot. Esse importante serpentista francês viveu na Inglaterra e idealizou o instrumento em formato de um “V” e era totalmente confeccionado em metal, cobre ou latão. O seu som era áspero, potente e bastante equilibrado nas diferentes tonalidades no momento de sua execução. Atributos esses essenciais que despertaram olhares de compositores como Felix Mendelssohn-Bartholdy e que passaram a emprega-los em suas composições (KRIDEL, 2016).

Figura 10 - Bass horn inglês, Berlioz Historical Brass.



Fonte 10: <https://www.berliozhistoricalbrass.org/english_bass_horn.htm>, acesso em 08/03/2023.

Mesmo sendo instrumentos bastante utilizados na época, as serpentes em formato de “S” não possuíam a potencia e o equilíbrio sonoro desejado pelos compositores que os utilizavam. A procura de um instrumento com um timbre capaz de suprir as necessidades de uma voz grave na família dos metais resulta na utilização de qualquer instrumento que estivesse em voga para essa função. Mesmo não tendo o elemento sonoro somado ao efetivo orquestral que, realmente ocupasse esse posto definitivamente, a presença de tais instrumentos era indispensável, principalmente em formações maiores da época (KERR, 2016).

1.1 A invenção de Asté

Como observado no início deste capítulo, até os primeiros anos do século XIX não existia, somado ao efetivo orquestral, um instrumento que desenvolvesse, satisfatoriamente, o papel de instrumentos mais grave na família de metais. Alguns deles, principalmente por estarem em voga em determinado período, foram utilizados para funcionar como uma possível solução para essa lacuna. Instrumentos como o *Serpente de Forveille* e *Cimbasso*, por exemplo, foram amplamente utilizados com o proposito de sanar essa necessidade até, enfim, o aparecimento e a consolidação do oficleide.

O oficleide parecia ser o um instrumento que assumiria esse posto definitivamente. Contudo, o surgimento da tuba em 1835 colocaria o oficleide como mais um instrumento que almejou essa função nas formações musicais e foi superado por um semelhante mais desenvolvido.

Mesmo não tendo assumido definitivamente esse posto, o oficleide, provou que seria a melhor opção para desenvolver essa função durante um lastro de tempo bastante significativo. Como podemos observar, o oficleide revelou ser um instrumento de maior controle em comparação com os seus antecessores. Apresentado até o momento e que propiciou maior equilíbrio, até mesmo em notas de rápida sucessão (KERR, 2016).

Segundo Veiga (2011, p. 11), a fonte incentivadora que resultou no aparecimento do oficleide foi, durante a batalha de Waterllo em 1815, o contato que o Grão-duque russo Constantino Pavlovich (1779 – 1831)[4] teve ao assistir uma performance do mais famosos interpretes de trompete de chaves do Reino Unido do seu tempo, John Distin (1798 – 1863)[5].

Após assistir Distin em apresentação junto à *Grenadier Guards Band*, o Grão-duque, contrata o fabricante de instrumentos e professor de música francês Jean Halary Asté (1775 – 1840)[6] com o intuito de replicar o instrumento que esse musico executava a partir das suas impressões vividas por ele.

---

[4] Era o segundo filho do czar Paulo I da Rússia e da sua consorte Maria Feodorovna da Rússia. Foi czarevich da Rússia ao longo do reinado do seu irmão mais velho, o czar Alexandre I, mas tinha renunciado ao trono em segredo em 1823. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Constantino_Pavlovich_da_R%C3%BAssia>, acesso em 03/09/2021.

[5] John Distin é nascido em Plympton e começou sua carreira musical a partir de 1814, na Guarda Granadeiro. Ele era conhecido como solista no início da adolescência e na Guarda, ele foi considerado um virtuoso do clarim e passou a ser reconhecido em Paris após a batalha de Waterloo. O desenvolvimento dos oficleides por Halary é atribuído a um pedido do Grão-Duque Konstantin Pavlovich da Rússia, que lá ouviu Distin tocar a corneta com chave para os Guardas Granadeiros. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Distin_family>, acesso em 03/09/2021.

[6] Jean Hilaire Asté (1775 – 1840) também conhecido como Halary ou Halari, foi um professor francês de música e fabricante de instrumentos. Entre os outros instrumentos que patenteou, ele é mais conhecido por ter inventado o oficleide. Embora tenha sido inventado em 1817, sua patente não foi concedida até 1821. Uma comissão,

O que Asté propõe, após coletar todos os relatos do Grão-duque russo, a rigor é um projeto que reuniu os principais seguimentos da construção de instrumentos da época. Ele incorpora o sistema de chaves que já era utilizado, de maneira semelhante, em alguns instrumentos da família das madeiras e em outros instrumentos da família dos metais como o trompete de chaves *Klapen Tromppete* (VEIGA, 2011).

Figura 11 - Corneta de Chaves / Bugle de chaves, Museu da Música – Lisboa.



Fonte 11: <http://www.museunacionaldamusica.gov.pt/?lang=pt >, acesso em 23/03/2023.

Veiga completa que, para além de Asté patentear essa nova invenção com a *Referência French Patent* em 1849, ele aplica essa tecnologia em outros instrumentos da família dos metais da época. Esse processo foi determinante para o surgimento do oficleide que seria a voz baixo dessa nova família de instrumentos inventada por Asté.

O oficleide, no processo de construção, é apresentado uma serpente vertical confeccionada inteiramente em metal com o conceito de chaveamento recém desenvolvido pelo já mencionado Asté. Esse instrumento era o que parecia ser a versão mais grave da sua corneta de chaves e, devido esse processo, a família desse novo seguimento passa a contar com instrumentos indo do contrabaixo até o soprano. Com esse novo instrumento, Asté passa a ter um importante reconhecimento da *Acadénie des Beaux-Arts* e o *Athénée des Arts* e lhe rende, em 1823, uma importante honraria pelas suas contribuições com essas descobertas. (VEIGA, 2011)

---

formada à época e composta por nomes como Luigi Cherubini, François-Joseph Gossec, Charles Simon Catel, entre outros, reconheceu parcialmente a invenção como sendo de Halary. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Hilaire_Ast%C3%A9>, acesso em 04/09/2021.

Diante dessa nova forma de construir os instrumentos de metal o próximo instrumento que ocuparia o cargo de voz mais grave da família dos metais nas formações musicais da época seria o oficleide. Os modelos mais comuns confeccionas na época, segundo Clodomir (1866), eram os oficleides baixos com afinações em Si bemol e em Dó e o oficleide alto com afinação em Mi bemol, comumente também denominado como *quinte* ou *qinteclave*.

Clodomir (1866), acrescenta que esses instrumentos poderiam ser encontrados com diferentes tipos de chaveamento dos mais simples e com menos recursos, possuindo 9 chaves, indo até os mais modernos da época contendo 10 ou 11 chaves. Inicialmente os primeiros modelos de oficleide contavam com apenas 9 chaves, essas chaves adicionais foram acrescidas com o passar dos anos e tiveram com finalidade facilitar a exequibilidade de determinadas notas. O que no oficleide de 9 chaves eram, de certa maneira, quase impossíveis de serem executadas com perfeição sem carecer de alguma técnica extra.

Figura 12 - Da esquerda para direita, oficleide baixo em Si bemol, oficleide baixo em Dó e oficleide contralto em Mi bemol ou quinticlave. Banda Euterpe Cachoeirense – Cachoeira do Campo / Minas Gerais.



Fonte 12: Foto do autor, 11/04/2021.

Os oficleides foram utilizados pelos principais compositores das primeiras décadas do século XIX. Camille Saint-Saëns, Felix Mendelssohn, George Bizet, Giacomo Puccini, Robert Schumann, Giuseppe Verdi, Richard Wagner e Hector Berlioz para citar alguns, foram

compositores que deram variada utilização desse instrumento nas suas obras, em grande parte reforçavam ou desenvolvendo as linhas de baixo e parte harmônica nas orquestrações.

Hector Berlioz (1844), para além de utilizar esses instrumentos em varias de suas composições, dá um passo adiante no que se refere a utilização do oficleide em suas orquestrações. Berlioz inova ao escrever para dois oficleides baixos em uma de suas composições de maior envergadura, a "Sinfonia Fantástica". O referido compositor, além de ter utilizado demasiadamente o instrumento em outros escritos, aparece também como forte critico do oficleide em seu trabalho "*Grande Trattato di Intrumentazione e D'Orchestrazione Moderne*":

> Nada mais rude, diria mesmo mais monstruoso e menos adequado para harmonizar com o resto da orquestra, do que essas passagens mais ou menos rápidas, escritas em forma de solos para os registro médio do oficleide em algumas obras modernas: não vejo, exceto por um touro, que escapou do estábulo e veio se divertir um pouco em uma sala de estar. (BERLIOZ, 1844, p. 59, tradução minha)7

Nesses escritos Berlioz (1844) baliza as formas adequadas para se escrever, satisfatoriamente, para cada um dos modelos de oficleide. Ele conta sobre as suas principais características e particularidades e ainda relata a presença de modelos de oficleides que não eram comumente utilizados na época. No "*Grande Trattato di Intrumentazione e D'Orchestrazione Moderne*" ainda encontramos indicações dos possíveis motivos, pelos quais, esse instrumento não poderia ser o preferido em alguns momentos da orquestração de uma obra.

Alguns desses modelos poucos utilizados, por exemplo, são os dos oficleide baixo com afinação em Lá bemol e do oficleide contrabaixo afinados em Fá e em Mi bemol. Sobre o primeiro modelo, oficleide baixo em Lá bemol, Berlioz comenta:

> Quase se tornam de grande utilidade, pela extrema intensidade de suas notas graves, que se igualam às dos contrabaixos de três cordas. Mas mesmo o Oficleide em Si bemol presta serviços suficientemente eminentes a esse respeito. Estes dois últimos são escritos, transpondo, no estilo de todos os instrumentos de transposição. Este primeiro sol gravíssimo está, como se vê claramente, em uníssono com o do contrabaixo. Pena que o oficleide em Lá bemol seja tão generalizado! O caráter desses sons graves é rude, mas em alguns casos produz efeitos maravilhosos sob as massas de instrumentos de metal. (BERLIOZ, 1844, p. 59, tradução minha)[8]

---

[7] Nulla di più villano, dirò anzi di più mostruoso e di meno propio and armonizzarsi col rimanente dell'orchestra, di quesi passi più o meno rapidi, scritti in forma di soli per le note di mezzo dell'oficleide in alcune opere moderne: non disgusterebbe meno un toro, che scappato dalla stalla venisse a prendersi un po'di spasso in messo ad una sala di conversazione (BERLIOZ, 1844, p. 59).

[8] Quasi vanno a riuscire di grande utilità, a motivo dell'estrema gravità delle loro note inferiori, che è uguale a quelle dei contrabassi a tre corte. Però anche l'oficleide in si bemolle rende a sufficienza eminenti servigi sotto questo riguardo. Questi ultimi due si scrivono, trasportando, alla foggia di tutti gli strumenti traspositori. Questo primo sol graissimo è, come ben si vede, all'unisoni di questo del contrabasso. Peccato che l'oficleide in la bemolle

Dos modelos discutidos por Berlioz em seu tratado, o mais intrigante talvez seja o oficleide contrabaixo com afinações em Fá e ou Mi bemol. A existência de um modele de oficleide tão grave sugere a possibilidade de que os, excessivamente utilizados, oficleides baixos com afinação em Dó e em Si bemol já estavam se tornando obsoletos pala falta de volume quando inseridos em formações maiores (BERLIOZ, 1844).

Figura 13 - Oficleide contrabaixo ou *Oficleidi monstre*.



Fonte 13: <http://unitremusicagenova.blogspot.com/2012/03/loficlide-questo-sconosciuto.html>, acesso em 24/03/2023.

Curiosamente, o próximo instrumento a assumir o destaque na linha sucessória no posto de instrumento mais grave da família dos metais, segundo Khattar (2014), em 1835, eram justamente as tubas afinadas em Fá. Sobre esses oficleides contrabaixos escreve Berlioz:

---

sia così generalizzato! Il carattere di questi suoni gravi è ruvido, ma in certi casi produce effetti mirabili sotto le masse degli strumenti di metallo. (BERLIOZ, 1844, p. 59)

> Os oficleides contrabaixos ou oficleides monstros são muito conhecidos. Eles podem ser vantajosos em orquestras gigantescas; mas, até agora, ninguém em Paris quis tocá-los; pois eles exigem um volume de respiração que cansa os pulmões dos homens mais robustos. Eles são em Fá e em Mi bemol, na quinta inferior oficleides em Sol e em Si bemol e na oitava inferior do oficleide contralto em Fá e em Mi bemol. Você não deve fazê-los ascender além do Fá. (BERLIOZ, 1844, p. 60, tradução minha)[9]

O principio da produção sonora no oficleide não se difere dos outros instrumentos da família dos metais. A vibração labial é o que produz as notas e, por meio de um bocal, é captada e amplificada pelo instrumento. A mecânica aplicada nesse instrumento é a mesma para todos de sua família, ou seja, a posição em que se toca uma determinada nota é a mesma para qualquer um dos diferentes modelos de oficleide. O que mudará, nesse caso, é o som real dessa nota a depender da afinação do oficleide em questão. (CLODOMIR, 1866)

A popularização do oficleide na Europa, segundo Khattar (2014), se deu de maneira muito rápida. Se tratando de um instrumento versátil e com a afinação mais estável que os outros instrumentos de sua época, o oficleide acabou se firmando como o instrumento baixo junto aos trombones. O instrumento foi amplamente utilizado, também, em bandas de música e passou a participar das funções de acompanhante e por vezes como instrumento solista.

Além das funções já mencionas sendo integrante em grupos maiores como orquestras e banda de música, o oficleide, participava de grupo menores da época. É corriqueiro encontrar em gravuras e fotos o instrumento presente em reuniões de músicos tocando em tabernas, bares, saraus e realizando música em dueto com piano.
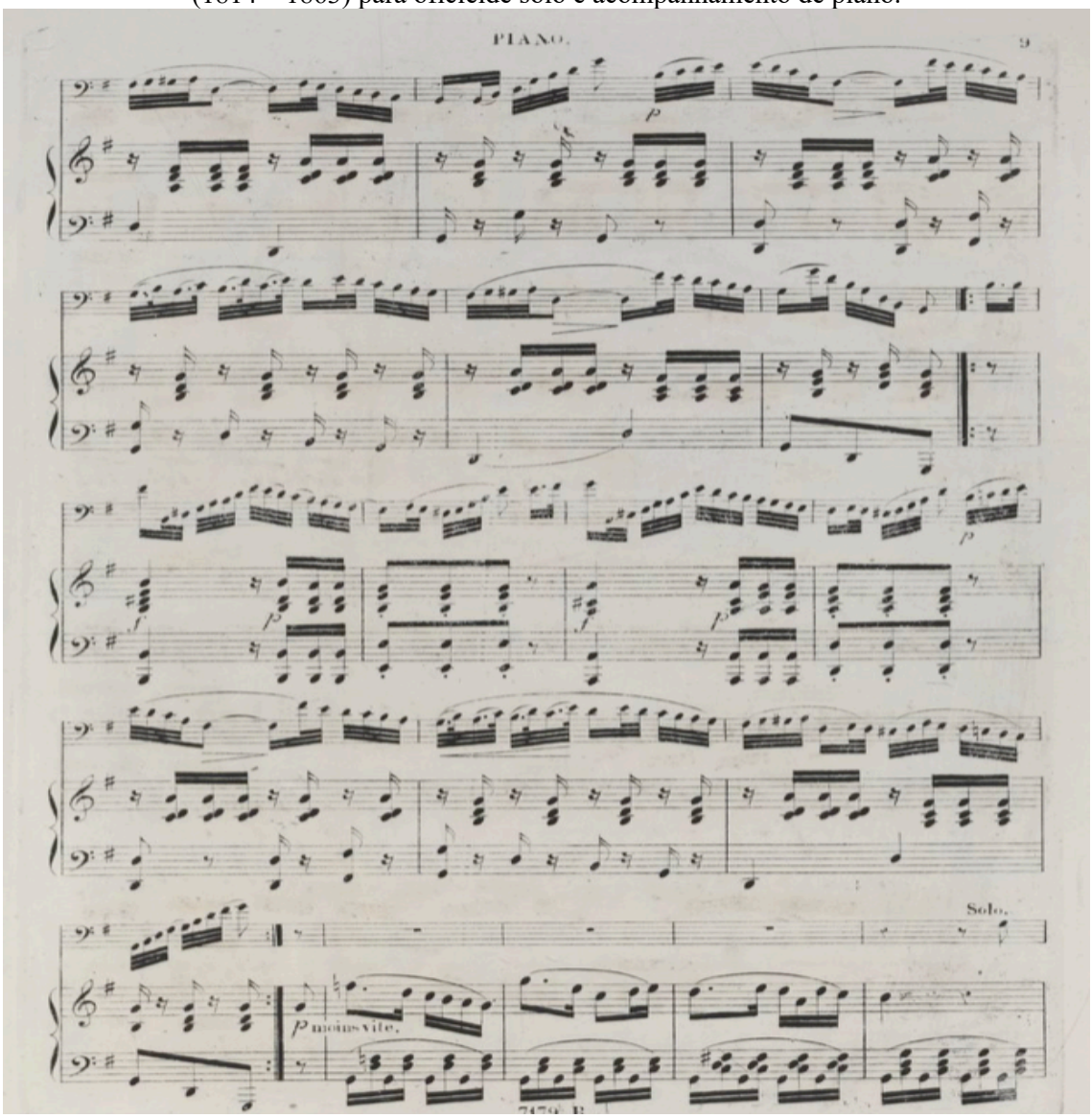
Músicas como "*La Saint-Loïse*" de A. Simon (18.. – 19..) e "*Variations, sur um thème de Bellini*" composta por Stanislas Verroust (1814 – 1863) são exemplos de obras dedicadas para esse instrumento, presente em diversos nichos do fazer musical da época.

A música "*Variations, sur um thème de Bellini*" e um exemplo de que, mesmo diante de inúmeros fatores limitantes do instrumento, essa obra apresentava um nível de complexidade musical admirável mesmo para os executores de oficleide contemporâneos.

---

[9] Gli oficleidi contrabasso o oficleidi monstre sono prochissimo conosciuti. Potrebbero essere vantaggiosi nelle orchestre gigantesche; ma, fino a questo momento, a Parigi nessuno há voluto suonarli; poichè richieggono um tal volume di fiato da stancare i polmoni dell'uomo il più robusto. Sono in Fa ed in Mi bemolle, ala quinta inferiore oficleidi bassi in So e in Si bemolle ed all'ottava bassa degli oficleidi contralti in Fa e in Mi bemolle. Non bisogna farli ascendere oltre il Fa. (BERLIOZ, 1844, p. 60)

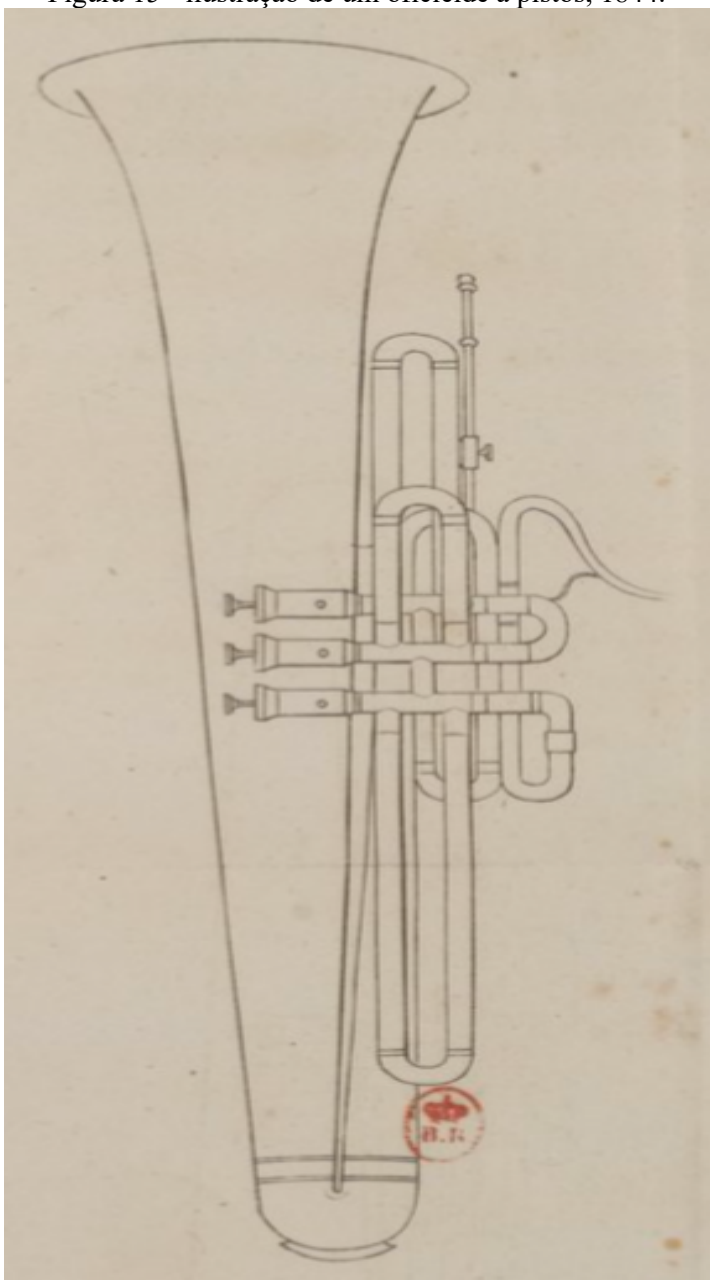
Figura 14 - trecho da música “Variations, sur um thème de Bellini” composta por Stanislas Verroust (1814 – 1863) para oficleide solo e acompanhamento de piano.



Fonte 14: <https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/content/accueil-fr?mode=desktop>, acesso em 28/03/2023.

Após o surgimento dos pistos e rotores (válvulas) nas primeiras décadas do século XIX (BEVAN, 2000), o oficleide passa a ter esse novo sistema também empregado à sua construção. Esse híbrido com o sistema, que já era empregado nos trompetes e trompas, resultou em uma melhora significativa para afinação e equilíbrios entre as suas notas. Essa nova adaptação corrobora para que o oficleide perdurasse por mais alguns anos desenvolvendo a sua função frente as principais formações. Esse novo modelo fornece diretrizes que, mais tarde, vão contribuir para o surgimento da família das tubas e dos saxhornes. (GARNIER, 1844)

Figura 15 - ilustração de um oficleide a pistos, 1844.



Fonte 15: Meéthode élémentaire et facile d'ophicléïde à pistons ou cylindres, T. Garnier, p. 17, 1844.

Esse novo seguimento de instrumentos, saxhorns e tubas, foram, os principais contribuintes para que o oficleide caísse em desuso. Essas duas novas famílias de instrumentos, se mostraram bastante eficazes nas formações de bandas militares e, principalmente a tuba, nas formações orquestrais. Os novos instrumentos foram mais eficientes que o oficleide em vários quesitos como: melhor equilíbrio, afinação e principalmente por terem um maior volume sonoro, o que para as formações maiores era um ponto de extrema importância (Myers, 2004).

1.2 O oficleide no Brasil

Boa parte da trajetória do oficleide no Brasil ainda é um assunto que acarreta em mais perguntas do que em respostas. Moraes (2021) relata que, uma das primeiras menções que há sobre o oficleide no Brasil é do "Jornal do Comercio" da cidade do Rio de Janeiro no ano de 1838. Essa menção é um anuncio de uma casa que revendia artigos musicais e tinha como proprietário o João Bartholomeu Klier e cujo o endereço era na rua do Hospício, número 85. Nessa casa, para além do oficleide, contavam com inúmeras, recém-chegadas, mercadorias vindas da Europa:

> Á LOJA de musica e instrumentos J. B. Klier acabam de chegar os seguintes objetos: zabumbas, pratos, arvorada de campainhas, tambores, bandeiras, clarinetes, flautas e flautins de 1 até 7 chaves e bomba, flageoletas, cornetas lisas e de chaves, clarins, trombas, trombões, fagotes, fagotões, ophicleide, oboés, corno inglez, violoncelos, cordas novas para quaisquer instrumentos, hum lindo sortimento de musicas modernas, instrumentos de brinquedo para crianças, e outros artigos. (JORNAL DO COMERCIO, 23 de janeiro de1838, p. 4)[10]

Outra importante menção sobre os primeiros oficleides do Brasil, são os estudos realizados sobre o musico e compositor Pedro Batista Nolasco. Feitos por Humberto Amorim (2018), o trabalho busca o resgate da trajetória das praticas musicais de Pedro Batista Nolasco na cidade de Pernambuco, entre as décadas de 1830 e 1860, e sobre sua breve passagem pela cidade do Rio de Janeiro. Além da relação com os músicos militares de sua época, Pedro Batista Nolasco foi compositor, maestro, professor e reconhecido instrumentista de sopro, executando com admirável técnica o oficleide, flauta e violão.

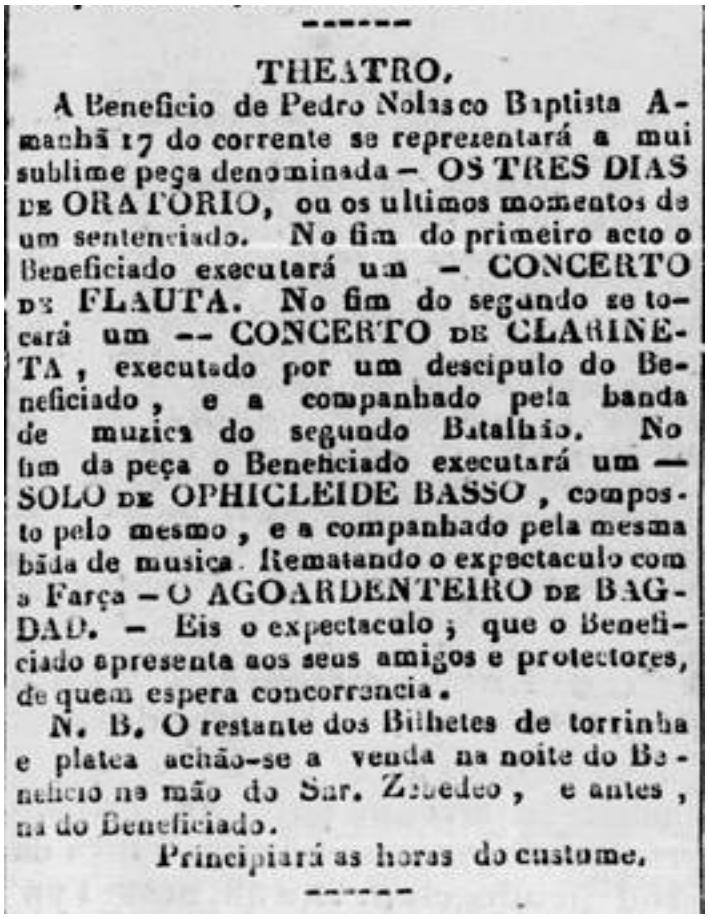
A menção que Amorim (2018) aponta sobre Pedro Batista Nolasco ocorreu em 17 de outubro 1841, anunciada no Diário Pernambucano do dia anterior (16 de outubro de 1841), na ocasião de um evento em benefício de Pedro Nolasco onde o mesmo apresentou, ao final de um concerto realizado em conjunto com outros solistas, uma música solo composta para oficleide *basso* (baixo) e acompanhado pela banda de música do segundo batalhão. Não ficando claro se era um batalhão de policia ou de outra força militar.

No mesmo trabalho é possível observar, em um anuncio extraído do Diário Pernambucano, que a trajetória musical de Pedro Batista Nolasco tenha se iniciado nos anos de 1825. Essa informação, mesmo entendendo que há mais perguntas que respostas, o relato é primordial para entendermos uma parte das primeiras aparições do oficleide no Brasil. Mesmo

[10] Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_02&pagfis=9706>, acesso em 07/04/2023.

com essa incerteza é visto que, pouco tempo depois, em 1830, Pedro Batista Nolasco já contava com reconhecimento suficiente para arregimentar artistas para realizar-se espetáculos em seu benefício, o que só poderia ser possível para um músico respeitado pelos seus pares. (AMORIM, 2018)

Figura 16 - anuncio do concerto em benefício de Pedro Nolasco Baptista. Diário Pernambucano, 16 de outubro de 1841.



THEATRO.

A Beneficio de Pedro Nolasco Baptista Amanhã 17 do corrente se representará a mui sublime peça denominada – OS TRES DIAS DE ORATORIO, ou os ultimos momentos de um sentenciado. No fim do primeiro acto o Beneficiado executará um – CONCERTO DE FLAUTA. No fim do segundo se tocará um -- CONCERTO DE CLARINETA, executado por um descipulo do Beneficiado, e a companhado pela banda de muzica do segundo Batalhão. No fim da peça o Beneficiado executará um — SOLO DE OPHICLEIDE BASSO, composto pelo mesmo, e a companhado pela mesma bãda de musica. Rematando o expectaculo com a Farça – O AGOARDENTEIRO DE BAGDAD. – Eis o expectaculo; que o Beneficiado apresenta aos seus amigos e protectores, de quem espera concorrencia.

N. B. O restante dos Bilhetes de torrinha e platea achão-se a venda na noite do Beneficio na mão do Snr. Zebedeo, e antes, na do Beneficiado.

Principiará as horas do custume.

Fonte 16: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_02&pagfis=2197>, acesso em 10/04/2023.

Dentre os dados existentes sobre a trajetória do instrumento e os seus executantes no Brasil, o livro *"O choro: reminiscência dos chorões antigos"* (1936), nos oferece um mapeamento das práticas e costumes do final do século XIX na cidade do Rio de Janeiro. Esse importante registro, para além dos relatos das praticas musicais, principalmente ligadas ao Choro aponta, também, inúmeros músicos de variados instrumentos desse contesto.

O trabalho do funcionário público Alexandre Gonçalves Pinto é um importante recorte dos instrumentistas de Choro na cidade do Rio de Janeiro e conta com inúmeros nomes de executantes de oficleide na cidade, alguns deles são: João Valeriano, Leal Careca, Josino Fação,

Irineu Batina, Theotonio Machado, Antônio dos Telégrafos, “Barata”, Major Rocha, Macário, Antônio Madeira, Crispim, João Salgado, Vicente Franco para citar alguns.

O livro (PINTO, 1936) atua de forma impar e corrobora para entendermos o quanto o oficleide foi popular no Brasil do fina do século XIX. Dentre os inúmeros oficleidistas apresentado por Pinto (1936) se destaca Irineu de Almeida, o já mencionado Irineu Batina como também era conhecido. Descreve o autor:

> Este professor, e maestro era conhecido no meio do chôro por "Batina", porque este bom e amavel amigo para mim inesquecivel, assim como para todos, andava sempre de sobre- casaca comprida, muito em voga naquella época. O seu instrumento preferido era o ophicleide no chôro, porém nas companhias lyricas elle era um trombonista disputado por todos os maestros estrangeiros. Como componente do bando do Corpo de Bombeiros, era um exímio executor do bombardino, estimado e admirado pelo inesquecivel Anacleto, que tinha por elle muita veneração pois o Irineu era um artista de muito valor. Era companheiro de chôro de Luiz de Souza, Carramona, [...] Irineu era um typo gordo de altura regular, muito bonachão. Falleceu inesperadamente, deixando um grande vacuo na roda dos chorões. Elle também foi director de harmonia do Rancho Filhas das Jardineiras da Cidade Nova. (PINTO, 1936, p. 103-104)

Irineu de Almeida foi notadamente um dos mais proeminentes músicos de sua geração e importante líder no Rio de Janeiro. Cazes (1998), em seu livro “CHORO: Do Quintal ao Municipal”, ao referir-se a Irineu de Almeida nos revela uma função empregada ao oficleide muito peculiar na linguagem do Choro. Nesse contexto, para além da função de solista como é visto também no trabalho “IRINEU DE ALMEIDA E O OFICLEIDE: o resgate de um instrumento esquecido” do pesquisador Everson Neves de Moraes (MORAES, 2021), o oficleide assume um papel de instrumento responsável pela execução do contraponto[11] nas obras que compunham o ambiente do fazer musical do Choro naquele período.

Nas gravações realizadas pelo seu grupo, “Choro Carioca” em 1914, Irineu de Almeida apresenta uma estética ainda não observada nas gravações nesse formato. Vale ressaltar duas delas que são: as primeiras gravações realizadas pelo Alfredo Viana da Rocha Filho o “Pixinguinha” justamente a convide te Irineu de Almeida e outra era o contraponto desenvolvido pelo seu oficleide. Com frases de alto nível de empregabilidade e precisão, as gravações desse grupo até aquele momento, foram cruciais para a cristalização da linguagem do Choro e concatenação dessa linguagem até os dias atuais. (CAZES, 1998)

[11] Contraponto é a de juntar simultaneamente uma ou mais partes melódicas a um canto dado. (VIEIRA, 1899, p. 169)

Figura 17 - Chorões durante um piquenique na residência do General Costallat situada na Ilha de Paquetá, Rio de Janeiro, em 01 de novembro de 1906. Em primeiro plano, o segundo da esquerda para direita, Irineu de Almeida e seu oficleide.



Fonte 17: <https://pixinguinha.com.br/perfil/irineu-de-almeida/>, acesso em 1/04/2023.

Provavelmente, o veiculo que mais tenha contribuído para a popularização do oficleide no Brasil tenha sido as modificações que as bandas militares brasileiras, sobretudo as do exercito, sofreram ainda no século XIX. O decreto n. 547 de 8 de janeiro de 1848 refere-se ao oficleide como instrumento a substituir o serpentão como instrumento baixo nessas formações e, mais tarde em 1873, o número de oficleides dentro de uma banda militar passa de 1 para um total de 2 instrumentos.

Em 23 de julho de 1873 é posto o decreto de n.5352, aonde é visto os seguintes instrumentos para o grupo de artilharia a pé de infantaria pesada e de infantaria ligeira: flautim, flauta, requinta, clarinetas (3), pistões (2), trompas (4), trombones (3), saxofone, oficleide (2), baixo (3), bombardão, bombo, pratos, triângulo, caixa de rufo e árvore de campainha. (BINDER, 2006).

Seguindo, ou não esse novo conceito para formação de bandas no Brasil, inúmeros grupos civis no Brasil passaram a ter à sua instrumentação mais oficleides que o visto no decreto de 1848, mesmo no interior do Brasil. Essa nova configuração das bandas militares, certamente ditou e imprimiu um novo conceito que a maioria dos grupos seguiram, fazendo com que o instrumento fosse cada vez mais utilizado em território nacional.

Figura 18 - Registo do fotógrafo Luiz Bartolomeu Calcagno onde temos músicos devidamente paramentados para “tirar esmolas” para a Festa do Divino na paróquia da Abadia de Bom Sucesso, Minas Gerais, em 1875.



Fonte 18: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=35618>, acesso em 13/04/2023.

De acordo com Oswaldo Passos Cabral, no livro “A Banda de Música como Fator Cultural de um Povo” (CABRAL apud CAMPOS, 2015, p. 54), nos anos 70 do século XIX o Brasil já detinha a marca de mais de três mil bandas de música em seu território. Seguindo ou não, os modelos de formação musical expostos nos decretos de 1848 e 1873, imaginamos numericamente a quantidade de oficleides no Brasil nesse período. De certo que, a popularidade desse instrumento gerou também vários executantes de oficleide e muitos deles dignos do título de virtuose na prática desse instrumento.

1.3 O oficleide na tradição musical de Minas Gerais

Campos (apud GOLDMA, 2008) propõe que o conceito de grupo de sopros moderno, denominado banda de música ou banda sinfônica, tenha iniciado em meio a Revolução Francesa e, principalmente, com a organização da Banda da Guarda Nacional Francesa por Bernard Serrette (1765-1858). Salientando ainda o autor que, os acontecimentos da Revolução Francesa, tenha sido o movimento chave e que mais tenha influenciado o processo de iniciação das bandas de música.

Provavelmente esse processo tenha ocorrido, principalmente, pelos anseios e entusiasmos da população frente à essa nova ordem política que estava surgindo. A música, nesse novo panorama politico, tornar-se-ia um dos principais caminhos de expressão de cultural e politica.

Campos segue ainda nos mostrando como se organizavam essas primeiras formações de banda de música. Segundo o autor essas formações típicas de banda de regimento, como também erram denominadas, eram compostas por 1 piccolo, 16 clarinetes, 4 fagotes, 2 serpentes (mais tarde substituídas por oficleides), 2 trompetes, 1 trompete baixo, 4 trompas, 3 trombones, 2 caixas, 1 bumbo, 1 triângulo e 2 pares de pratos totalizando aproximadamente 40 instrumentistas nessas formações. (CAMPOS, 2008)

Com essa formação já sistematizada e impulsionada pelos acontecimentos durante o século XIX, principalmente com aprimoramento dos instrumentos de da família dos sopros, contribui mais tarde e de forma exponencial para a proliferação das bandas de música no mundo e também no Brasil. Segundo dados obtidos na Fundação Nacional de Artes – FUNART, em abril de 2023, há um total de 3094 bandas de música no território nacional e liderando os estados temos Minas Gerais com um total de 809 bandas de música. Segundo esses dados é proposto o seguinte quadro:

Tabela 1 - quantidade de banda de música por estado do território brasileiro.

Estado	Nº de bandas por estado
Minas Gerais	809
São Paulo	247
Ceará	221
Rio de Janeiro	205
Bahia	188
Rio Grande do Sul	170
Paraná	139
Pernambuco	123
Paraíba	120
Pará	116
Rio Grande do Norte	101
Santa Catarina	99
Goiás	88
Alagoas	58
Espírito Santo	54
Mato Grosso	50
Mato Grosso do Sul	48
Maranhão	47
Piauí	46
Sergipe	46
Tocantins	33

Rondônia	32
Amazonas	28
Distrito Federal	11
Acre	6
Amapá	5
Roraima	4

Fonte 1: <https://sistema.funarte.gov.br/consultaBandas/>, acesso em 18/04/2023.

Mesmo diante de um dado bastante recente, podemos entender que a tradição de bandas de música no estado de Minas Gerais é vista desde os primeiros anos do século XIX. Isso pode ser facilmente entendido uma vez que, dentre as bandas arregimentadas com o proposito militar no Brasil, a de Minas Gerais aparece sendo uma das bandas mais antiga. Binder (2006), relaciona as datas de criações de algumas bandas de força policias militares no Brasil e, surpreendentemente, a banda da policia do estado de Minas Gerais aparece como sendo a primeira a ser criada.

Tabela 2 - ano de fundação das bandas de forças policiais nos estados brasileiros.

Estado	**Ano de fundação da banda**
Minas Gerais	1835
Rio de Janeiro	1839
Espirito Santo	1840
Sergipe	1844
Bahia	1850
Pará	1853
Ceará	1854
São Paulo	1857
Paraná	1857
Alagoas	1860
Mato Grosso	1892
Rio Grande do Sul	1892
Santa Catarina	1893
Goiás	1893
Amazonas	1893

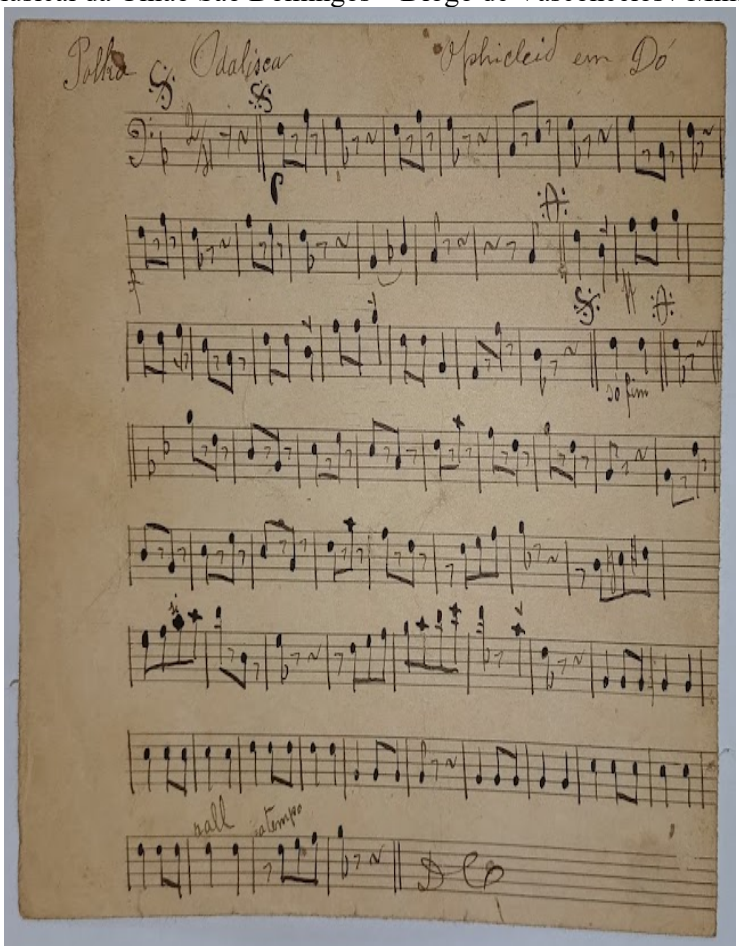
Fonte 2: Binder, 2006, p. 76.

Minas Gerais é notadamente um ambiente propicio à prática de grupos musicais nos moldes da banda de música. Boa parte desses grupos musicais remontam a segunda metade do

século XIX e início do XX e, tiveram integrados aos seus corpos, vários instrumentos atualmente descontinuados, dentre eles o oficleide. Nas formações de banda de musica o instrumento desenvolvia variados papeis, podendo em momentos ser instrumento solista ou acompanhante. Inúmeras bandas de música não possuem mais o instrumento em seus acervos, no entanto, em um dado momento, essa presença pode ser comprovada por meio das inúmeras partituras, registros fotográficos e muitas vezes por relatos de antigos componentes dessas instituições musicais.

No processo de investigação desenvolvido para esse trabalho, foi visto um número substancial de partituras confeccionadas para o instrumento. Em muitas dessas partituras, o oficleide assume o papel de instrumento acompanhador e, majoritariamente era escrito para ele uma linha que agrega partes do baixo ao mesmo passo que auxilia no reforço da harmonia com os contrapontos. Em alguns casos é possível identificar, também, obras compostas para a posição de destaque do instrumento com caráter solístico.

Figura 19 - Parte de oficleide em Dó da polca “Odalisca” de autor não identificado procedente do arquivo musical da União São Domingos – Diogo de Vasconcelos / Minas Gerais.



Fonte 19: foto do autor, 22/09/2022.

Embora, boa parte das obras escritas fossem atribuídas as funções de instrumento acompanhador, os instrumentistas que se dedicavam aos estudos do oficleide eram, na tradição de bandas de músicas em Minas Gerais, músicos que facilmente se destacavam frente aos seus pares. São vários os relatos de que oficleidistas ocupavam a posição de destaque em grupos musicais em Minas Gerais, atuando como lideres, maestros e compositores. Nas ocasiões em que esse papel não se acumulava na mesma pessoa, os lideres de bandas contavam com um instrumentista de notáveis habilidades no manuseio do oficleide.

Waldemar Moura Santos (1963) em seu livro "Sessenta Tempos", nos conta que, na passagem da fundação em 1901 da "Banda União XV de Novembro" da cidade de Mariana – Minas Gerais, uma das exigências emposta pelo então maestro Antônio Miguel de Souza, ao ser convidado para contribuir com a criação de uma nova banda na cidade, fosse a contratação do oficleidista "Pedro Claudino dos Santos". Pedro Claudino, ainda segundo Santos (1963), era um músico de classe na execução fiel nas grandes formações orquestrais da região que abrangiam as cidades de Mariana e Ouro Preto.

Esse importante relato do escritor Waldemar Moura Santos corrobora para que possamos entender um pouco da figura do oficleidista na sociedade. Sua importância para o meio musical era determinante até mesmo para a consolidação e criação de novos grupos, tonando essencial dispor de um bom instrumentista para a saúde de um determinado grupo musical.

Figura 20 - Foto de fundação da banda "União XV de Novembro" onde, na primeira fila o quinto da direita para a esquerda, Pedro Claudino dos Santos segura o seu oficleide.



Fonte 20: Foto do autor, 29/04/2023.

Mesmo quase extinto pelos processos apresentados nessa pesquisa, o oficleide, de maneira modesta conseguiu se desvencilhar do processor de extinção no interior de Minas Gerais. A prática do instrumento, no entorno das cidades de Mariana e Ouro Preto, foi registrada até meados da década de 1980. Destacando aqui três registros do oficleide nas cidades citadas:

O primeiro registro dos três foi realizado em meados de 1950 em meio a um ensaio ao ar livre da, já mencionada, "Banda Euterpe Cachoeirense" do distrito de Cachoeira do Campo da cidade de Ouro Preto – Minas Gerais. Vemos, figura 21, o senhor José Cecílio tocando um oficleide baixo em Si bemol. É importante observar que a posição do instrumentista, à frente dos outros músicos, nos revela que o senhor José Cecílio ocupava também a função de maestro do respectivo grupo, função, como já visto, muitas vezes desenvolvida pelos oficleidistas.

Figura 21 - Ensaio da Banda Euterpe Cachoeirense, 1956, com destaque para o senhor José Cecílio ao oficleide.



Fonte 21: <https://bandaeuterpecachoeirense.com.br/banda-euterpe-cachoeirense-banda-de-cima-galeria-de-midia/fotos-da-banda-euterpe/fotos-antigas/>, acesso em 21/04/2023.

Outro exemplo bastante interessante ocorreu, também, na cidade de Ouro Preto no ano de 1959. O registro de Otto Stupakoff faz parte de uma campanha publicitaria realizada pelo estilista Dener Pamplona para a Revista Manchete, Nº 398, publicada em dezembro de 1959. O fotógrafo captura, compondo o cenário ao fundo de uma modelo, uma das bandas de música da cidade de Ouro Preto e se vê, em meio os músicos da formação, um instrumentista executando um provável oficleide baixo com afinação em Dó.

Especula-se, de acordo com as cores do uniforme e por ter em seu acervo um instrumento muito semelhante ao do respectivo registro, que a banda ao fundo da fotografia seja a “Sociedade Musical Senhor Bom Jesus de Matozinhos”. O local do referido registro, provavelmente, aconteceu na Rua Bernardo de Vasconcelos situada próximo da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias. Nessa mesma foto podemos identificar ainda outros instrumentos muito comuns no final do século XIX e que, atualmente não são mais utilizados como nas formações de banda de música como os helicons[12] e trombones com o sistema de rotores.

Figura 22 - Músicos em Ouro Preto participando de um ensaio publicitário em 1959, na imagem se vê um musico executando um oficleide.



Fonte 22: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&pagfis=31100>, acesso em 21/04/2023.

[12] A família do helicon é derivada da família do saxhorn. Seu nome é derivado do Rio helicon devido a quantidades de curva que o instrumento possuía, assim como o rio. Os helicons começaram a ser usados na década de 1860 em bandas de cavalaria, mas logo passaram a integrar as bandas militares de marcha, bandas civis e conjuntos de igrejas, tonando-se o principal instrumento grave das bandas de sopros na segunda metade do século XIX e princípio do século XX. Esses instrumentos, na maioria da vezes, são encontrados em seis tamanhos e afinações diferentes com o intuído de abranger notas graves ou agudas dos conjuntos de sopro, são recorrentes: soprano com afinação em Mi bemol, alto com a afinação em Si bemol, tenor com a afinação em Mi bemol, barítono com afinação em Si bemol, baixo com afinações em Fá ou em Mi bemol e contrabaixo com afinações em Si bemol ou em Dó. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Helicon>, acesso em 28/05/2024.

O terceiro e ultimo registro é a imagem que estampa a capa do disco da “Banda União XV de Novembro” da cidade de Mariana – Minas Gerais, gravado no ano de 1981. Nessa foto conseguimos identificar o músico Caetano Alves Pereira segurando um provável oficleide em Dó, o qual, não se sabe ao certo, ter participado da gravação do disco executando o oficleide ou não.

Contudo, esse registro é singular para entendermos a longevidade das praticas musicais ligadas ao oficleide no estado de Minas Gerais e evidencia, principalmente, as bandas de música como sendo o principal veiculo guardião dessa prática do oficleide no Brasil até o final do século XX.

Figura 23 - Capa do disco gravado, 1981, pela “Banda União XV de Novembro” da cidade de Mariana onde é possível ver um musico empunhando um oficleide.



Fonte 23: Foto do autor, 10/04/2023.

Além do fazer musical que envolveram o oficleide em bandas de música é visto, nos principais arquivos musicais de Minas Gerais, uma grande quantidade de partituras para oficleide inserido na música de cunho litúrgico. Na “Coleção Dom Oscar de Oliveira”,

inventariada em 2007 por CASTAGNA; COTTA; PEREIRA; SOUSA; CERQUEIRA; SILVA e lotada no Museu da Música de Mariana, é possível observar inúmeras partituras escritas como Antífonas, Missas, Responsórios e Ladainhas onde há incorporado à formação musical da orquestra partes para oficleide em distintas afinações.

Mesmo diante dos inúmeros relados sobre a presença do oficleide em Minas Gerais, poder determinar uma data de chegada do instrumento no estado é, infelizmente, um processo investigativo que não pode ser concluído de maneira satisfatória atualmente. A escassez de documentos, capazes de balizar uma pesquisa com esse direcionamento, tem um profundo impacto na obtenção de importantes dados. No entanto, muitas das informações até aqui obtidas foram extraídas das partituras, principalmente nos apontamentos de possíveis datas e estilos de escritas, desenvolvidas para esse instrumento em Minas Gerais.

Na coleção de partituras “Coleção Dom Oscar” do Museu da Musica de Mariana, por exemplo, temos a ocorrência de partituras escritas para oficleide desde 1868. Há, obviamente, um vasto número de documentos não datados, o que acarreta prejuízos em uma interpretação da historicidade do uso do oficleide. Possivelmente, existem práticas estabelecidas do instrumento que extrapolam os limites temporais até então conhecidos.

Diante da falta de material primário para embasar uma pesquisa mais consistente sobre os primeiros passos do oficleide no estado de Minas Gerais, nos leva a desenvolver mais perguntas que respostas sobre o assunto. No entanto, saber que essa prática musical perpassou os séculos e esteve presente até as últimas décadas do século XX é intrigante e nos levar a imaginar que o fazer musical com o oficleide era num ponto tão intenso em Minas Gerais que, ao longo dos anos o desaparecimento do instrumento não correu da mesma maneira como em outras partes do mundo (CASTAGNA; COTTA; PEREIRA; SOUSA; CERQUEIRA; SILVA, 2007).

2 CAPÍTULO – DANDO VIDA A UM ESQUECIDO

O simples pronunciar da palavra oficleide causa, nos dias de atuais, certa curiosidade nos que escutam pela primeira vez esse nome. Mesmo em ambientes cujo o fazer musical seja algo recorrentes, falar o nome desse instrumento pode ser alvo inquietação por parte dos pares. De fato, atualmente, o contato desse instrumento com as pessoas parece ser distante. Por outro lado, há cerca de cem anos, o oficleide não era tido como um esquecido e, pelo contrário, se fazia presente em meio às sociedades da época.

Atualmente, não é habitual encontrarmos esse instrumento em atividade. Entretanto, ainda se observam os esforços de poucos músicos para que essa atividade seja apreciada por alguns espectadores. Mesmo com relatos e documentos demonstrando que o oficleide tenha sobrevivido, em Minas Gerais, até idos dos anos de 1981. As pessoas que conviveram e puderam assistir um oficleide em sua época parecem ter esquecido de todas as informações que sabiam sobre tais experiências.

Dessa forma, numerosos mitos e estórias foram sendo criados com o passar dos anos sobre e como eram as práticas do oficleide no Brasil e em Minas Gerais. Há relatos coletados para essa pesquisa de que, alguns instrumentistas durante a *performance* no instrumento, trocavam o bocal[13] por uma boquilha[14] e continuavam a tocar o oficleide de acordo com o seu interesse naquele dia ou momento em questão.

É de se admitir que, no inicio desta pesquisa, existiam mais perguntas que respostas sobre o universo do oficleide no Brasil. Mesmo com o oficleide ainda presente em poucas localidades do território nacional e, em número relativamente maior em países da Europa, se envolver de forma intima com esse instrumento é uma tarefa mais densa que o imaginável. Quando há a necessidade de se buscar literatura produzida no Brasil para esse instrumento se torna ainda mais árdua, no entanto, dedicamos parte desse capítulo para abordarmos o processo de ensino do instrumento.

Procuramos, de maneira sucinta, oferecer informações mínimas para o aprendizado técnico do instrumento. Curiosamente, no mesmo arquivo que originou essa pesquisa, o Museu da Música de Mariana, conseguimos visitar um documento contendo informações preciosas quanto ao ensino do oficleide no estado de Minas Gerais. Esse documento que foi crucial e
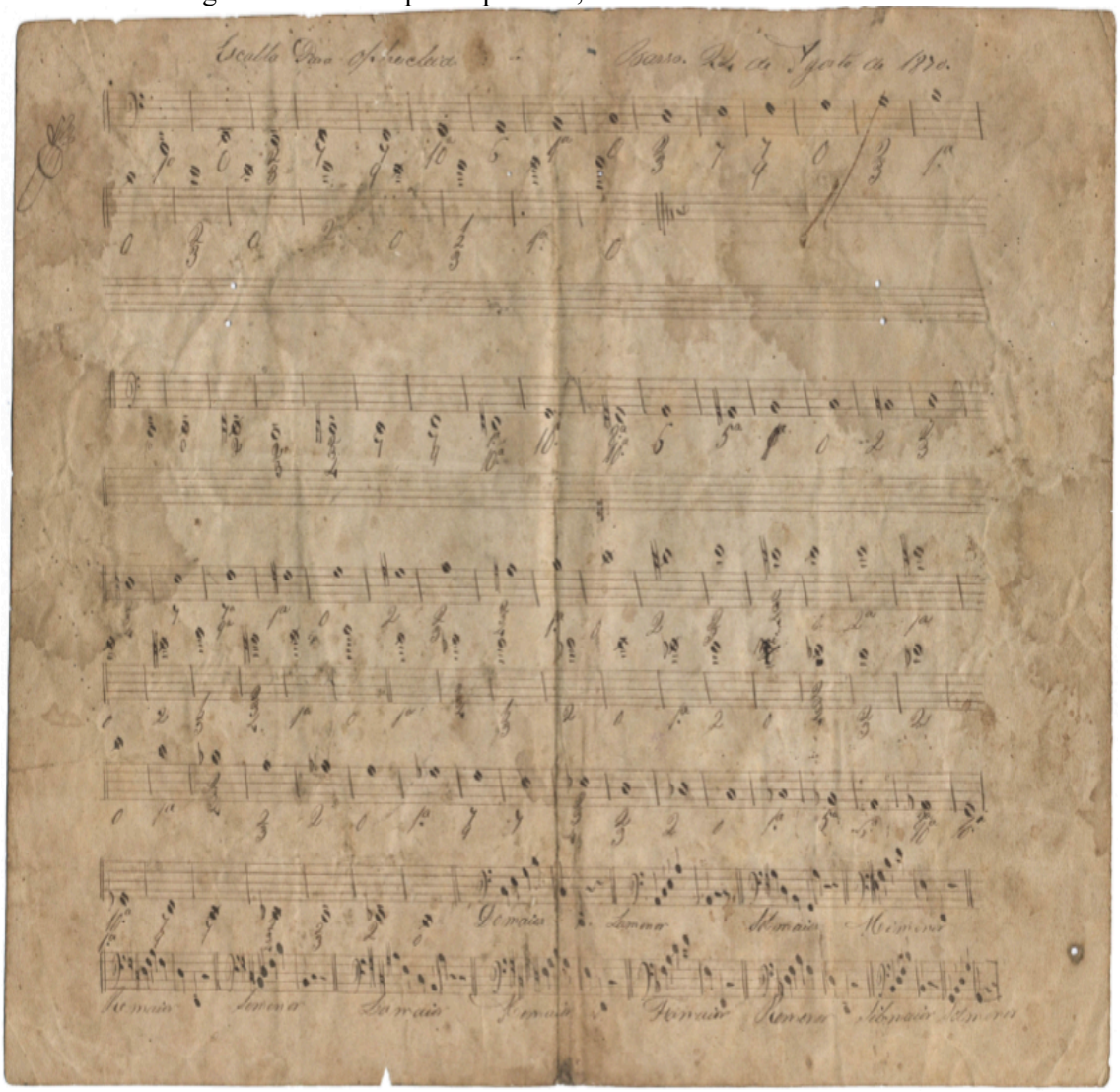
---

[13] A parte dos instrumentos de metal que a tocador aperta contra os lábios e onde se produz o som. Consiste num pequeno vaso com a forma aproximadamente de um funil. (VIEIRA, 1899, p.98).

[14] A peça dos instrumentos de palhetas simples, como o clarinete e outros, à qual está ligada a mesma palheta e que o tocador comprime com os lábios para produzir o som. (VIEIRA, 1899, p. 102).

contribui massivamente para compreender um pouco sobre os processos da pedagogia do oficleide.

O documento de 1870 oferece algumas diretrizes para um iniciante no oficleide. Esse documento foi determinante para o inicio dessa pesquisa e nele é possível encontrar, indicado por sequencias numéricas, as posições das mãos e dos dedos no instrumento para a produção das notas que ali estão representadas. De maneira que, precisávamos criar correlação do som com as indicações ali sugeridas para darmos sequência no aprendizado do instrumento.

Figura 24 - Escalla para Ophicleid, Museu da Musica de Mariana.



Fonte 24: foto do autor, Museu da Música de Mariana – código CDO.01.382.

Outro documento essencial no auxilio da decodificação das práticas do oficleide foi o método do francês Victor Cornette o "*Methode d'Ophycleide Alto et Basse*", publicado originalmente na França em 1835. Nesse método, Cornette, seguindo o padrão de outros

métodos pensados para o ensino dos instrumentos, aborda pontos que contribuíram para compreender o funcionamento do instrumento. Principalmente, como comparativo para solucionar os principais problemas no decorrer do aprendizado.

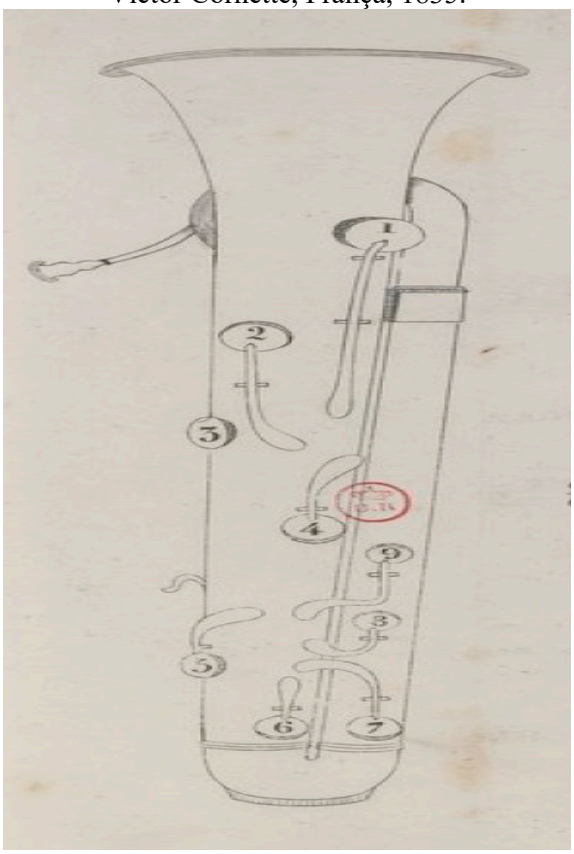
A abordagem, nesse caso, foi de comparar as várias possibilidades de digitação para o oficleide. Devido à falta de padronização que os instrumentos sofriam no período, determinadas notas poderiam ser feitas em posições diferentes a depender do modelo ou mesmo do ano de fabricação do instrumento (CORNETTE, 1835).

Após esse primeiro processo, passamos a compreender que o mecanismo de chaves e a sua forma de acionamento é, provavelmente, uma das mais marcantes características do oficleide. O sistema de chaveamento empregado no instrumento funciona de maneira inversa à aplicada nos instrumentos que possuem aspectos análogos, como o saxofone por exemplo. O que acontece no oficleide é que, ao serem acionadas, as chaves se abrem, ao contrário do saxofone, por exempli, que, ao serem acionadas, se fecham.

A variedade de notas no instrumento é advinda da combinação das chaves, abrindo ou fechando-as, promovendo o alongamento ou encurtamento do corpo do instrumento. Cada chave acionada gera, no caso do oficleide, a abertura de um furo na qual se dá passagem do ar que é liberado simultaneamente pela campana do instrumento.

Para prosseguirmos no entendimento da digitação e da disposição das chaves no oficleide, devemos, antes, entender como são denominadas as chaves e como identificá-las. Para esse fim, devemos pontuar, também, que o modelo de digitação a ser abordada é a empregada no oficleide de 9 (nove) chaves. As chaves adicionais nos oficleides de 10 (dez) e de 11 (onze) são para facilitar a execução - um recurso – para notas especificas das quais, também são possíveis no modelo que iremos abordar. Dessa maneira:

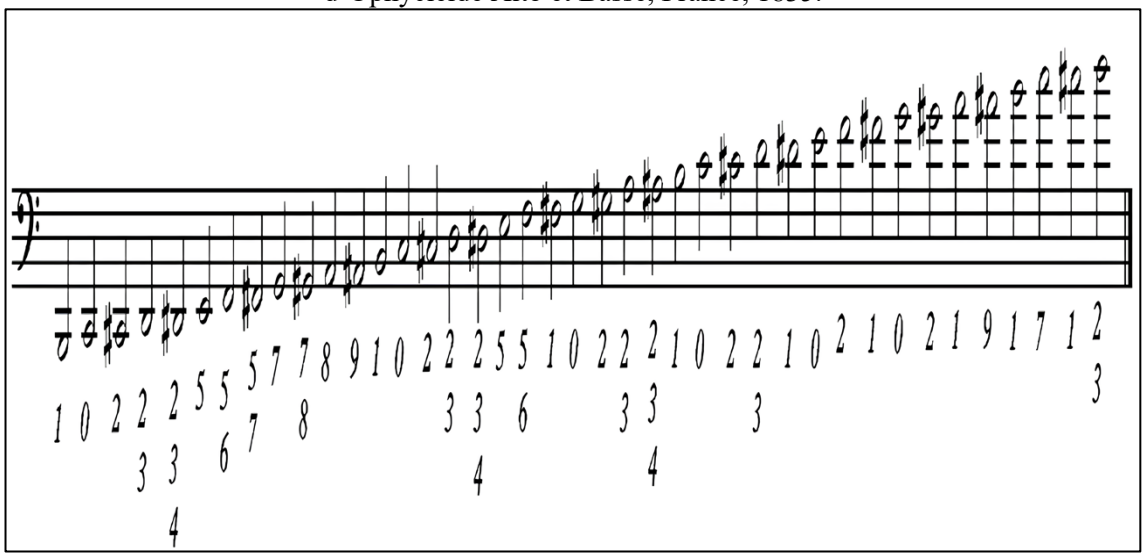
Figura 25 - Tabela de numeração das chaves de um oficleide, Methode d'Ophycleide Alto et Basse - Victor Cornette, França, 1835.



Fonte 25: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525022536/f21.item>, acesso em 05/05/2023.

Obedecendo esse diagrama, Cornette (1835), desenvolve a seguinte digitação visando a tessitura do instrumento:

Exemplo 1 - Tabela de digitação, edição do autor, para oficleide segundo Victor Cornette, Methode d'Ophycleide Alto et Basse, France, 1835.

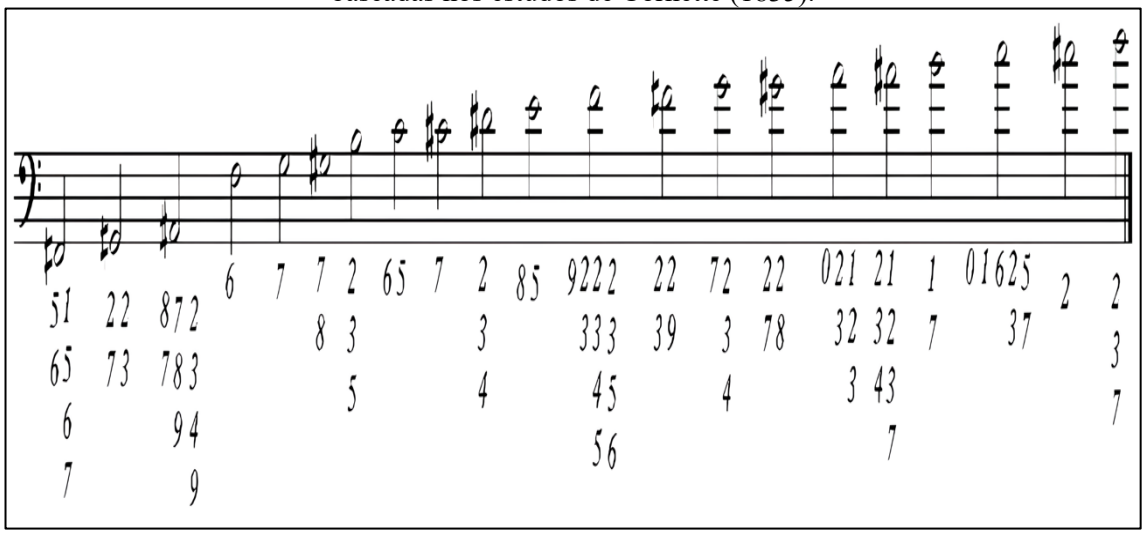


Fonte 1: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525022536/f21.item>, acesso em 05/05/2023.

Mesmo com a patente do oficleide pertencente a Jean Hilarie Asté (CLODOMIR, 1866), os inúmeros fabricantes no decorrer do século XIX, criavam adaptações ou modificavam sua forma de construção dos instrumentos. Esse processo de não padronização da construção do instrumento ocasionava numerosas formas de execução e até mesmo em maneiras diferentes de propor solução para pontuais dificuldades inerentes ao instrumento.

Alguns instrumentos apresentavam notas com afinação relativamente mais altas ou mais baixas ao compararmos os modelos de instrumentos existentes na mesma época. Com o intuito de sanar essa disparidade, Cornette (1835), desenvolve outras digitações para serem empregadas ao oficleide visando possíveis correções. Através da digitação desenvolvida outras combinações de dedilhado, para lidar com essas diferenças entre os instrumentos, são oferecidas segundo os estudos de Cornette:

Exemplo 2 - Tabela de digitação, edição do autor, para as diversas modificações nas digitações baseadas nos estudos de Cornette (1835).



Fonte 2: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525022536/f21.item>, acesso em 05/05/2023.

É importante salientar que essas possibilidades de digitações para o oficleide foram pensadas há mais de 180 anos. Atualmente, com o advento da tecnologia digital e com aparelhos com o sistema de aferição cada vez mais precisos, podemos propor também, um olhar mais reflexivo para essas digitações e talvez propor outras soluções para esses principais problemas de afinação. O estudante do instrumento, nesse caso, deve procurar um meio confortável para compensar as diferenças de afinações presente em cada instrumento, levando em consideração ou não, autores como Cornette (1835) e Clodomir (1866).

Além da utilização dos métodos no processo de aprendizado do instrumento, os exercícios propostos no mesmo, foram empregamos no processo de aprimoramento técnico

propostos pelos autores Cornette (1835) e Clodomir (1866). Esses exercícios foram fundamentais, junto à outras referências, no processo pedagógico e para um melhor desenvolvimento e entendimento das possibilidades que o oficleide poderia oferecer.

Antes do inicio do processo de aprendizagem e aperfeiçoamento técnico do oficleide, foi proposto o restauro de um instrumento pertencente ao acervo do Museu da Música de Mariana. Esse processo de restauro, de certo modo, foi o inicio para o desenvolvimento dessa pesquisa e, possibilitou e fomentou a pesquisa para compreender os vários processos envoltos do instrumento. Processos esses sociais, performáticos e pedagógicos que circundavam as práticas ligadas ao fazer musical no final do século XIX e inicio XX.

Figura 26 - Registro de uma das etapas do processo de restauro do oficleide baixo em Dó “Gautrot Brevete”.



Fonte 26: Foto do autor.

2.1 Em busca do que tocar

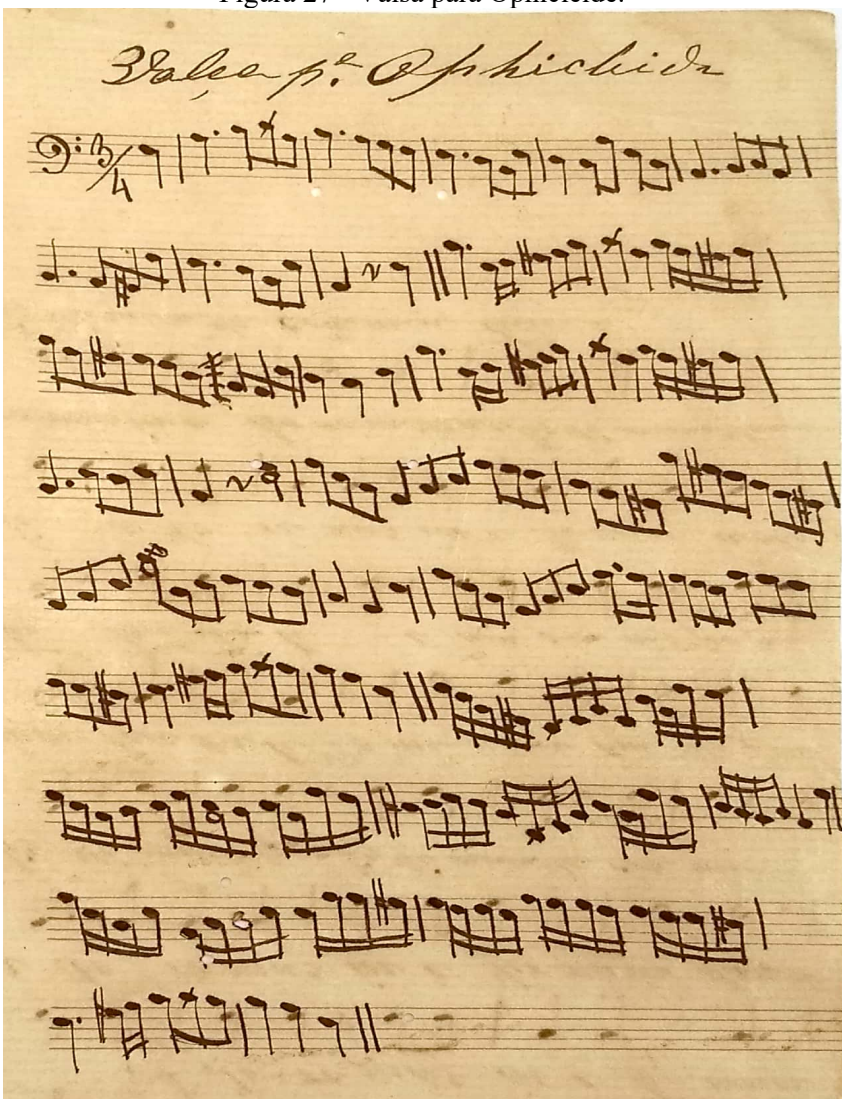
O que podemos observar, até o presente momento, é que o oficleide teve uma relevância indiscutível para o cenário musical de sua época. Nas mãos de instrumentistas habilidosos como: Irineu de Almeida (SEVERIANO, 2008 e MORAES, 2021) ou Pedro Nolasco Batista (AMORIM, 2018), era possível encontrar o oficleide fazendo música em salões, salas de concertos, liturgias e, em grande parte, nas bandas de música civis e militares no Brasil. Indo desde reuniões informais de músicos até mesmo em importantes orquestras, sendo explorado por compositores como: Berlioz, Wagner, Verdi e Klosé, para citar alguns (MORAES; MORAES; MIRANDA, 2016).

Infelizmente, com o passar dos anos, dificuldades de afinação, ergonomia precária e constantes surgimentos de novas tecnologias construtivas de instrumentos, sobretudo após o surgimento da tuba e do eufônio, contribuíram para que o oficleide caminhasse em direção ao ostracismo, inicialmente na Europa seguidos de outros países como o Brasil.

Mesmo com a o emprego cada vez menos comum do instrumento em meados do século XIX, foram a partir dos oficleidistas da virada do século XIX para o XX que se desenvolveram os conceitos para construção do contraponto aplicado ao Choro. Posteriormente ressignificada pelos violonistas, principalmente os violonistas de sete cordas, no que conhecemos hoje como frases de “baixaria” ou linha do baixo (CAZES, 1998).

Para uma melhor ilustração, na figura 26, é visto uma partitura procedente do acervo do Museu da Música de Mariana, na qual, é possível observar como era explorado o oficleide no século XIX em outros estilos musicais. Infelizmente não há, no documento, menções sobre um possível compositor, data de composição ou a quem pertencia a parte. No entanto, as informações musicais contidas nesse documento são importantíssimas e possibilitam o entendimento de que o oficleide participava, também, como instrumento solista e não meramente como instrumento acompanhador, comumente visto nas práticas musicais nas bandas de música.

Figura 27 - Valsa para Ophicleide.



Fonte 27: Procedente do Museu da Música de Mariana – código CDO.05.106 UM1, foto do autor.

De posse dessas informações identificamos que o oficleide poderia ser um instrumento indicado, também, à posição de destaque. A investigação passa, nesse ponto, a rastrear as possibilidades de obras com maior envergadura para o instrumento solo em contextos distintos. Com o intuito de perceber esse potencial material, principalmente o desenvolvido e praticado em Minas Gerais no século XIX, REZENDE, 1989, destaca:

> "o Padre José Maria compõe valsas, minuetos, aberturas, e faz arranjos orquestrais de diversas aberturas de óperas como: O Recreio dos Clérigos, de Herold, Les Banchantes, de Generali; árias, duetos e coros de óperas, e escreve fantasias para o instrumento muito em voga na época, oficleide". (REZENDE, 1989, p. 682)

Rezende (1989) nos revela uma das mais importantes formas de composições no processo de investigação das músicas compostas em Minas Gerais para oficleide. Esse estilo de composição, na construção do repertório solístico, foi determinante para qualquer

instrumento que se fez presente no século XIX. Essas fantasias, da qual o Padre José Maria utiliza para compor para o oficleide, a rigor é, o que veremos também denominas como variações[15].

Essas variações ou fantasias, por vezes também chamadas de “tema e variação”, são músicas que, para além de terem um caráter instrumento solo e um grupo ou piano servindo de acompanhador, tem por proposito destacar um músico admirável e habilidoso no trato com o seu instrumento. Talvez seja esse, o motivo para o qual tantas obras nesse caráter foram compostas, dar arcabouço para que os instrumentistas pudessem ter suas habilidades postas e avaliadas pelos seus pares.
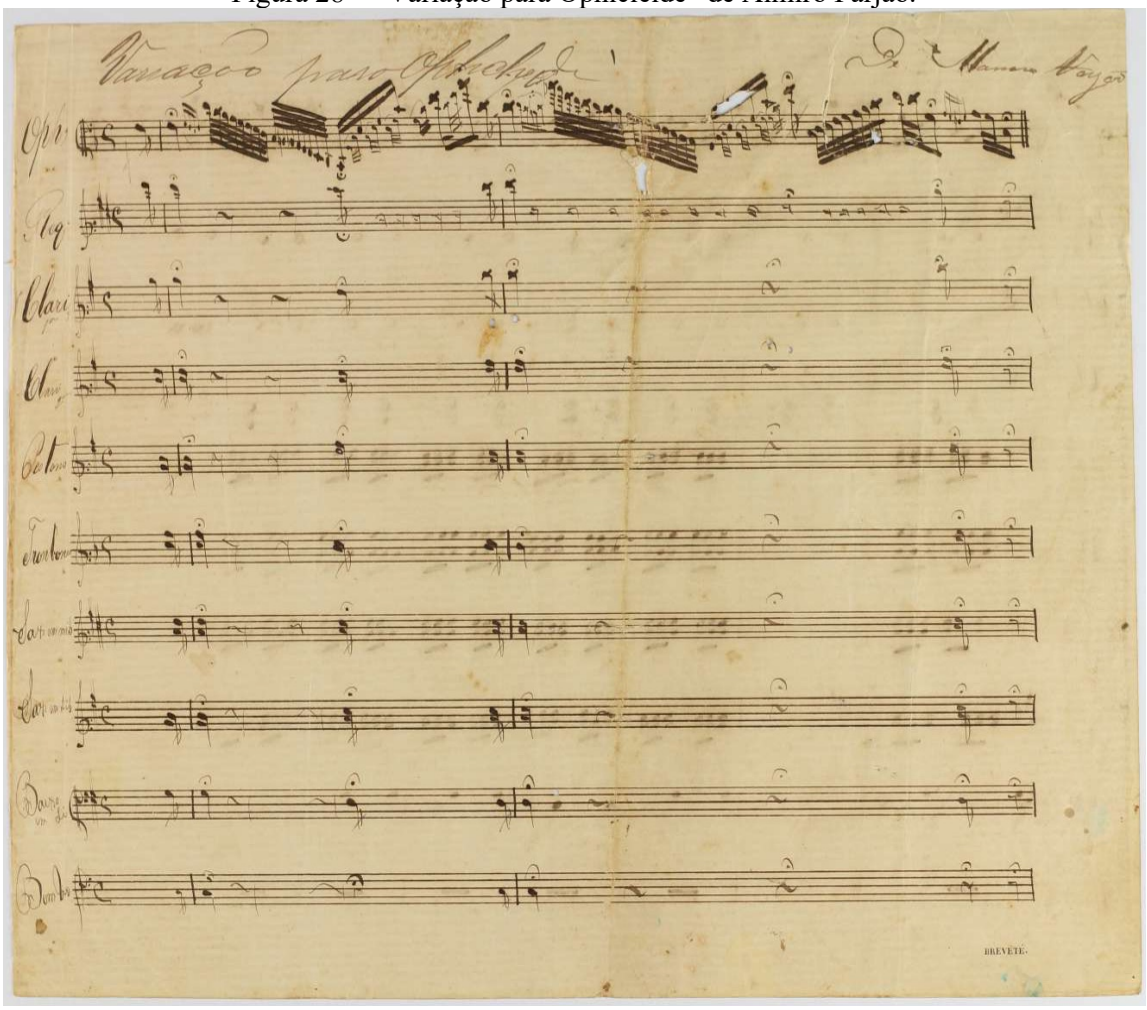
Nesse sentido, o processo de investigação de um repertório que contribuísse para a ampliação das possibilidades solísticas para o oficleide no século XIX e XX, passou a ser indispensável para o entendimento das praticas interpretativas do instrumento no Brasil.

O arquivo e de onde essa pesquisa se originou nos revelou ainda mais informações sobre o repertório do qual passaríamos a investigar. O Museu da Música de Mariana surge da iniciativa do Arcebispo Metropolitano de Mariana, “D. Oscar de Oliveira, na década de 1960 com a reunião de antigos manuscritos e impressos musicais, a maioria preservados na Cúria da Arquidiocese de Mariana, e teve com finalidade a garantia de sua conservação (CASTAGNA, 2004).

O documento contendo uma variação para oficleide é uma partitura completa para banda de música e instrumento solo. Essa obra, por sua vez, se tornou o foco principal nesse trabalho e que, de certa forma, foi a obra que gerou todo a investigação sobre o oficleide e suas práticas no Brasil, mas principalmente no interior de Minas Gerais.

[15] Forma em que há exposição sucessiva de um tema são alternadas ou apresentadas em contextos alternados. Nos séculos XVIII e XIX, o tema era geralmente apresentado em primeiro lugar, seguindo por um certo número de variações – daí a expressão “tema e variação”. (PRESS, M. “The Grove Consise Dicionary of Music”. Macmillam Press Ltd. Londres, – 1988, p. 980)

Figura 28 – “Variação para Ophicleide” de Almiro Farjão.



Fonte 28: Procedente do Museu da Música de Mariana – código CDO.05.110, foto do autor.

Os estudos dedicados ao instrumento e, posteriormente da obra se tornaram o foco dos estudos performáticos. Infelizmente, o material consultado para embasar essa construção eram basicamente os métodos, em sua maioria do final do século XIX e poucas gravações de oficleide que encontramos nas plataformas digitais atualmente. No entanto, até o presente momento, não identificamos material que serva de referências de uma obra com características semelhante as que se apresenta nesse trabalho.

O processo de construção dessa performance, que posteriormente culminou em uma gravação, seria inteiramente reconstruído tendo como base nos trabalhos publicados de Cornette (1835) e Clodomir (1866). A toda decisão, para além da avaliação que melhor se adequasse ao instrumento, foram obtidas mediadas por esses estudos. Os exercícios apresentados nos métodos balizados da performance foram, essenciais para essa reconstrução da performance no oficleide, mas principalmente para à leitura inicial dessa obra. Escolhas de

articulação, intensidade e mesmo respirações passaram polo processo de avaliação e consulta das possibilidades apresentadas nas referências consultadas.

3 CAPÍTULO – VARIAÇÃO PARA OPHICLEIDE: EDIÇÃO PRÁTICA

Após o contato, tanto no aprendizado do oficleide quanto com os manuscritos musicais encontrados e visitados, a resultante dessa equação seria a execução, de maneira satisfatória, desse material no instrumento. Poder experimentar esse repertório desenvolvido especificamente para o instrumento objeto principal de nossa pesquisa, contribuiria de forma substancial para o entendimento de uma prática descontinuada com ainda mais clareza.

Infelizmente não encontramos referências solidas sobre o autor da composição, mas o que podemos especular sobre a trajetória de Almira Farjão quando analisamos sua composição é que ele tenha se dedicado de maneira singular no fazer musical ligado ao universo das bandas de música e que, certamente, foi um importante líder de sua época.

Diante dessa possibilidade, é visto a importâncias da capilarização desse material obtido da pesquisa documental aqui realizada. No entanto, um fator primordial impossibilitaria a circulação desse material de maneira satisfatória. A obra visitada é parte permanente de um acervo histórico musical de Minas Gerais. De modo que, a circulação desses documentos, que não nas dependências do seu acervo se torna inviável. Para que tenhamos a possibilidade de executar esse material e que outros instrumentistas possam utiliza-los nos seus estudos, a edição musical, nesse caso confeccionada no software Sibelius, se torna indispensável para que essa equação seja realmente satisfatória.

Segundo Paulo Castagna[16], o artificio da edição musical tenha se iniciado no Brasil por volta de 1830 quando começaram a circular impressos para atender um mercado cada vez mais crescente no Brasil. Esse tipo de comercio entra em declínio em meados do século XX quando, a música executada por meio de partituras também experimenta a mesma direção ao passo em que a edição musical no país diminuem sua oferta e passam a oferecer, preferencialmente, um tipo de musica mais vendável e com maior rentabilidade nos seus meios de produção.

Como métodos didáticos e arranjos, com temática voltadas para a música popular especialmente para instrumentos mais tocados como piano, violão. Paulo Castagna segue complementando que a resultante dessa equação é que edições distintas desse universo são impressas por instituições acadêmicas, governamentais ou fundações (CASTAGNA, 2008, p. 7).

[16] Paulo Castagna publicou vários artigos, pesquisas e trabalhos sobre a musicologia, história da música, música no Brasil, música sacra, acervos musicais históricos, arquivologia musical e catálogos temáticos. Trabalha principalmente com a música histórica brasileira do século XVI a inicios do século XX, em especial a música sacra mineira dos séculos XVIII e XIX. Prioriza as atividades editoriais e arquivísticas, a pesquisa histórica e litúrgica e a organização de textos, documentos, coletâneas de partituras e informações.

Com o crescente número de trabalhos e pesquisas acadêmicas tendo a edição musical como base, é possível encontrar um substancial referencial teórico e que contribui, cada vez mais, para fundamentar um trabalho nos moldes que seguiremos a partir desse ponto. Nomes como os de Carlos Alberto Figueiredo (2014)[17] e Paulo Castagna (2008) são exemplos de autores que discutem sobre os processos de edição musical e, nesse trabalho, seus estudos serviram de instrumentos balizadores para o processo de fundamentação teórica deste trabalho.

Para uma melhor compreensão, ao discutirmos sobre os processos de edições musicais, identificamos duas categorias de edição – musicológica e a interpretativa. Cada uma dessas categorias de edição apresenta subcategorias, onde, segundo Figueiredo (2014), temos: edição fac-similar, edição diplomática, edição crítica, edição *Urtext*, edição prática, edição genética e edição aberta. As edições interpretativas, na qual esse trabalho também será amparado, são edições com o proposito à interpretação a prática propriamente dita.

Nesse caso, o processo de edição não carece obrigatoriamente de referências múltiplas, o editor, nesse processo, é o responsável por todas as escolhas editoriais, sem preocupações maiores ao que se refere os estudos das linguagens empregadas nas escolhas editoriais.

> A edição prática, por outro lado, é aquela essencialmente destinada à execução da obra e que incorpora indicações e instruções de natureza interpretativa, de acordo com as opiniões de seus editores, que em geral são especialistas nos instrumentos ou conjuntos para os quais a obra está destinada (CASTAGNA, 2008, p. 10)

Como apontado por Castagna, a Edição Prática, também denominada como Didática por Figueiredo (2014), é um tipo de edição que se baseia em uma única fonte e sofre intervenção direta do seu executante com utilização de critérios ecléticos, principalmente quando esse executor é intimamente ligado a esse fazer musical. Ainda segundo Figueiredo, um dos grandes problemas desse tipo de edição é a perpetuação de erros pré-existentes, uma vez que o editor tem a tendência de utilizar edições anteriores para os seus trabalhos.

> A ênfase principal da Edição Prática está no aspecto da realização sonora, trazendo sinais de vários tipos – de dinâmica, de articulação, de fraseado – que tem a intenção, segundo o musicólogo, de conduzir o executante que utiliza (FIGUEIREDO, 2014, p. 50)

[17] Carlos Alberto Figueiredo é autor do Catálogo de Publicações de Música Sacra e Religiosa Brasileiras – obras dos séculos XVIII e XIX e do livro Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: teorias e práticas musicais. Neste último o autor trata da questão textual, com explanação dos processos editoriais, desde a questão histórica a análises textuais. Carlos Alberto Figueiredo investiga o pensamento sobre a esfera editorial em música e crítica textual, citando e destacando diversos autores importantes da literatura. (FIGUEIREDO, 2014)

Mesmo não sendo comumente utilizadas na construção dos repertórios atuais em bandas de música ou em outras formações musicais, talvez pela descontinuidade do instrumento ou mesmo pela predileção de outras formas de composições possíveis para evidenciar as habilidades de um instrumentista, as variações, sobretudo as variações para oficleide, são composições que necessitam passar por um processo de edição em um primeiro momento.

As edições, inicialmente, prestaram-se ao objetivo inicial de conhecermos as obras e os graus de dificuldades que elas apresentavam e, em um segundo momento, se mostraram bastante eficazes para com o processo de familiarização do estilo de composicional. É nesse contexto, vinculado às práticas da performance a partir da ótica do oficleide e a música solística desenvolvida em Minas Gerais, que se apoia essa pesquisa. A elaboração da Edição Práticas da obra que compõe esse trabalho serviu de material comparativo para a relação "*intérprete-editor*", colaborando nas discussões dos impactos decorrentes do processo editorial na performance musical (FIGUEIREDO, 2014).

Mesmo envolto ao dilema apontado por Castagna (2018, p. 10) como sendo a Edição Prática, tratada com pouco cuidado pelo editor e despreocupado com a consulta de outras fontes, esse tipo de edição aqui é o que parece mais adequado. Os motivos pelos quais isso se sustenta é em primeiro lugar, o editor se trata de um executante do instrumento, já descontinuado, e que poderá intervir de maneira singular já que conhece os princípios básicos inerentes ao fazer musical junto do oficleide. O segundo é por não terem sido encontrados, até o presente momento, outras edições do documento em questão e mesmo copias da época que não a que contem o autografo do compositor.

Esse tipo de edição, completa Carneiro (2015, p. 114), permite ainda a intervenção direta do editor que incorpora na edição articulações, dinâmica, agógica e outros elementos relevantes para à performance musical. O que pode ser feito apenas por uma pessoa que conhece e participa da performance como um executante das práticas que ela menciona ou aconselha. Alexandre Zamith Almeida (2011) considera que, toda obra independente de sua data de composição, apresenta uma contemporaneidade. No entanto, elementos gráficos atuais que participam da performance e que são alheios à escrita musical, não eram encontrados em documentos como o que será editado nesse trabalho.

Alguns elementos, principalmente os da compreensão pertinentes as articulações no instrumento, pouco o quase nada são utilizados na "Variação para Ophicleide" que despertou esse trabalho. Nesse sentido, como podemos propor uma edição que permite esse tipo de abordagem se não a edição desenvolvida por um executante de uma pratica descontinuada, se transformando em um "executante editor". Diante de todos os apontamentos sobre a Edição

Prática e, de certo modo cercada de problematizações em volto do papel do interprete editor, nesse contexto é pertinente esse tipo de edição. A ocorrência de parâmetros comparativos é quase inexistente, tanto fonte documentais quanto registros de performáticos, tornando a edição vinda de um editor familiarizado ao idiomatismo de um instrumento descontinuado algo determinante.

No processo de preparação de um interprete é visto, numerosas questões que permeiam no momento da performance. Como transpor dificuldades técnicas no instrumento, qual digitação deve funcionar de maneira eficaz em uma determinada passagem ou mesmo como sanar problemas peculiares à leitura, são algumas das questões recorrentes a esse universo. A leitura é apontada por CARNEIRO (2021, p. 101) como um fator importantíssimo e que devemos ter um tratamento mais detalhado para tal, o que contribui para justificar, mais uma vez, a importância das edições desse material.

Mesmo não sendo o cerne do trabalho abordar as formas de edições que não a edição para o fim da performance instantânea, o simples fato de termos em mãos um material editorado[18] já contribuiria para uma preparação do interprete ainda mais eficaz.

No entanto, a edição proposta é a resultante de um processo de preparação da construção da performance da gravação dessa obra. As escolhas, principalmente no âmbito das articulações, foram embasadas no proposito de se obter uma execução mais fluida e simples possível no instrumento. Determinados tipos de desenho melódico, após a analise e execução, se tornaram passagem de melhor exequibilidade no momento em que aplicamos, por exemplo, articulações mais pronunciadas.

Um exemplo que merece ser destacado é a articulação proposta quando a melodia é vista de maneira descendentes. Executar esses exemplos de melódicos, encontrados no final das seções de cada variação, seguindo os estudos realizados previamente por Cornette (1835) e Clodomir (1866), podemos desenvolve-los de maneira semelhante a proposta na figura 38. Esse tipo de escolha da articulação, além procurar transmitir de maneira mais cristalina possível texto para um possível ouvinte, serve como artificio para uma execução facilitada do trecho musical em questão. No que podemos observar, nos estudos técnicos em volto do oficleide, é que esse

[18] É comum a confusão na utilização do termo editar, com a atividade de editorar. A editoração não requer um argumento que fundamente essa atividade. É simplesmente, muitas vezes, a transcrição do texto musical para um *software* de música. Tal ação geralmente se dá para uso imediato, sem a preocupação em tecer conhecimentos. Editorar é algo que não produz pensamento crítico. Já a edição, por sua vez, é uma atividade de pesquisa, em que haverá um profundo estudo das questões textuais das fontes que transmitem o texto, a serem analisadas. (CARNEIRO, 2021, p. 104)

movimento ao ser realizado da maneira sugerida é mais fluido no modelo de instrumentos do qual essa pesquisa foi originaria. O que pode ser diferente em outros modelos de instrumento.

De maneira semelhante, temos o exemplo das melodias acendestes. Na figura 33 é possível visualizar a articulação proposta originalmente pelo compósito, o que corrobora para o que é proposto na figura 34. Esses dois sentidos melódicos são muito semelhantes, mas apresentavam inicialmente articulações distintas, o que é sugerido na figura 33 é bastante confortável para o oficleidista, no entanto não é grafado no segundo exemplo originalmente, figura 34. Nesse sentido, visando uma homogeneidade na realização das duas frases no oficleide e uma fluidez no texto musical, optamos por fazer como e sugerido pelo compositor no primeiro momento em que essa frase aparece.

Todas as escolhas, das quais veremos na seção 3.1 desse capítulo são, sobretudo, escolhas balizadas pelo processo que se desenvolveu na construção da performance de gravação dessa obra. Esse processo de construção, de certo modo fragilizado pela falta de referências tanto de áudio e visual quanto de professores do instrumento, sagrou-se de forma muita árdua. Questões aparentemente simples para outros instrumentos, no caso do oficleide, se tornavam realmente problemas justamente por se tratarem parte da reconstrução de uma performance em um instrumento descontinuado e com raríssimas referências para serem comparadas umas com as outras. Até mesmo deliberar sobre a posição dos microfones para realizar a gravação foram alvos de reflexões.

Como medida responsável para buscar mais perspectivas à construção de futuras leituras da obra editada é a possibilidade de ver e ouvir um oficleide do século XIX interpretando essa composição. Ter acesso por meio de um vídeo com a execução do oficleide solo da “Variação para Ophicleide” de Almiro Farjão servirá, aos futuros executantes de obras solísticas produzidas no Brasil, como ferramental para propor análises e nuances que não foram possíveis serem grafados na partitura como o timbre, por exemplo. É possível, diante de uma gravação como essa, fazer importantes escolhas de material ou mesmo de formas de manuseio para com o instrumento, visando correlações de determinado timbre, articulações ou mesmo contribuir para futuras edições partindo da performance apresentada no vídeo em questão.

3.1 A edição de um oficleidista moderno

O modelo de edição entendido como edição prática, embora já discutido nesse trabalho sobre os seus conceitos e aqui estabelecidos pelos autores Carlos Alberto Figueiredo (2014) e Paulo Castagna (2008), é importar ressaltar que esse tipo de edição não possui a pretensão de assumir um papel de reavaliar indicações ou formas de notação musical. Uma vez que, para se estabelecer uma edição distinta da proposta precisaríamos de trabalhos anteriores ou mesmo de outras fontes das obras para efeito de comparação. O que, nesse caso, não se aplica por se tratarem de obras de caráter histórico e raríssimas vezes consultadas hoje em dia.

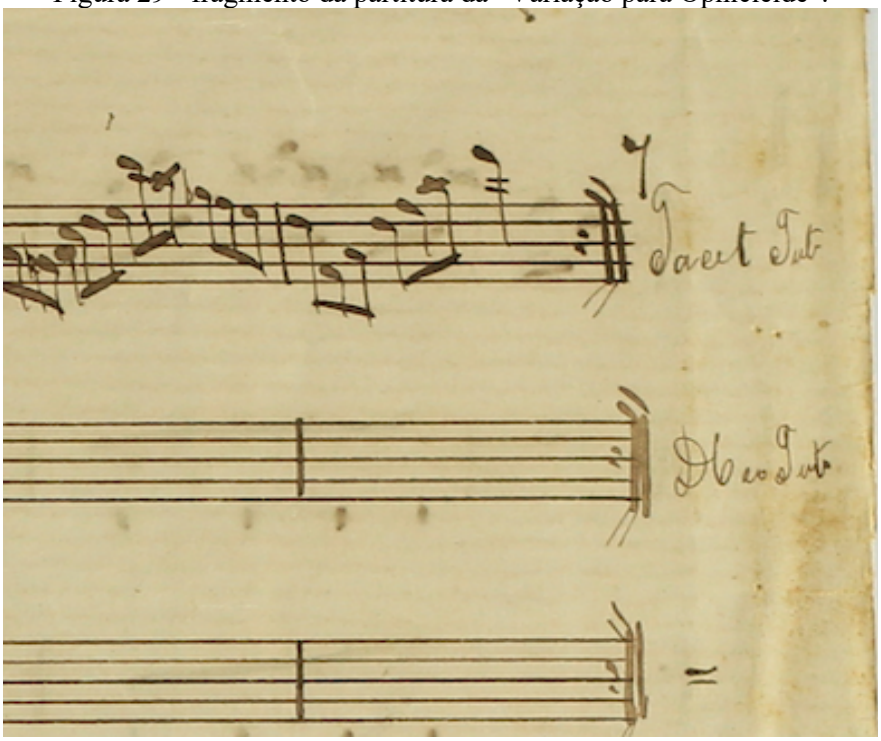
Ainda segundo FIGUEIREDO (2014) uma outra importante característica desse modelo de edição é que o editor/interprete possui autoridade para propor interferência de maneira direta no texto final da edição. Ao editor é permitindo propor a inserção de elementos pertinente da performance como: articulação, agógica, dinâmica e digitação o que será proposto nesse trabalho. Essas importantes inserções surgem com o proposito unicamente de facilitar a fluidez e a dinamização da leitura para os futuros interpretes assim como uma possível diretriz para o estudo performático.

Uma peculiaridade encontrada na obra visitada e que gerou, talvez, a maior interversão de nossa parte foi a mudança da grafia na forma estrutural da composição. A seção *Tutti*[19] da obra é apresentada, sempre que necessária à sua repetição, apenas pela indicação nominal e não com uma indicação de grafia musical especifica. Essa retomada da seção não é indicada por um sinal de repetição[20], por exemplo, ou por qualquer outro artificio de grafia musical usual o que gera uma dificuldade a mais para a realização dinâmica de uma leitura eficaz de uma obra como essa na atualidade.

[19] Tutti. Adj. *m. pl. it*. Todos. Indicação para que toquem todos os instrumentos ou cantem todas as vezes; é contraria a esta: *Solo* ou *Soli* (VIEIRA, 1899, p. 516)

[20] As repetições são na música escritas indicadas de diversas maneiras. Tais como o sinal que se denomina, as palavras italianas *da capo*, etc. Mas o sinal que especialmente tem o nome de repetição é o que se vê na figura 29. (VIEIRA, 1899, p. 443)

Figura 29 - fragmento da partitura da “Variação para Ophicleide”.
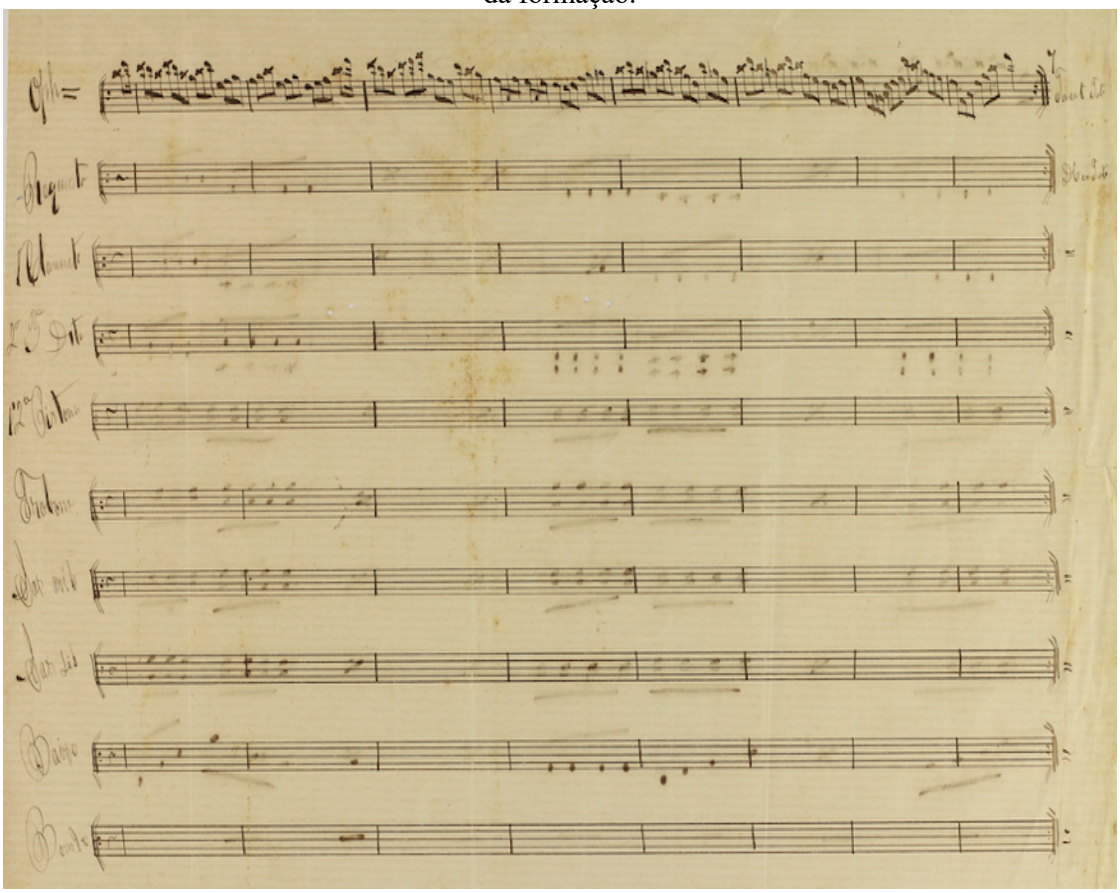


Fonte 29: Museu da Música de Mariana – código CDO.05.110.

Outro ponto é o fato de que o compositor não repete, com notação musical, o acompanhamento desenvolvido pelos instrumentos aos quais essa função é atribuída. As trompas, trombones e mesmo os instrumentos mais graves como a tuba, nas seções dedicadas ao desenvolvimento as variações, possuem o mesmo encadeamento harmônico. O compositor apresenta esse material escrito apenas uma vez e sinaliza que o mesmo deve ser tocado em todo o desenvolvimento da variação.

No exemplo que se segue, figura 30, é possível observar que mesmo tendo dedicado um espaço na partitura para o acompanhamento o compositor não o escreve. Isso ocorre, provavelmente, por se tratar do mesmo material harmônico e melódico já utilizado quando o tema fora apresentando e que será trabalhado da mesma maneira em todas as seções de variações.

Figura 30 - Partitura da “Variação para Ophicleide” sem o acompanhamento dos demais instrumentos da formação.



Fonte 30: Museu da Música de Mariana.
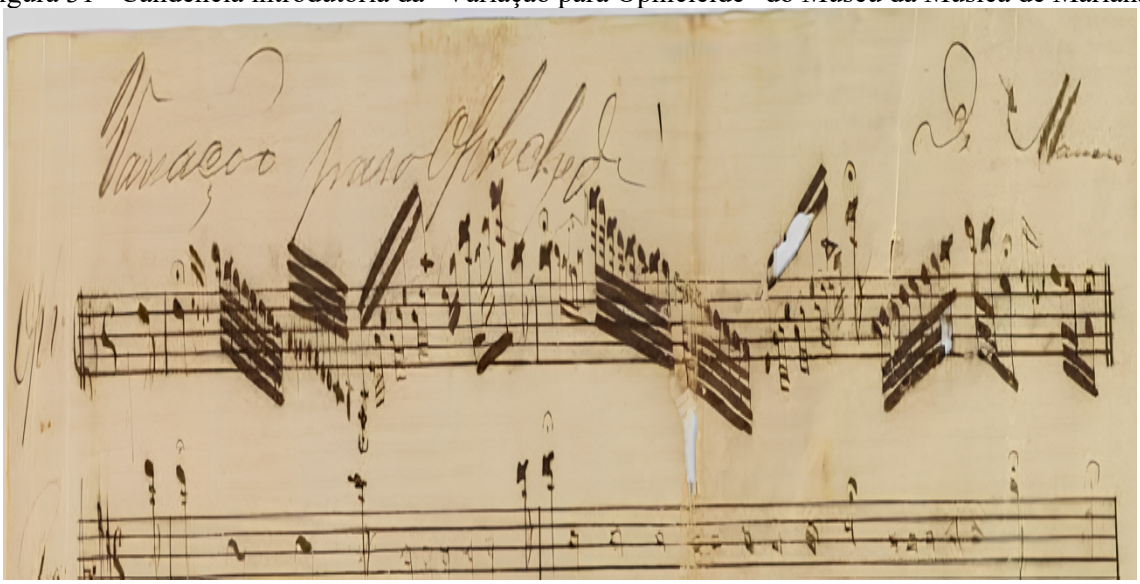
A obra, além do tema inicial, apresenta diferentes seções de desenvolvimento o que normalmente é indicado por um algarismo numérico seguido da palavra variação, “Xº variação”. O número de seções em obras desse gênero é variável a depender das ideias de quem a escreveu, no entanto, é possível identificar em obras de compositores estrangeiros um número maior de seções em comparação as obras dos possíveis compositores brasileiros visitadas até o momento.

Sobre as questões de forma e aspectos pertinentes a esse assunto não serão abordados nesse trabalho. No entanto, esse assunto será tratado de maneira secundaria ao descrever os processos da edição e para nos servir de apoio diante as escolhas de intervenção por parte do editor.

No inicio da obra é possível perceber a necessidade da primeira intervenção que é a de padronização da dinâmica bem como a articulação na linha onde se desenvolve o solo. A introdução da música transmite o caráter de anuncio de um grande evento, no que se segue, o anuncio de um grande solista. Nos dois primeiros compassos o compositor elabora um ambiente onde o solista possui uma maior possibilidades para interpretar o texto sugerido.

Essa liberdade é constatada pela quantidade de fermatas inseridas pelo compositor, tanto na linha com o texto pertinente ao oficleide solo quanto nas linhas destinadas aos instrumentos de acompanhamento da banda. A interpretação dessas fermatas depende diretamente de inúmeros fatores, mas o nível técnico do grupo e do solista é determinante para mensurar o valor desses elementos.

Figura 31 - Candência introdutória da “Variação para Ophicleide” do Museu da Música de Mariana.
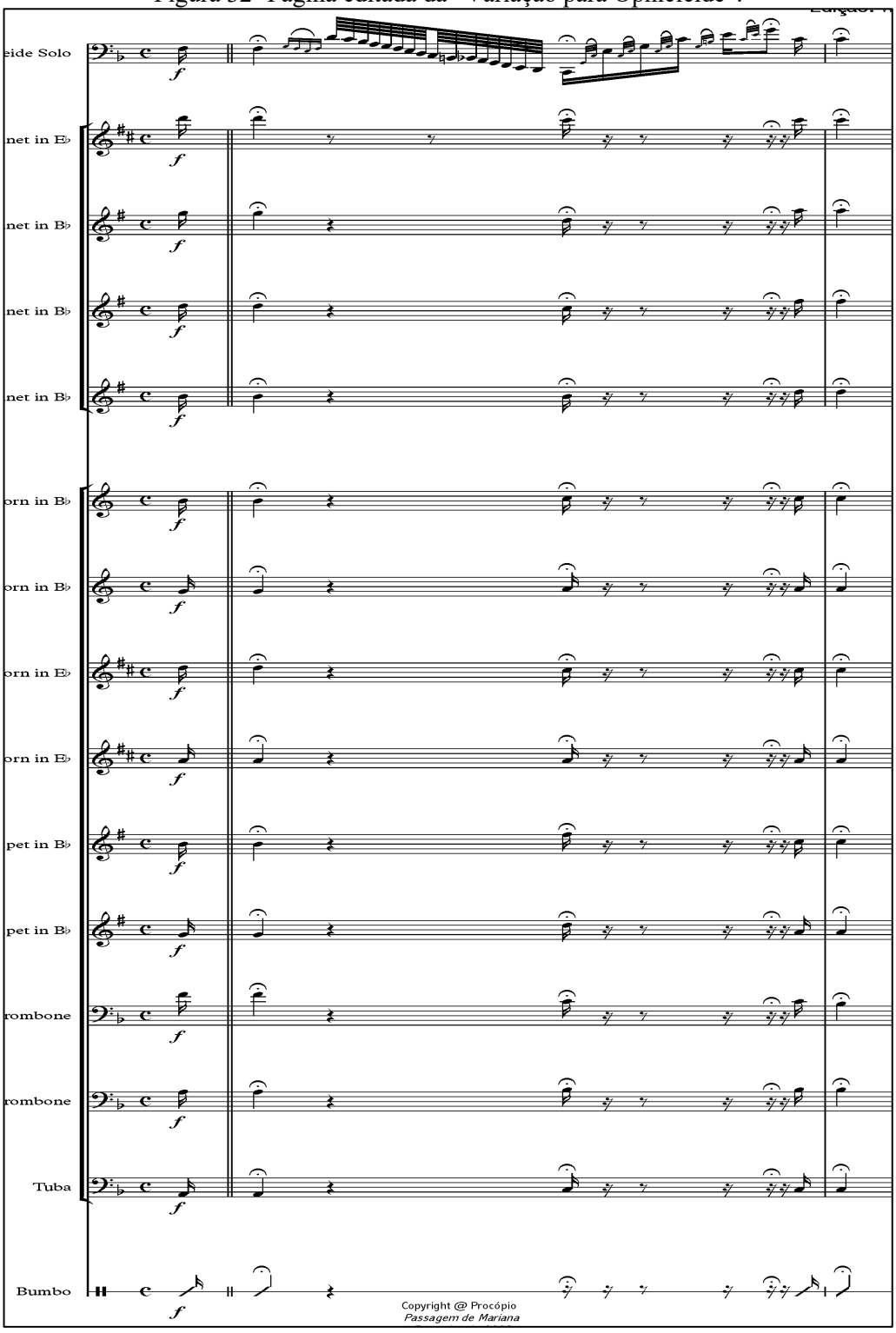


Fonte 31: foto do autor.

Nessa primeira seção da música há também a necessidade de uma padronização da dinâmica desenvolvida pelo grupo que acompanha o oficleide solista. Por ser uma seção onde o grupo quanto e o solista apresentam, principalmente, em qual nível técnico eles se encontram a dinâmica sugerida por parte do editor é que todos executem de maneira mais audível e segura possível.

A solução proposta é que todos toquem em dinâmica de forte para que, justamente após essa seção, a dinâmica passe a ser a de piano até o ponto onde se inicia a primeira variação ou a exposição do tema.

Figura 32- Pagina editada da “Variação para Ophicleide”.
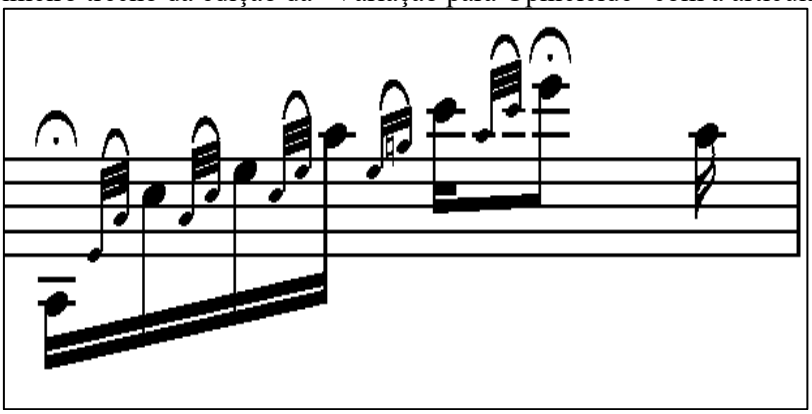


Fonte 32: foto do autor.

Na parte do oficleide solo, na primeira seção, padronizamos as articulações sugerida pelo compositor nas notas que fazem parte dos ornamentos de cada nota do apoio do arpejo. Algumas dessas notas que caracterizam esse padrão, nos dois momentos em que ocorre esse

padrão, não apresentam essa articulação em todas as notas de maneira que algumas apresentam essa grafia e outras não.

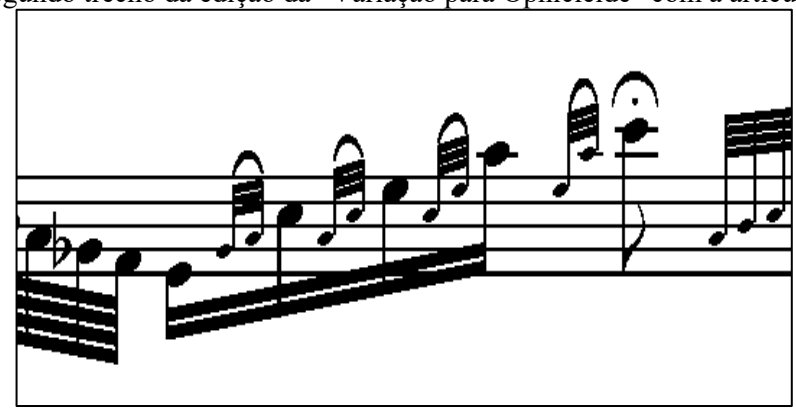
A escolha de padronização é, além de seguir uma possível direção, uma escolha baseada nas possibilidades que o instrumento apresenta. As notas com essa articulação proposta são notas que, para além de soar com certa facilidade no instrumento, são tecnicamente possíveis e de fácil exequibilidade por parte do instrumentista.

Figura 33 - Primeiro trecho da edição da “Variação para Ophicleide” com a articulação sugerida.



Fonte 33: foto do autor.
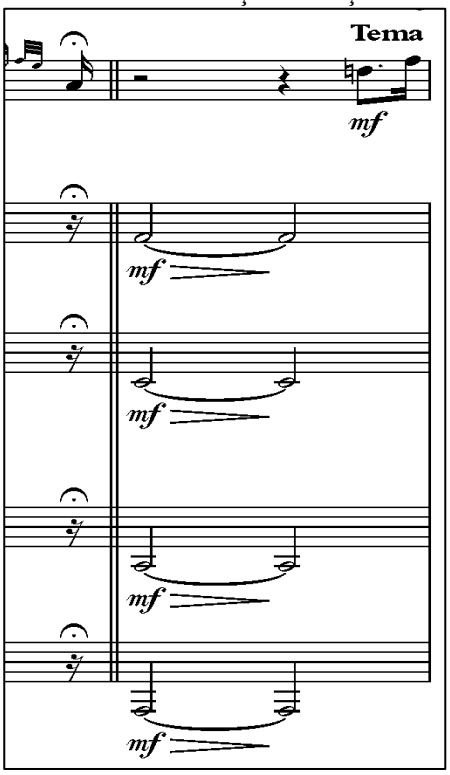
Figura 34 - Segundo trecho da edição da “Variação para Ophicleide” com a articulação sugerida.



Fonte 34: foto do autor.

Outro elemento incorporado à edição foram os sinais de crescendo e decrescendo. Esses sinais foram utilizados, principalmente, nas transições de seções que também apresentam a necessidade de mudanças de dinâmicas, saindo por exemplo de uma dinâmica forte para um piano ou o contrario. Na figura 33 é possível identificar esse tipo de transição já com as inserções propostas para esse tipo de situação.

Figura 35 - trecho da edição da “Variação para Ophicleide” onde é possível identificar o primeiro trecho de transição de seção.
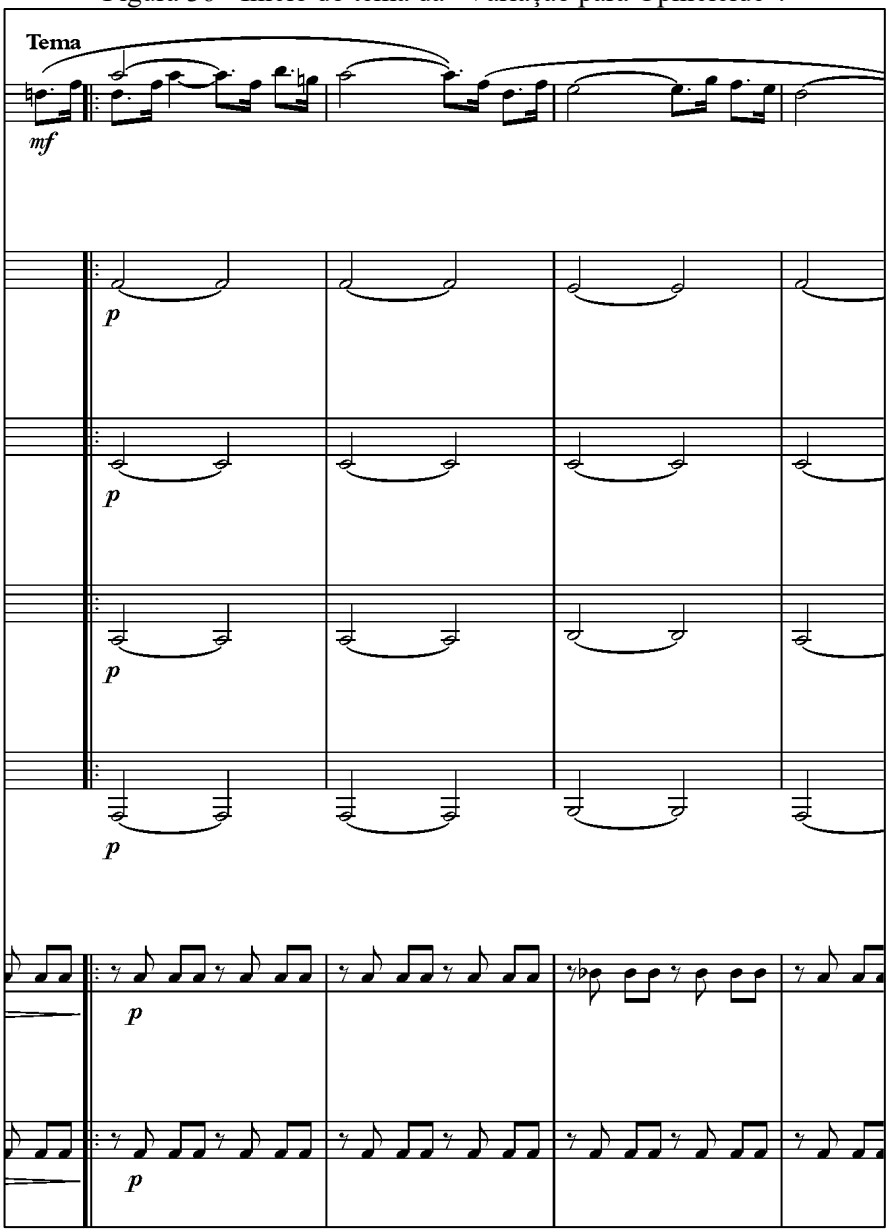


Fonte 35: Foto do autor.

Na seção onde é apresentado o tema principal da composição optamos, mais uma vez, pela unificação da dinâmica. Com exceção do instrumento solista, os demais após a edição, passam a ter a dinâmica piano, o que não é visto na partitura original. Essa decisão tem o intuito de equilibrar o acompanhamento que a banda de música desenvolve e tem o propósito de deixar o solista o mais perto da naturalidade possível ao executar o seu solo.

Mesmo o oficleide sendo um instrumento com bastante volume sonoro, torna-se uma tarefa um tanto complexa tocar mais forte, em passagens de caráter virtuosísticas, uma linha melódica em contraponto a um grupo das proporções de uma banda de música. Salientando que, em grupos como as bandas de música, muita das vezes as vozes podem ser dobradas passando a ter mais de um instrumento por voz escrita na partitura o que pode tornar o grupo ainda maior que o escrito pelo compositor.
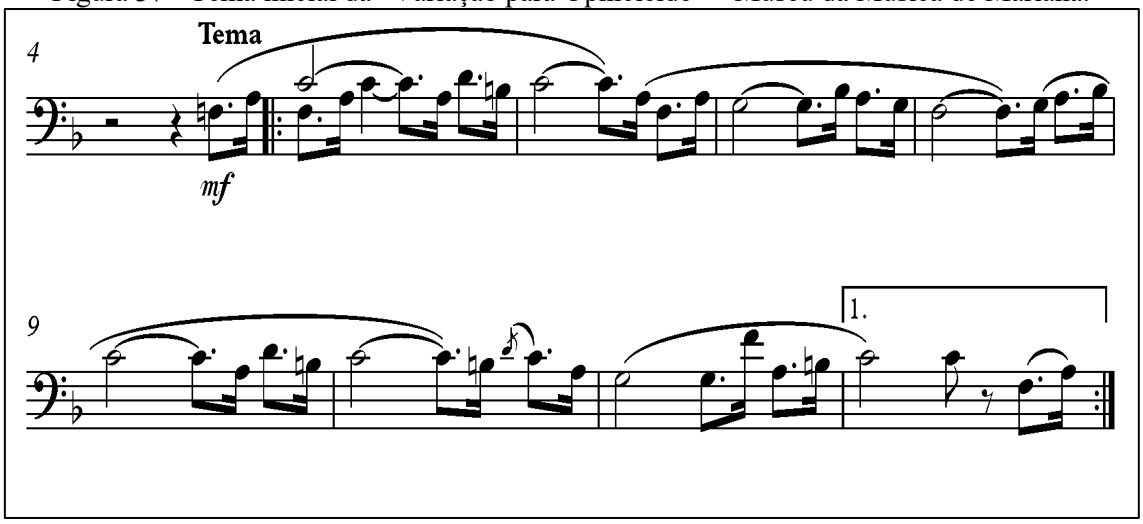
Figura 36 - Inicio do tema da “Variação para Ophicleide”.



Fonte 36: fonte do autor.

No que se refere à parte escrita para o solista, onde é apresentado o tema da composição, optamos por não interferir de maneira brusca. A intenção nesse ponto é de deixar o solista com a incumbência de executar o tema da maneira mais cristalina possível. No entanto indicamos algumas articulações que visam, principalmente, os pontos de respiração e que o executante procure valorizar cada nota nesse momento. A melodia inicial é a base para as outras variações e procurar deixar essa melodia o mais cristalina possível.

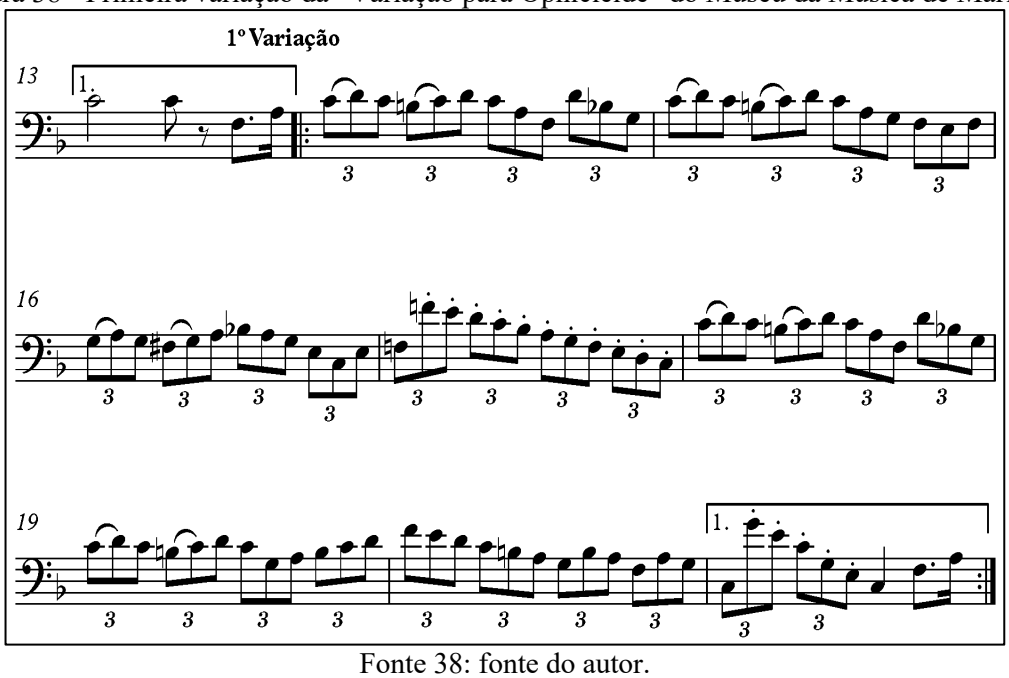
Figura 37 - Tema inicial da “Variação para Ophicleide” – Museu da Musica de Mariana.



Fonte 37: fonte do autor.

Após o tema da obra ser apresentando, nesse tipo de composição, como já visto, há outras seções onde o tema sofre alterações no desenho melódico. Nesse processo achamos, além de pertinente, mais natural e simples executar a obra com a utilização de um determinado tipo de articulação. Na partitura original, o compositor, em nenhum momento direciona um tipo de articulação para o solista executar. Nesse caso optamos, pela seguinte maneira descrita na figura 37:

Figura 38 - Primeira variação da “Variação para Ophicleide” do Museu da Música de Mariana.

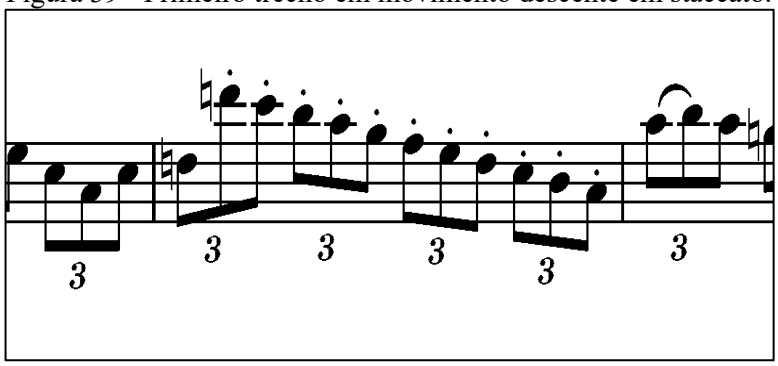


Fonte 38: fonte do autor.

Podemos notar que no grupo de três colcheias, em vários momentos, é utilizado a articulação de ligado nas duas primeiras notas seguido de uma nota desligada. Esse padrão, além de proporcionar mais movimento para obra, é bastante utilizado nos métodos de ensino pensados para oficleide como os desenvolvidos por CLODOMIR (1866) e CORNETTE (1835).

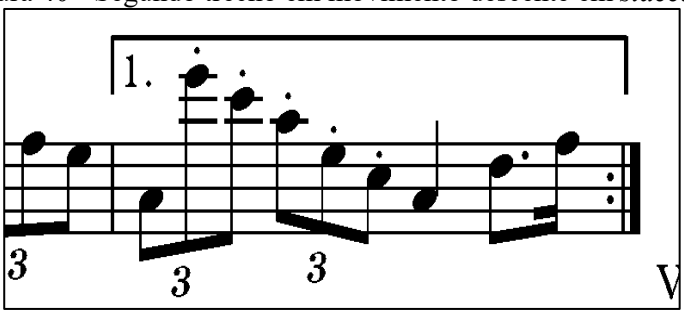
Além da articulação acima referida, foi acrescentando outra articulação para, nesse caso, facilitar a exequibilidade no instrumento. Adicionamos o *staccato*[21] em dois casos específicos, mas com movimentos descendentes semelhantes. Esse efeito ajuda, não somente para tornar mais fácil a execução, mas para deixar o movimento mais homogêneo e com maior inteligibilidade. Esse tipo de direção se não executada de maneira mais pronunciada e mais articulada tende se tornar mais imperfeita, o que não se torna impossível mesmo se o instrumentista optar pelo contrario levando em consideração que cada instrumento (oficleide) é muito particular tornando um verdadeiro desafio padronizar determinados pontos nesse contexto.

Figura 39 - Primeiro trecho em movimento descente em staccato.



Fonte 39: fonte do autor.

Figura 40 - Segundo trecho em movimento descente em *staccato.*
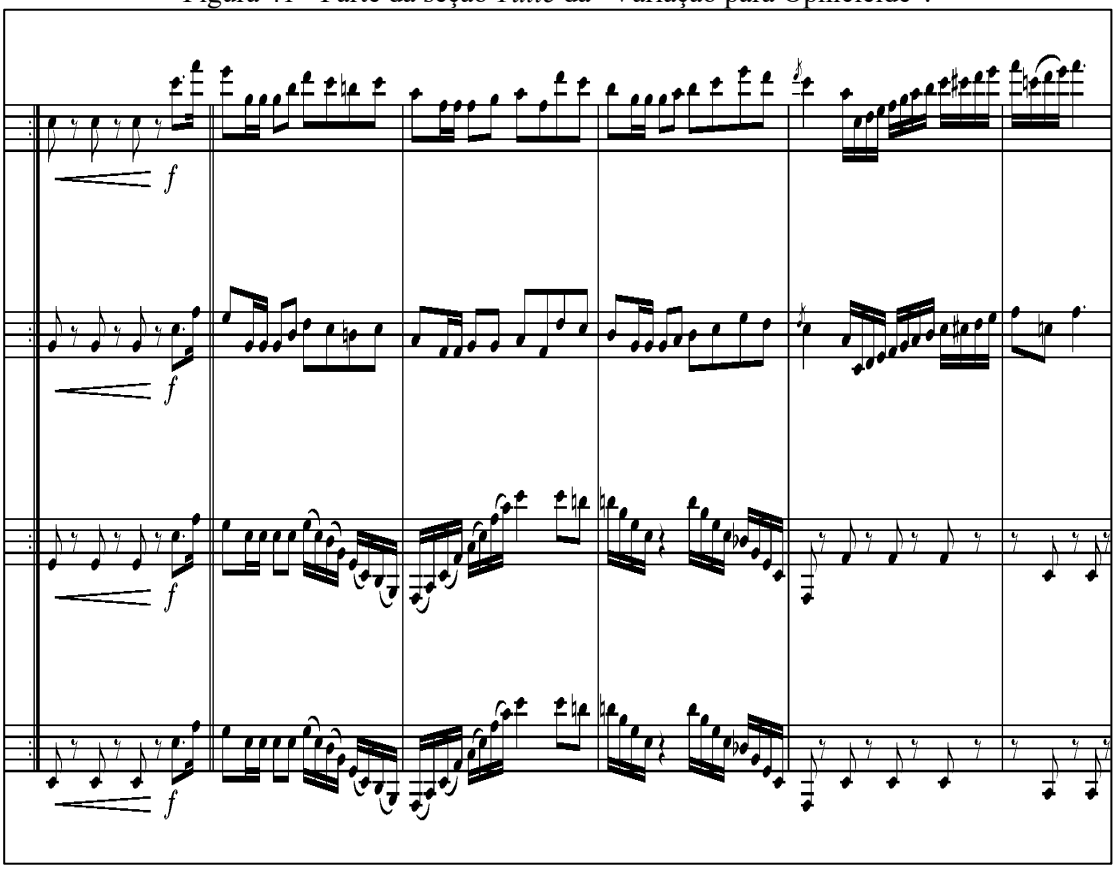


Fonte 40: fonte do autor.

[21] Staccato. (It). Destacado; destacar os sons, pronuncia-los soltos e fora da ligação. (LEITE, 2023, p. 402)

A próxima seção que se segue e a *Tutti* em que o conjunto, a banda, alcança o seu auge em parâmetro de execução. Aqui, a interversão por parte do editor foi apenas de optar pela mudança de dinâmica, saindo do acompanhamento executando na dinâmica de piano e indo para a intervenção na seção *Tutti* com a dinâmica forte. É utilizado, também, o mesmo artificio do decrescendo empregado nos momentos em que a dinâmica muda totalmente de caráter como no exemplo da figura 35. No que tange a articulação, acatamos o que o compositor já tinha determinado anteriormente.

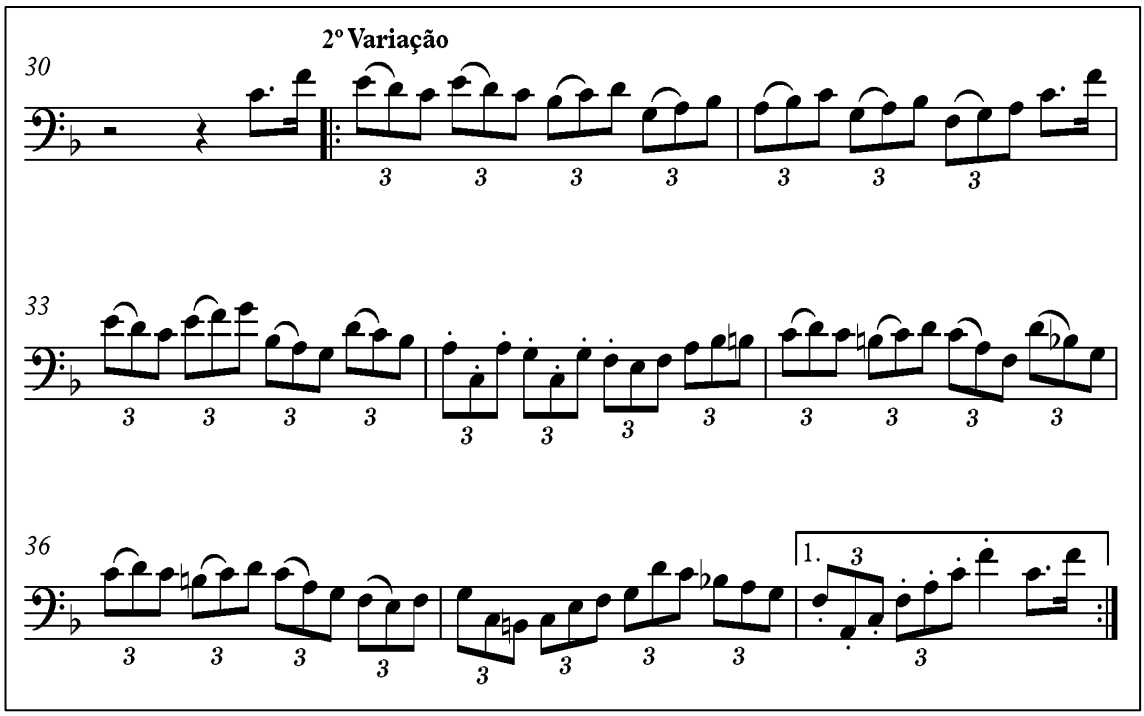
Figura 41 - Parte da seção *Tutte* da "Variação para Ophicleide".



Fonte 41: fonte do autor.

Na segunda variação há outra ação por parte do interprete/editor. Nesse ponto e, seguindo o padrão já estabelecido no campo da articulação estabelecidos na primeira variação, agrupamos as colcheias seguindo o mesmo principio da facilidade de execução e de mantermos a coerência no discurso sonoro da obra. Diante desse padrão, conseguimos manter os princípios dos estudos no oficleide coerentes com os já mencionados CORNETTE (1835) e CLODOMIR (1866).

Figura 42 - Trecho da parte de oficleide da segunda variação da música “Variação para Ophicleide” do Museu da Música de Mariana.



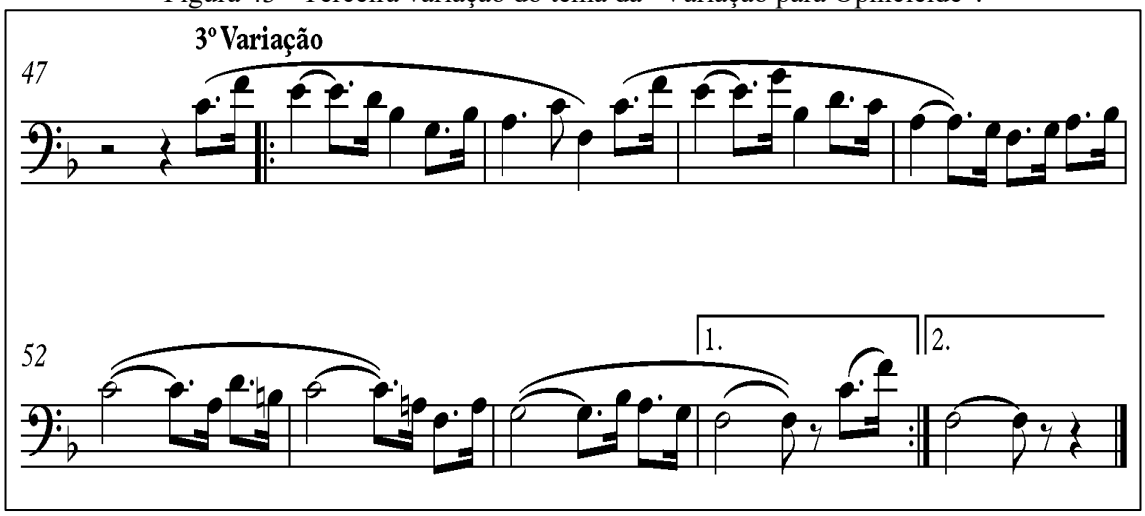
Fonte 42: fonte do autor.

Após essa seção o que se segue, descrita na partitura em um misto de notação musical com texto, é a indicação de repetição do *Tutti* executada pela banda. No formato final, esse trecho é apenas copiado mais uma vez com todas as indicações e mudanças anteriormente já propostas, mas dessa vez preparando para a terceira e última variação da composição.

A terceira variação é bastante similar a ideia que compõem ao tema inicial. Conservando muito das figuras rítmicas empregadas no inicio, o compositor, desenvolve a linha pelo oficleide quase que de maneira a contrapor o que foi empregado na primeira e segunda variação. O desenvolvimento do tema nesse ponto nos remete um lirismo extremamente cantábile distinguindo do virtuosismo das colcheias das outras seções anteriores.

Aspirando o encontro desse momento onde a melodia assume, naturalmente essa ideia de contraponto com as outras variações, empregamos na edição articulações que procuram valorizar esse ambiente. A articulação empregada auxilia, não somente na inteligibilidade de pontos de respiração, mas a ideia de um som mais continuo possível e também a valorização de cada nota nessa seção. Em termo de dinâmica, mesmo sendo um momento distintos dos anteriores, é interessante que continuemos com o que foi sugerido nos outros movimentos com o oficleide sempre um plano acima do acompanhamento desenvolvido pela banda de música.

Figura 43 - Terceira variação do tema da “Variação para Ophicleide”.



Fonte 43: fonte do autor.

Segundo CARNEIRO (2021, p. 475) podemos, enquanto interprete-editor, respeitando uma das fontes do trabalho afim de eliminar alguns equívocos encontrados, propor soluções para um resultado mais satisfatório. Mediante o processo de edição todas as decisões editoriais foram propostas de forma bastante criteriosas uma vez que o editor precisa fazer escolhas em alguns momentos, mesmo não tendo a intenção para com o resultando final de uma edição crítica. Consequentemente essa pesquisa traz edições das quais foram tomadas decisões a partir do entendimento do interprete-editor.

O interprete-editor, por exemplo, deve, ao propor algumas soluções respeitando uma fonte, no nosso caso fontes *fac-símiles*, e que não a acrescentar nada que não comprometa o resultado final da execução com mudanças de notas ou indicações de mudanças que impactam de forma mais severa como mudança de instrumentação (FIGUEIREDO, 2014, p.291). Vale ressaltar que essa obra nunca foi editada e não conseguimos, nos arquivos visitados, encontrar mais de uma ocorrência dela para efeito de comparação. Concluímos que, mesmo com os apontamentos feitos na edição proposta, elas são apenas uma adequação aos conceitos de escrita corrente e não uma proposta de edição mais severa, edição crítica, com o proposito de sanear pontos como notas estranhas, andamentos e outros. No entanto há, o que nesse caso da Edição Prática é aceitável, intervenção aos aspectos das articulações e escrita do texto musical completo onde é indicado pelo compositor com texto não musical as seções musicais.

Com o intuito da capilarização desse material é que passe a compor o repertório de possíveis estudantes de performance ou mesmo os que desejam tocar com os seus respectivos grupos de maneira sumaria, há a possibilidade de consulta do resultado dessa pesquisa na plataforma em que realizamos a nossa edição. A viabilidade de consulta da edição em formato

XML permitirá, de maneira simplificada, o surgimento de confecções de novos arranjos para outros grupos musicais distintos da formação de banda de música. Essa medida, para além de permitir conhecer a obrar através do áudio do programa de edição como um todo, pavimentará caminhos para que outros grupos possam utilizarem dessa composição na construção dos seus repertórios, e dará possibilidades para que outros instrumentistas possam utilizarem as variações como parte da construção de suas performances.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa pretendeu investigar as práticas interpretativas solísticas, a partir da ótica de um instrumentista moderno tendo como base o repertorio composto para a formação de banda de música no final do século XIX e inicio do século XX. O que torna essa prática o principal instrumento balizador e interlocutor dessa especifica utilização musical a partir da visão de um estudante contemporâneo do oficleide. Para mais, procuramos entender historicamente como se deu a trajetória do instrumento, desde o seu surgimento na Europa até a sua chegada e atuação no Brasil, sobretudo no estado de Minas Gerais.

Temos, junto das investigações do ensino didático do instrumento no século XIX, a edição do material que gerou a pesquisa e que desencadeou outras inquietações as quais foram balizadoras para o desenvolvimento deste trabalho.

Durante a pesquisa pudemos identificar que ainda há muitas lacunas a serem preenchidas no que se refere as praticas interpretativas tendo o oficleide como principal instrumento. No Brasil, atualmente, o oficleide é tido como um importante instrumento na consolidação do Choro, mas pouco se tem notícia das práticas distintas desse contexto o que, de certa maneira, elabora uma visão de instrumento limitado apenas a esse gênero de prática interpretativa.

Após o restauro de um oficleide do século XIX foi possível observar a necessidade de uma pesquisa como essa no Brasil. Um trabalho que apresentasse os princípios de funcionamento, histórico e um possível repertório desenvolvido especificamente para o oficleide seria imprescindível, não somente para os futuros estudantes de oficleide, mas para outros estudantes que não estão intimamente ligados nas práticas performáticas do instrumento.

Tratamos sobre a origem, dificuldades técnicas, repertório e função do oficleide nos grupos em que ele se fazia presente e, como base para a construção deste trabalho, utilizamos como principais referências as publicações de CORNETTE (1835) e CLODOMIR (1866) além de fontes iconográficas que ilustraram os caminhos e o desenvolvimento do oficleide.

A edição e o processo que permeou os resultados obtidos nessa pesquisa, certamente, fará parte de futuras pesquisas, não somente às ligadas ao oficleide e seu entorno, mas como parte do processo de edição com relações da performance historicamente informada.

Dessa maneira, por meio das edições ou pela vivência e estudos dos materiais até aqui utilizados, a presente dissertação pretendeu-se traçar um panorama histórico acerca do oficleide, seus princípios básicos de funcionamento e a edição de uma obra tradicional do repertorio do instrumento. O trabalho procurou, ainda, informações sobre as técnicas

construtivas que culminaram no aparecimento de outros instrumentos da família dos metais e que, de certa maneira contribuíram, também, para o ostracismo em que o oficleide chegou.

REFERENCIAL

ALMEIDA, Alexandre Zamith. **Por uma visão de música como performance**. *Opus*, Porto alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76, dez. 2011.

ALPERT, Michael Kenneth. **A trompa natural para o trompista moderno**. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

AMORIM. Humberto. **Pedro Nolasco Batista: traços biográficos e atividades musicais em Pernambuco (1832 – 1865)**. Artigo. Orfeu, v.3, nº 1, 2018, p. 230 – 256.

BERTERO, Carlos Ormar. **ORQUETRA SINFÔNICAS: UMA METÁFORA REVISITADA**. RAE. v. 41. nº 3. Jul/ Set. 2001.

BEVAN, Clifford. **The Tuba Family**. 2nd edition. Winchester: Piccolo Press, 2000.

BINDER, F. P. **Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Unesp, 2006.

CAMPOS, Marcelo Jardim. d. **A Banda do Villa: a obra para banda de música de Heitor Villa-Lobos**. 2015, 322 f. Tese. Doutorado em Música. Centro de Letras e Artes – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

_____. **ENTENDIMENTO HISTÓRICO DO DESENVOLVIMENTO DA MÚSICA PARA SOPROS.** Pequeno Guia Prático para o Regente de Banda, Fundação Nacional de Artes – Funarte, p. 07 – 19, Rio de janeiro, 2008.

CARNEIRO, Raquel Santos. **QUARTETOS PARA FAGOTE DE FRANCISCO MIGNONE: propostas de edições críticas e práticas**. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música. Rio de Janeiro, 2021.

CASEZES, Henrique. **Choro: do quintal ao municipal**. Editora 34, Edição nº 1 – São Paulo, 1998.

CASTAGNA, Paulo; COTTA, André Henrique Guerra; PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves; SOUSA, Maria José Ferro de; CERQUEIRA, Vladmir. Agostini de; SILVA, Francisco de Assis Gonzaga da. **Inventário da Coleção Dom Oscar**. Academia.edu, 2007.

CASTAGNA, Paulo. **A Musicologia enquanto método científico**. Revista do Conservatório de Música da UFPel. Pelotas, no1, p. 2-31, 2008.

_____. **Dualidades nas propostas editoriais de música antiga brasileira.** Per Musi. Belo Horizonte, n. 18, p. 7-16, 2008.

_____. **A contribuição de José Penalva ao Museu da Música de Mariana**. In: PROSSER, Elisabeth Seraphim (Org.). II FESTIVAL PENALVA, I MOSTRA DA MÚSICA PARANAENSE, Curitiba, 24 a 28 out. 2004. *Anais*. Curituba: ArtEMBAP, 2005. p. 89-102. ISSN 1807-667X.

CLODOMIR, Pierre François. **Méthode Élémentaire pour Ophicéide - A l'usage des Fanfares et des Colléges**. Edição n.o 4 - Paris, 1866.

CORNETTE, Victor. **Methode d'Ophycleide Alto et Basse**. França, 1835.

ETERO, Leonardo. **O medalhão de Aleijadinho da igreja de São Frencisco de Assis de Ouro Preto**. V SEMINÁRIO INTERNACIOANL LUSO-BRASILEIRO, Os Franciscanos no Mundo Portugês II. Rio de Janeiro, p. 151-162, 8-10 de novembro de 2011.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIV: teorias e práticas editoriais.** 1o Ed. – Rio de Janeiro: edição do autor, 400 p. Rio de Janeiro, 2014.

_____. **Tipos de Edições**. DEBATES – Cadernos do Programa de Pós-graduação em Música – CLA/UNIRIO, 2014.

GARNIER, Théodore. **Meéthode élémentaire et facile d'ophicléïde à pistons ou cylindres**. Schonenberger, Boulevart Poissonniére, 28, Propéde L'Edíreur Spécialité pour la Commission et L'Exportation. Paris, 1844.

KHATTAR, Albert Savino. **Tuba: sua história, o panorama histórico no Brasil, o repertório solo brasileiro, incluindo catálogo e sugestões interpretativas de três obras selecionadas**. Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes, Campinas, SP, 2014.

KERR, Isaac William. **Considerações sobre o Cimbasso na orquestra da ópera italiana do século XIX**. Anais do IV Simpósio Brasileiro de Pós-Graduação em Música, SIMPOM, p. 937 – 947, 2016.

KIMBALL, Will. **Serpent & Ophicleide: histary and images**. Disponível em: <http://kimballtrombone.com/2010/07/15/ophicleide-history-and-images/>. Acesso em: 12/ 04/ 2021.

KRIDEL, Craig. **The Dawn of Exploration for the English Bass Horn?**. ITEA Journal, Historical Instruments, p. 28 – 33, 2016. Disponível em: <https://www.berliozhistoricalbrass.org/english_bass_horn.htm>. Acesso em: 08/03/2023.

_____. **The Serpente Forveille: Perhaps the Best of All these Instruments for Sound**. ITEA Journal, Historical Instruments, p. 62 – 65, 2012. Disponível em: <https://www.berliozhistoricalbrass.org/39-3-2012.pdf>. Acesso em: 07/03/2023.

LEITE, Isaac Newton de Barros. **Dicionário musical (1904)**. Pimenta Culturas – 3º edição – São Paulo, Brasil, 2023.

MIRRA, Rui Miguel dos Reis Mendes. **Século XIX, hiato ou oportunidade?**. ANSO – Academia Nacional Superior de Orquestra. Repositório Comum. Lisboa, 2019.

MOJOLA, Celso; PORTO, Denis Eduardo Ferreira. **A evolução do trombone**. Revista Eletrônica Thesis, ano VI, nº 13, p. 1 – 14, 1º semestre. São Paulo, 2010.

MORAES, Aquiles; MOARES, Everson; MIRANDA, Leonardo. **Irineu de Almeida e o *oficleide* 100 anos depois**. Edição nº 1 – Rio de Janeiro, 2016.

MORAES, Everson Neves de. **Irineu de Almeida e o Oficleide: resgate de um instrumento esquecido**. Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROMUS) – Rio de Janeiro, 2021.

MYERS, Arnold. **Acoustical Factors in the Demise of the Oficleide**. Congresso Mundial de Acústica, Nara, 2004.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro; edição fac-similar;* ***O choro. reminiscências dos chorões antigos***; Typ. Glória, 1936; [Introdução de Ary Vasconcelos]. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978. 220p. (MPB reedições, v.1).

PRESS, Macmillan. **The Grove Consise Dicionary of Music**. Macmillam Press Ltd. Londres, Inglaterra – 1988.

RESENDE, Maria Conceição. **A música na história de Minas Colonial**. Belo Horizonte: Italiana; Brasilia, DF: INL, 1989.

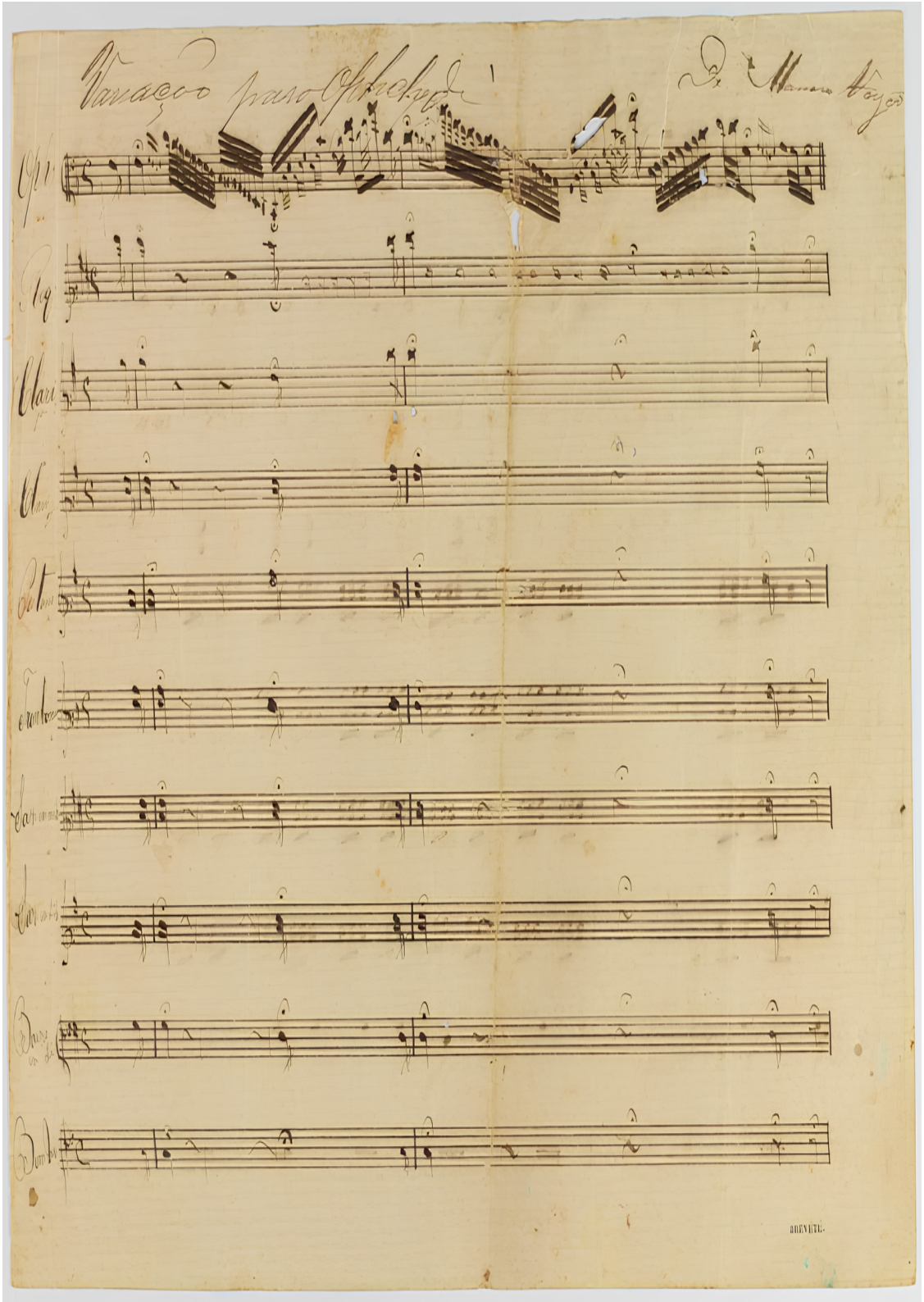
SANTOS, Waldemar Moura. **Sessenta Tempos**. Academia Ouro-Pretana de Letras, Ouro Preto, nov. 1963.

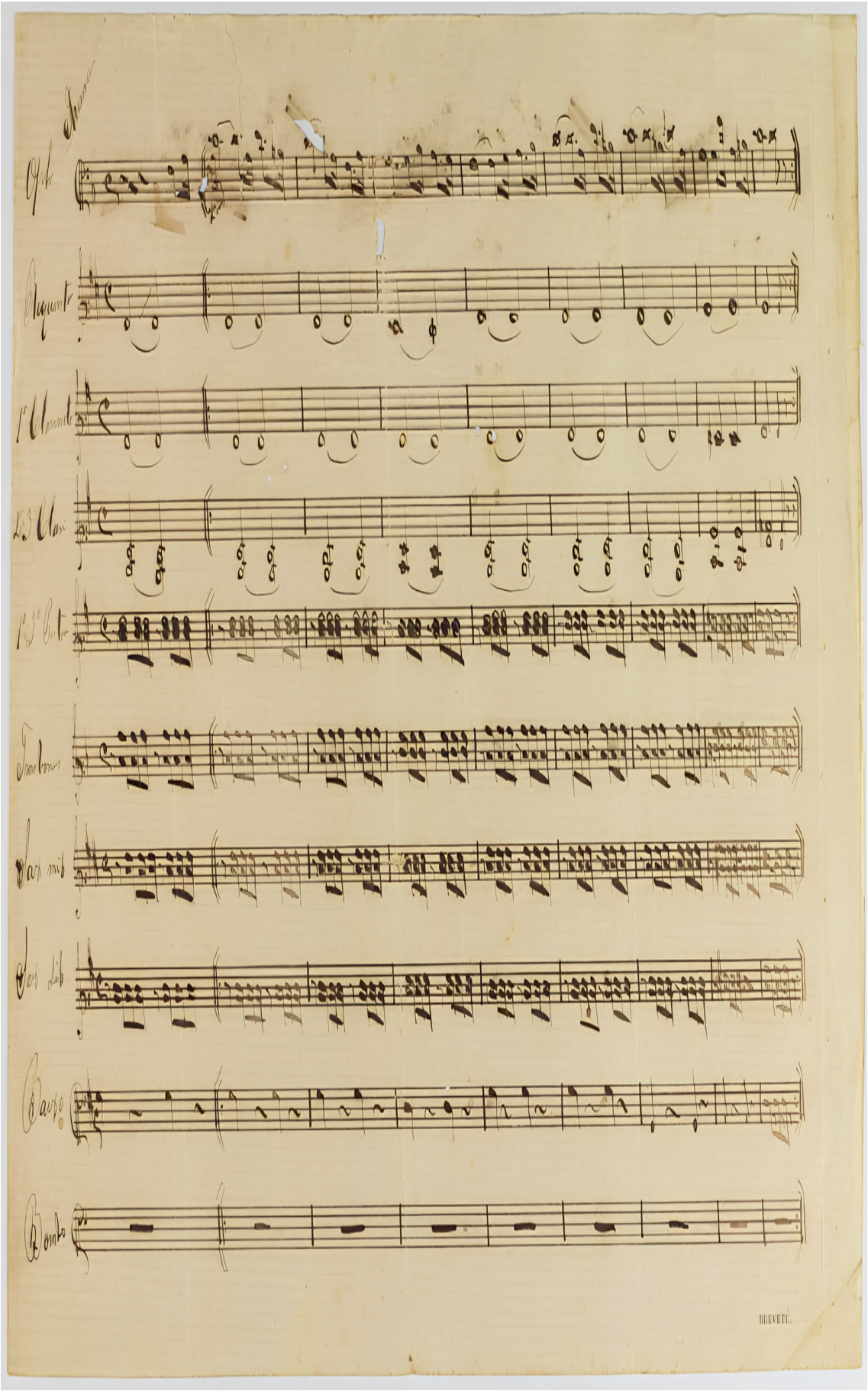
SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. Editora 34, Edição nº 3 – São Paulo, 2013.

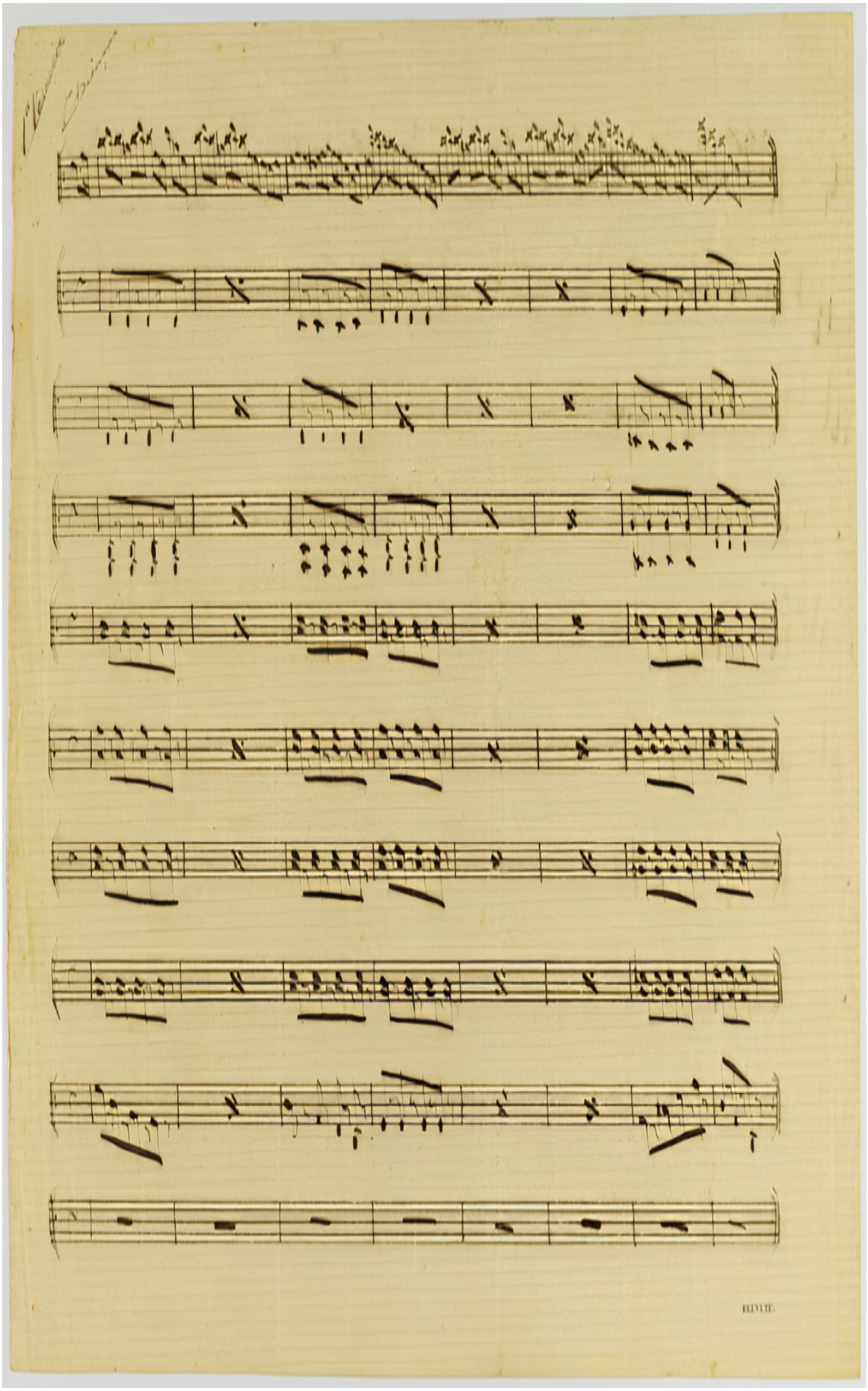
VEIGA, Paulo Jorge Silva. **A CORNETA DE CHAVES EM PORTUGAL SÉC. XIX – COMPOSIÇÕES DE SANTOS PINTO**. Universidade de Aveio, Departamento de Comunicação e Arte. Portugal, 2011.

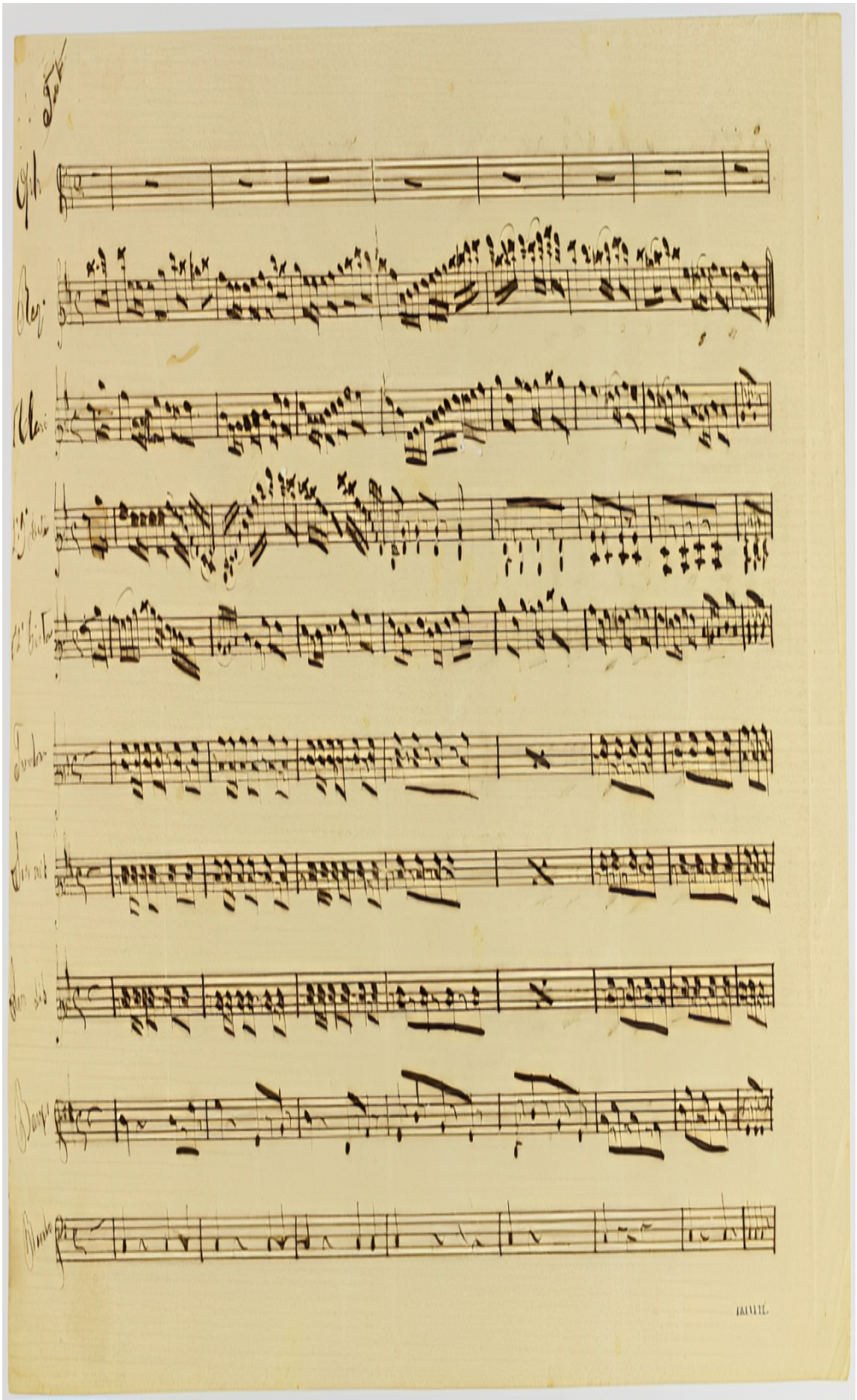
VIEIRA, Ernesto. **DICCIONARIO MUSICAL**. J. G. Pacini. Lambertini, 2º Edição – Lisboa, Portugal, 1899.
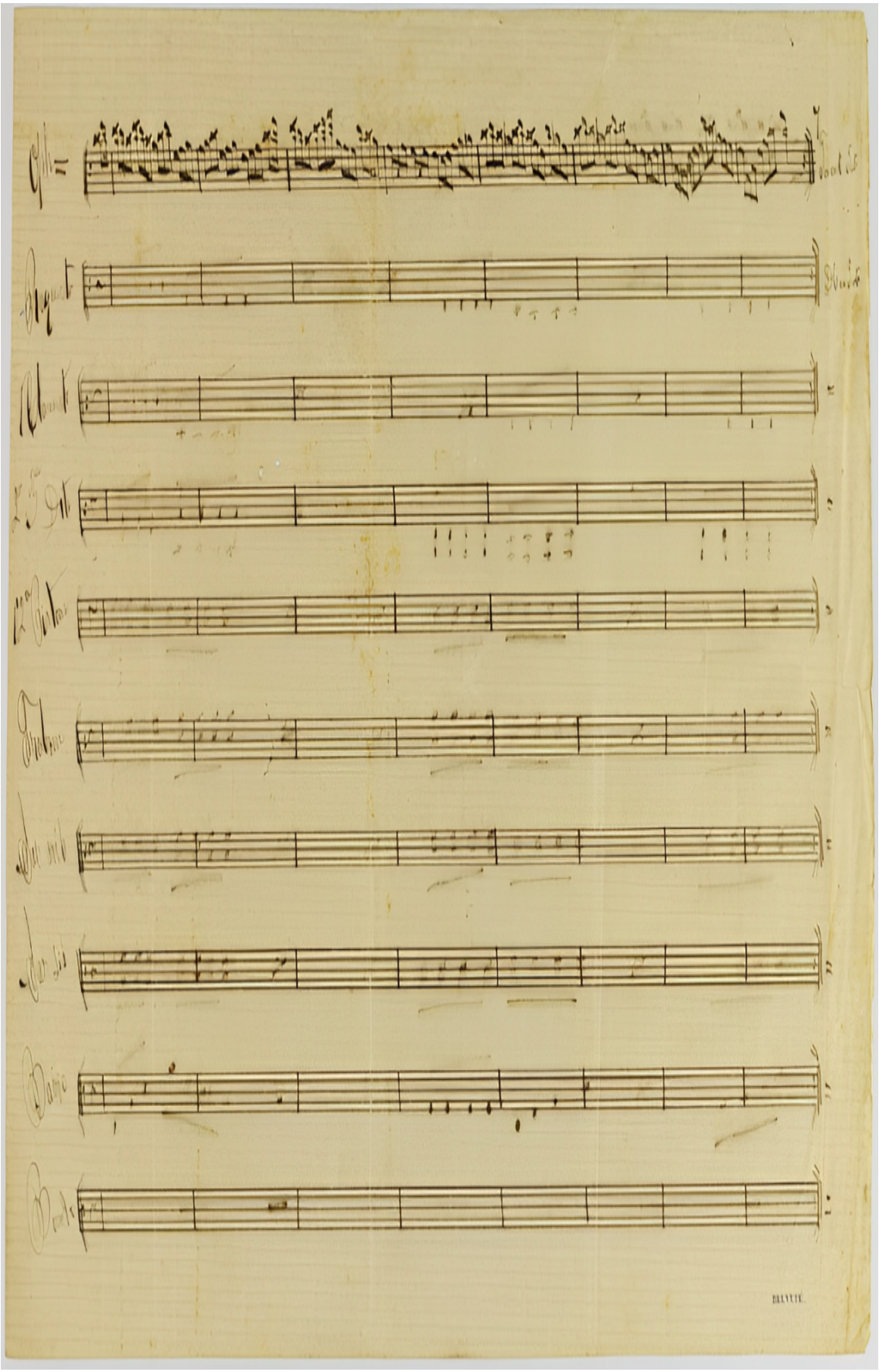
ANEXO 1 VARIAÇÃO PARA OFICLEIDE

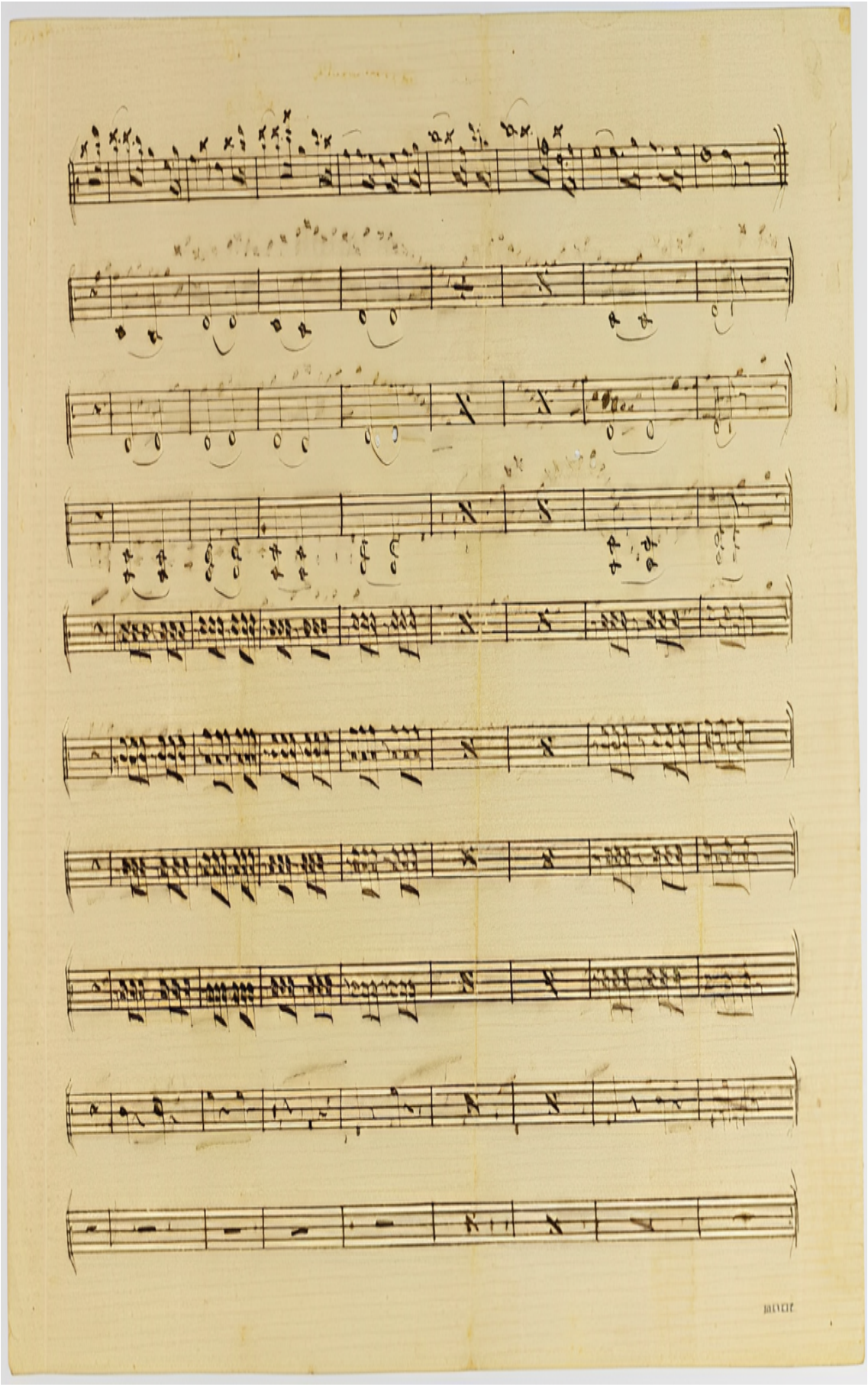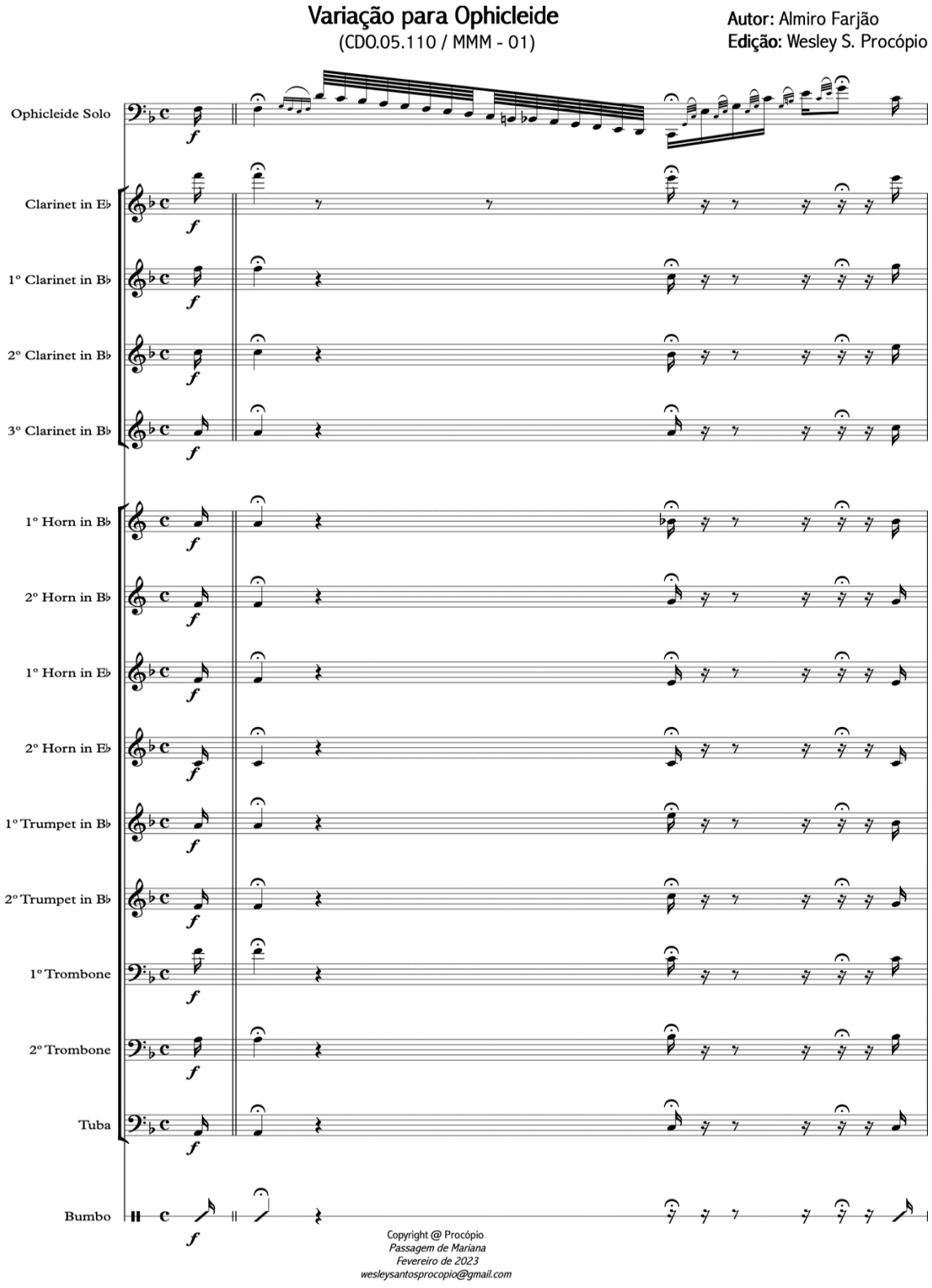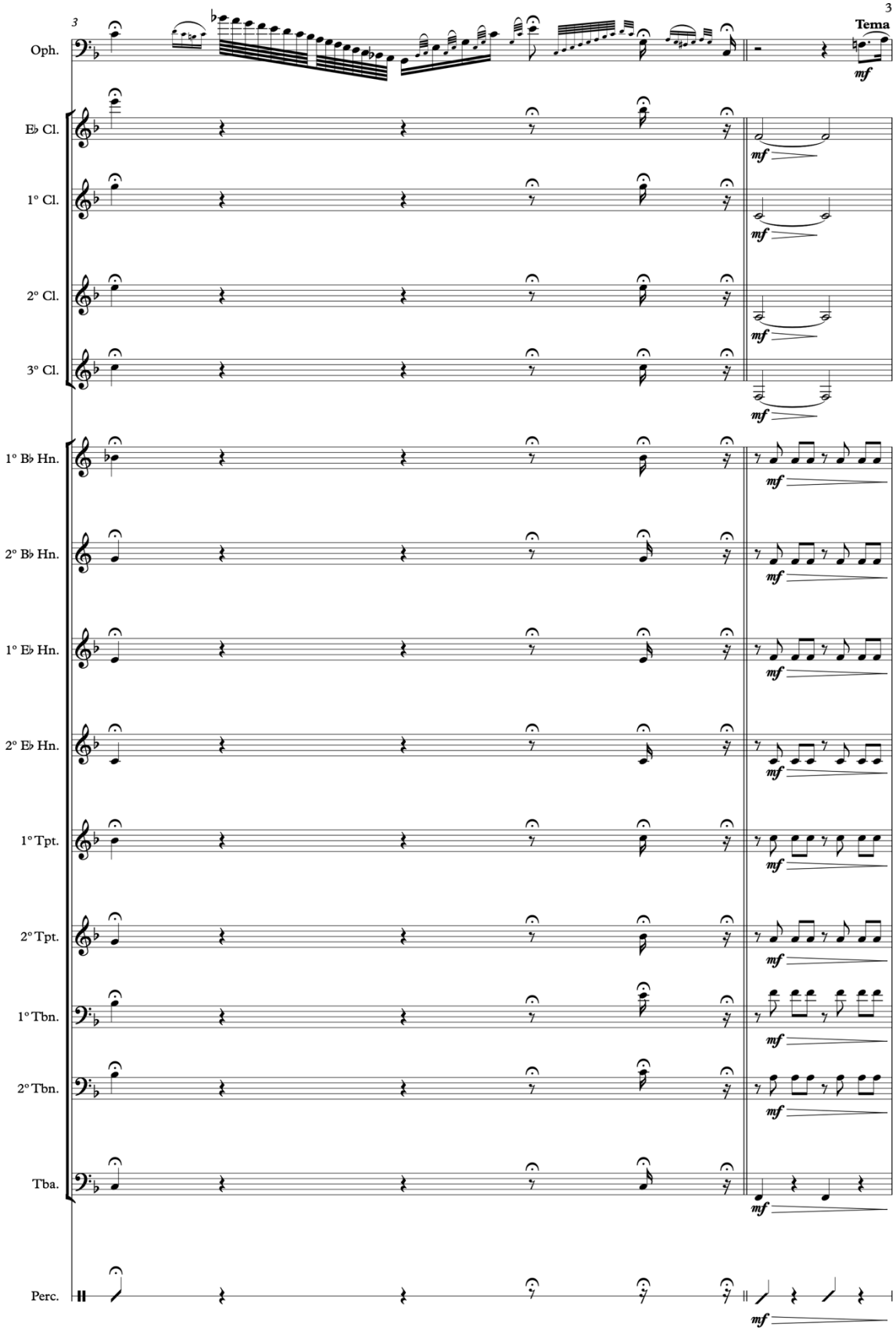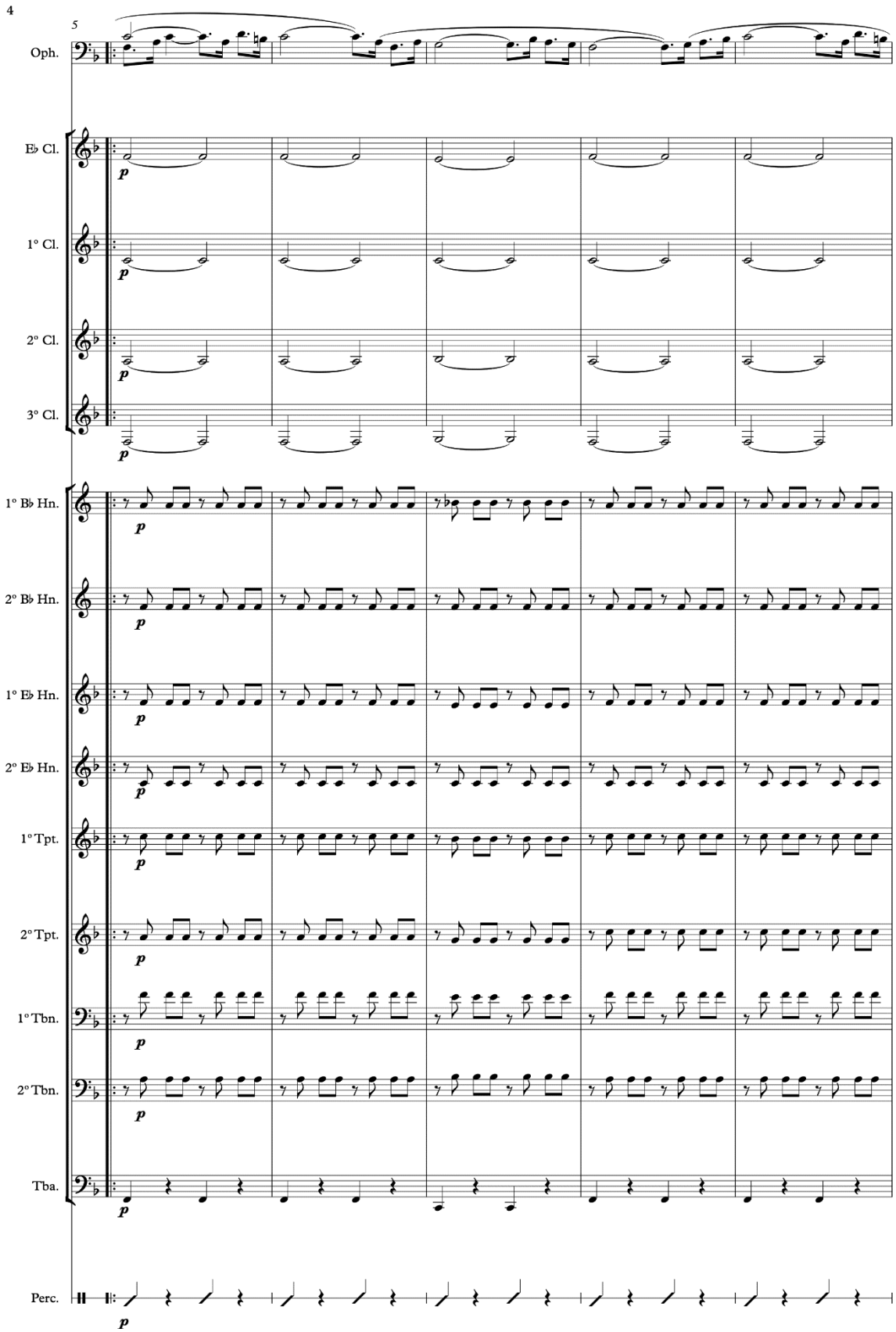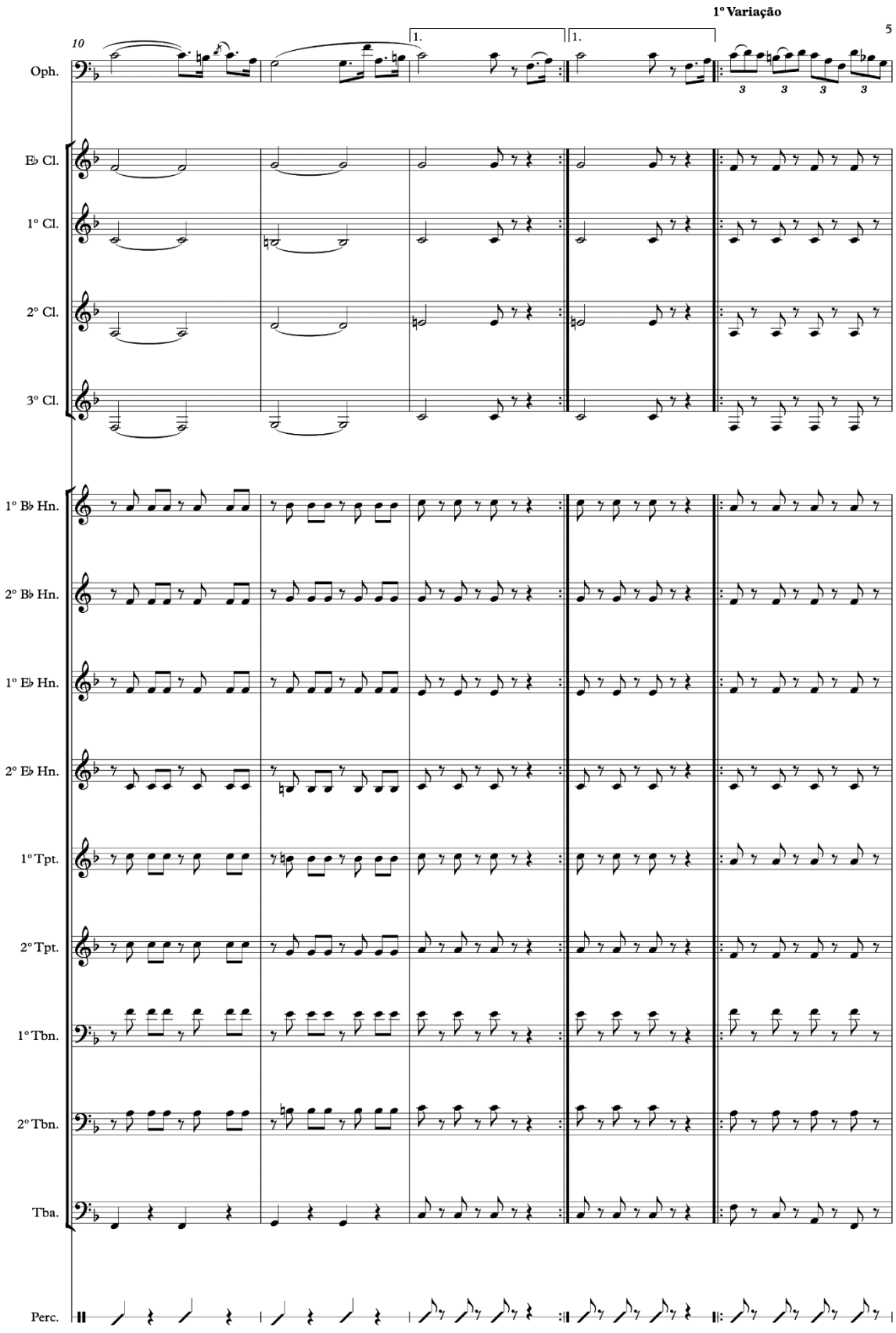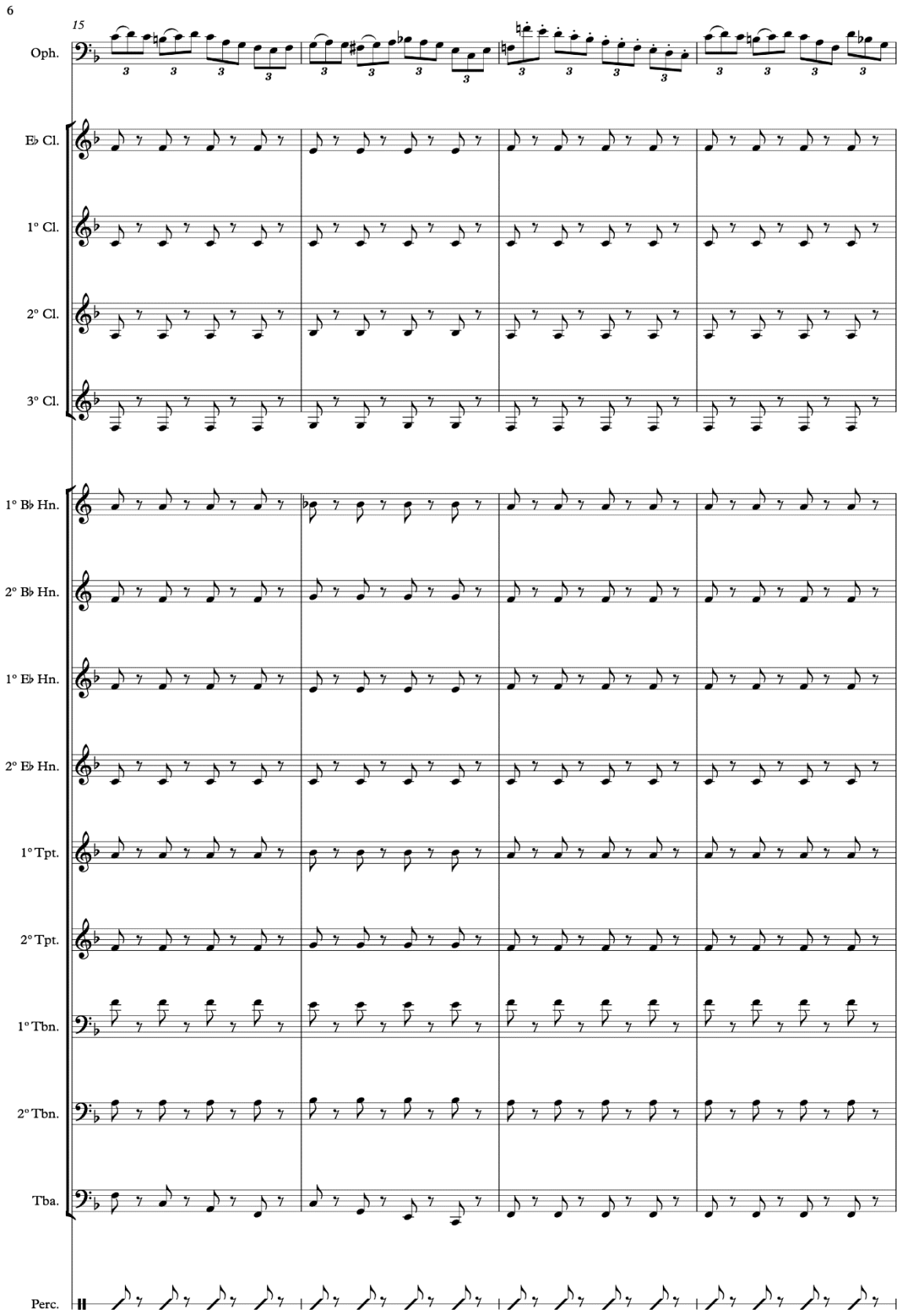












ANEXO 2 “VARIAÇÃO PARA OFICLEIDE” – EDIÇÃO PRÁTICA
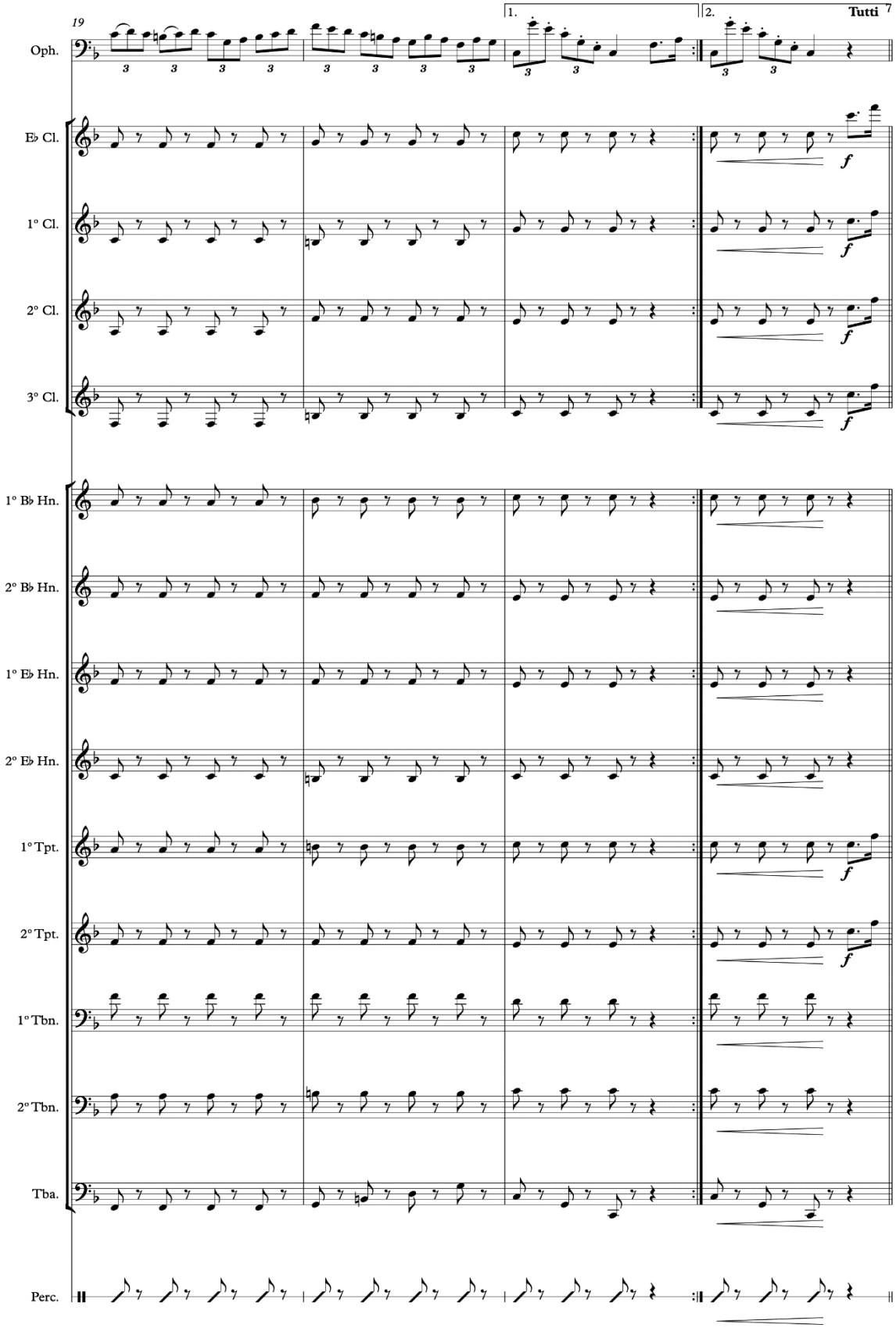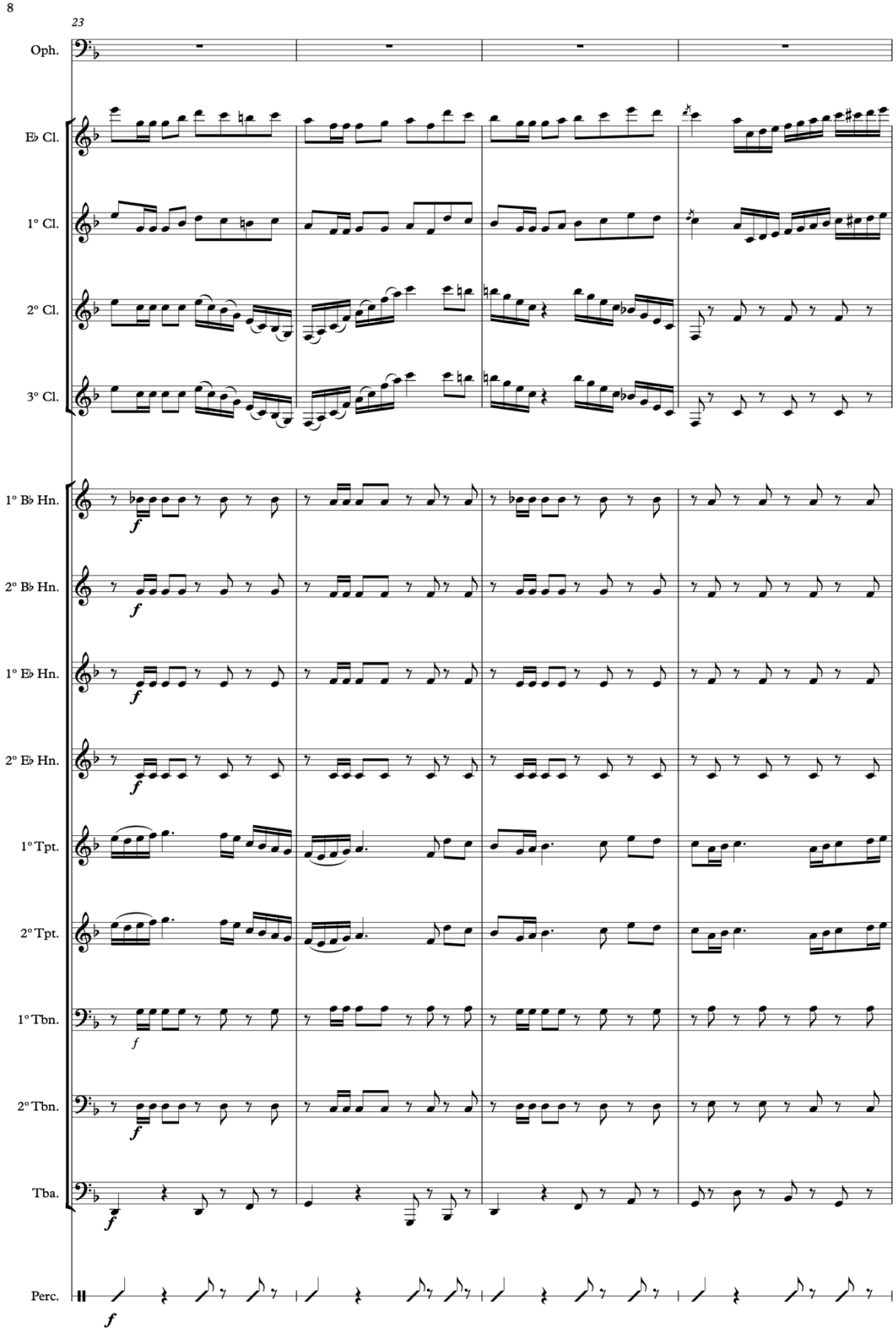



3
3
Tema
Oph.
E♭ Cl.
1° Cl.
2° Cl.
3° Cl.
1° B♭ Hn.
2° B♭ Hn.
1° E♭ Hn.
2° E♭ Hn.
1° Tpt.
2° Tpt.
1° Tbn.
2° Tbn.
Tba.
Perc.
mf
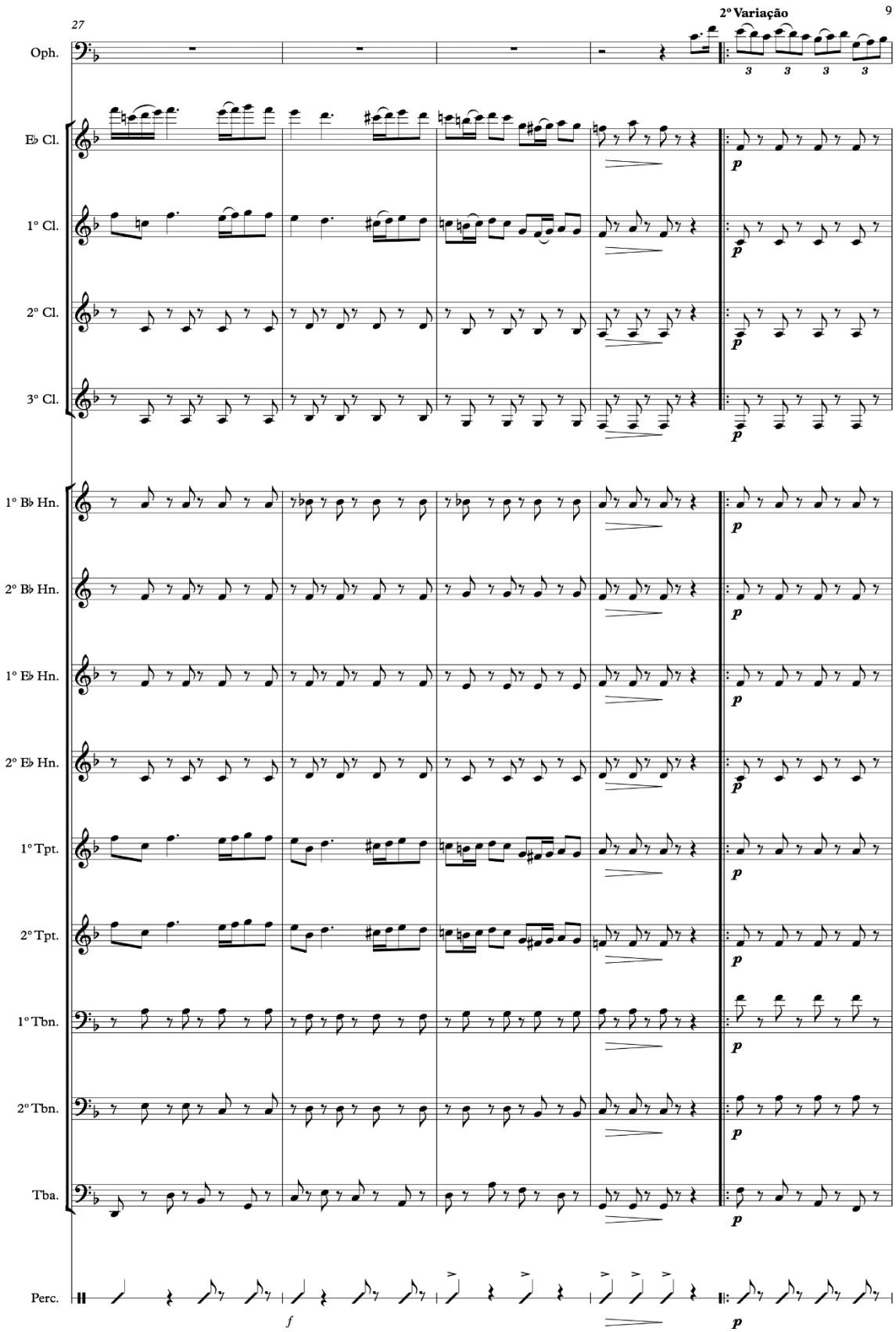

4
5
Oph.
E♭ Cl.
1° Cl.
2° Cl.
3° Cl.
1° B♭ Hn.
2° B♭ Hn.
1° E♭ Hn.
2° E♭ Hn.
1° Tpt.
2° Tpt.
1° Tbn.
2° Tbn.
Tba.
Perc.
p
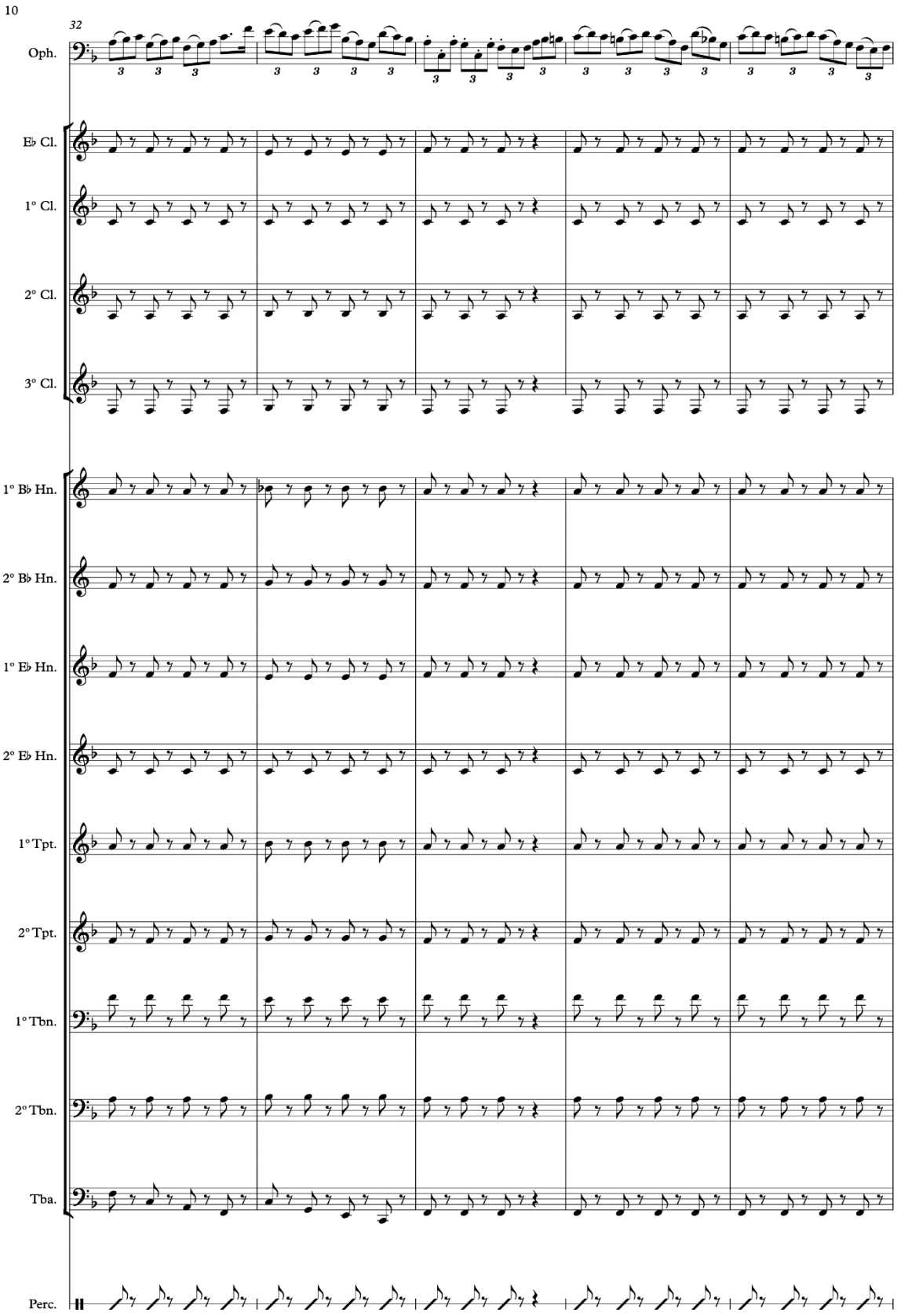

1º Variação
10
5
1.
1.
Oph.
E♭ Cl.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
1º B♭ Hn.
2º B♭ Hn.
1º E♭ Hn.
2º E♭ Hn.
1º Tpt.
2º Tpt.
1º Tbn.
2º Tbn.
Tba.
Perc.
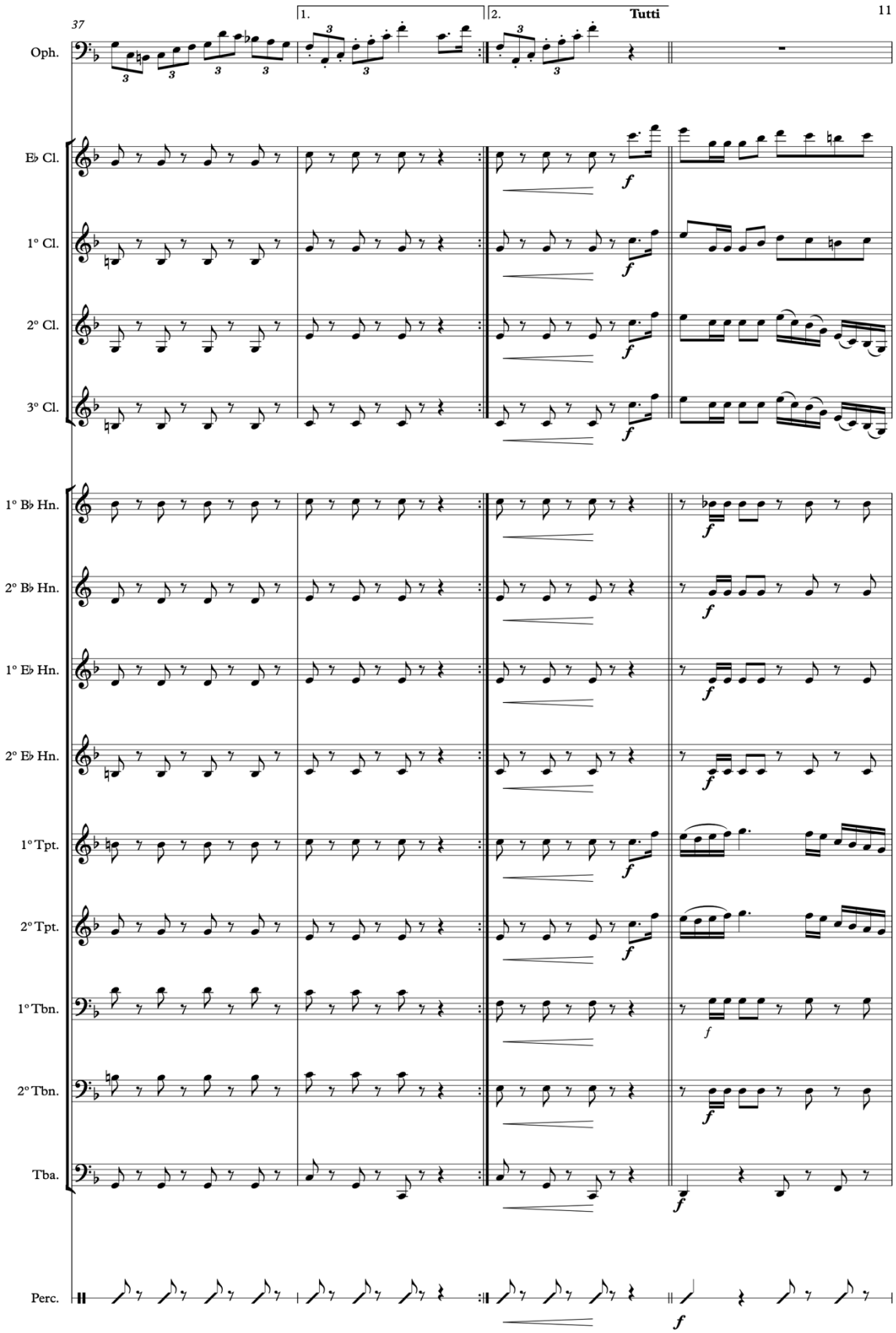

6
15
Oph.
E♭ Cl.
1° Cl.
2° Cl.
3° Cl.
1° B♭ Hn.
2° B♭ Hn.
1° E♭ Hn.
2° E♭ Hn.
1° Tpt.
2° Tpt.
1° Tbn.
2° Tbn.
Tba.
Perc.
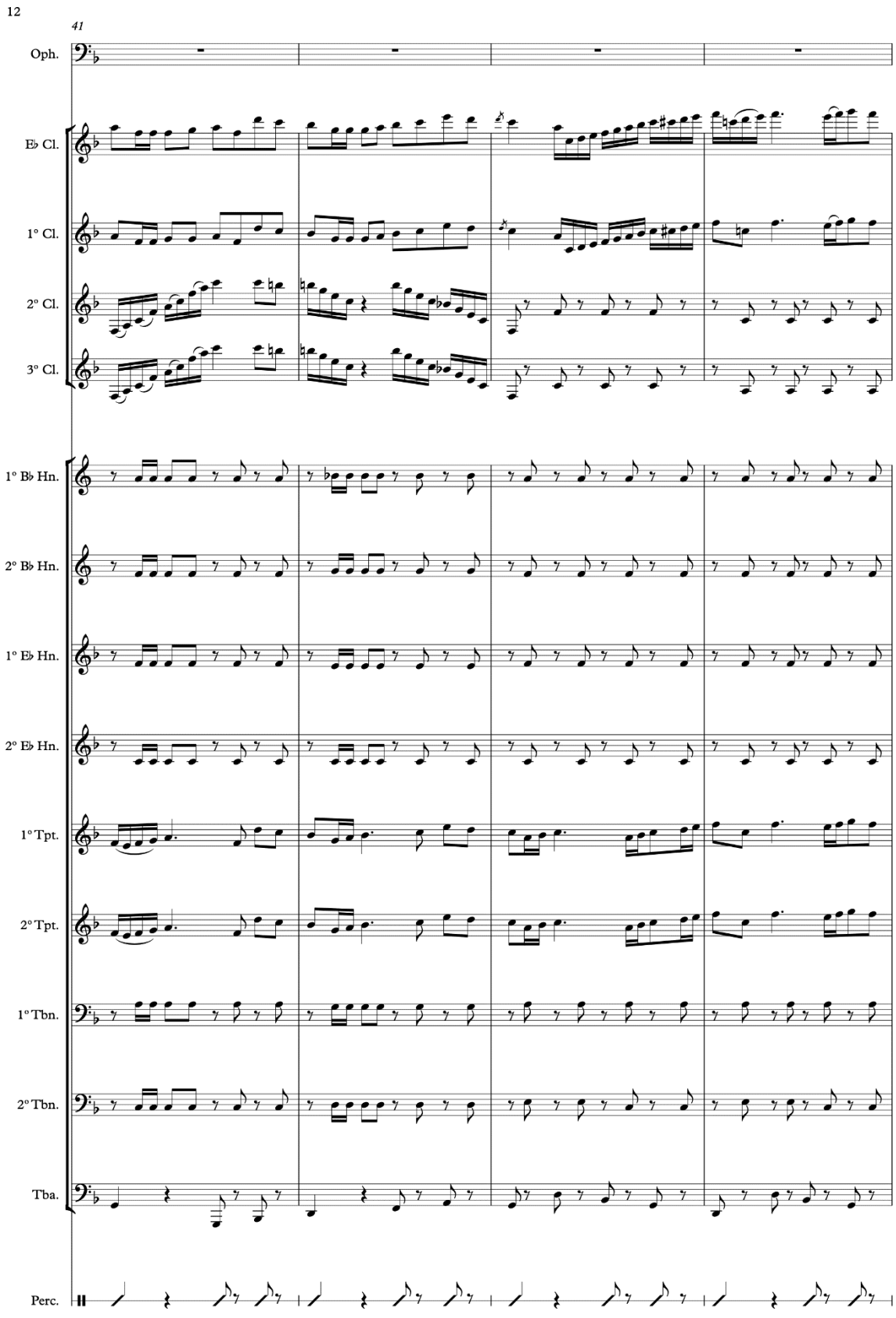

19
1.
2.
Tutti
7
Oph.
E♭ Cl.
1° Cl.
2° Cl.
3° Cl.
1° B♭ Hn.
2° B♭ Hn.
1° E♭ Hn.
2° E♭ Hn.
1° Tpt.
2° Tpt.
1° Tbn.
2° Tbn.
Tba.
Perc.
f
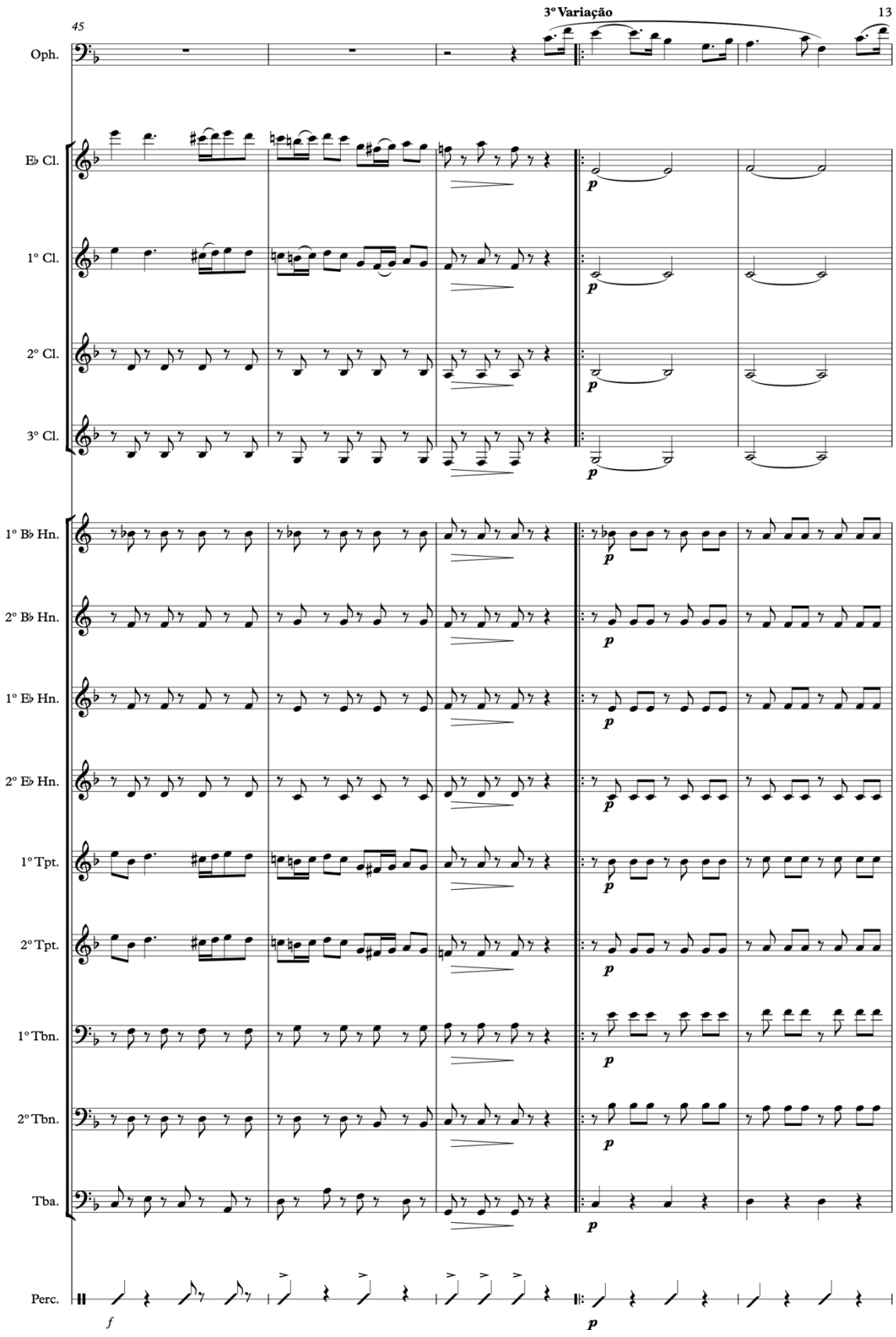

8
23
Oph.
E♭ Cl.
1° Cl.
2° Cl.
3° Cl.
1° B♭ Hn.
2° B♭ Hn.
1° E♭ Hn.
2° E♭ Hn.
1° Tpt.
2° Tpt.
1° Tbn.
2° Tbn.
Tba.
Perc.


27
2º Variação
9
Oph.
E♭ Cl.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
1º B♭ Hn.
2º B♭ Hn.
1º E♭ Hn.
2º E♭ Hn.
1º Tpt.
2º Tpt.
1º Tbn.
2º Tbn.
Tba.
Perc.
3 3 3 3
p
f


10
32
Oph.
E♭ Cl.
1° Cl.
2° Cl.
3° Cl.
1° B♭ Hn.
2° B♭ Hn.
1° E♭ Hn.
2° E♭ Hn.
1° Tpt.
2° Tpt.
1° Tbn.
2° Tbn.
Tba.
Perc.


37
1.
2.
Tutti
11
Oph.
E♭ Cl.
1° Cl.
2° Cl.
3° Cl.
1° B♭ Hn.
2° B♭ Hn.
1° E♭ Hn.
2° E♭ Hn.
1° Tpt.
2° Tpt.
1° Tbn.
2° Tbn.
Tba.
Perc.


12
41
Oph.
E♭ Cl.
1° Cl.
2° Cl.
3° Cl.
1° B♭ Hn.
2° B♭ Hn.
1° E♭ Hn.
2° E♭ Hn.
1° Tpt.
2° Tpt.
1° Tbn.
2° Tbn.
Tba.
Perc.


45
3° Variação
13
Oph.
E♭ Cl.
1° Cl.
2° Cl.
3° Cl.
1° B♭ Hn.
2° B♭ Hn.
1° E♭ Hn.
2° E♭ Hn.
1° Tpt.
2° Tpt.
1° Tbn.
2° Tbn.
Tba.
Perc.
f
p