DOI 10.20504/opus2026.32.21
Dossiê Entre Teatros, Coretos e Bandas de Música no Longo Século XIX

Lexicografia e Terminologia musical: um estudo sobre o oficleide e os instrumentos de sopro do século XIX a partir das fontes do arquivo da banda de música da polícia militar do Ceará

Inez Martins **Gonçalves**
http://orcid.org/0000-0002-3256-2169
(Universidade Estadual do Ceará, UECE/Programa de Pós-graduação em História, Culturas e Espacialidades, Curso de Música, Fortaleza, Ceará)

Resumo: O século XIX é um importante período da história da música para os aerofones porque houve um desenvolvimento destes instrumentos em larga escala ocasionado pelo aparecimento de novas ligas metálicas e pela invenção das válvulas rotativas, pistões e do sistema de Boehm. Com o surgimento dessas novas tecnologias, foi preciso inventar novos modelos que apresentassem essas invenções. A construção dos novos instrumentos, o mercado das patentes, a publicação de músicas e de manuais didáticos específicos para tocá-los, fez crescer a indústria musical, tornando-a rentável e atraente. Com isso, vários países da Europa passaram a construir novos modelos de aerofones que foram semelhantes, iguais ou diferentes entre si e que receberam nomes específicos em suas localidades. Estes novos aerofones e o repertório onde eles apareceram circularam por diversos países, provocando o que hoje identificamos como uma miscelânea terminológica dos instrumentos de sopro do século XIX. O objetivo desse artigo é analisar a história dos aerofones nas bandas de música europeias nos Oitocentos, em particular, do oficleide, a partir da problematização das fontes da banda da antiga Polícia Militar do Ceará, compreendendo os termos que os identificaram historicamente, suas famílias e modelos específicos. A metodologia empregada foi a da história comparada e conectada. O referencial teórico tomou por base os tratados, dicionários e livros de instrumentação que trazem a discussão dos aerofones oitocentistas. Como resultado, o estudo apontou para uma perspectiva não eurocêntrica da história dos instrumentos musicais, tendo como foco particular as práticas musicais de apropriação da banda do Ceará.

Palavras-chave: Organologia. Aerofones. Oficleide. Banda de Música. Polícia Militar do Ceará.

Lexicography and Terminology: a study on the ophicleide and the wind instruments of the nineteenth century based on sources from the archives of the military police band of Ceará

Abstract: The nineteenth century is an important period in the history of music for aerophones because there was a large-scale development of these instruments caused by the appearance of new metal alloys, the invention of rotary valves and pistons, and the Boehm system. With the emergence of these new technologies, it was necessary to invent new models that presented these inventions. The construction of new instruments, the patent market, the publication of songs and specific didactic manuals for playing them, made the music industry grow, making it profitable and attractive. As a result, several countries in Europe started to build new models of aerophones that were similar, the same or different from each other and that received specific names in their locations. These new aerophones and the repertoire where they appeared circulated in several countries, causing what we now identify as a terminological miscellany of nineteenth-century wind instruments. The objective of this article is to analyze the history of aerophones in European music bands during the 19th century, particularly the ophicleide, based on a problematization of the sources of the former band Military Police of Ceará, understanding the terms that identified them historically, their families and specific models. The methodology used in the sources was that of comparative and connected history. The theoretical framework was based on the treatises, dictionaries and instrumentation books that discuss nineteenth-century aerophones. As a result, the article pointed to a non-Eurocentric perspective on the history of musical instruments, focusing particularly on the musical appropriation practice of the Ceará band.

Keywords: Organology. Aerophones. Ophicleide. Music Band. Military Police of Ceará, Brazil.

GONÇALVES, Inez Martins. Lexicografia e Terminologia musical: um estudo sobre o oficleide e os instrumentos de sopro do século XIX a partir das fontes do arquivo da banda de música da polícia militar do Ceará. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), João Pessoa, v. 32, e263221, p. 1-36, 2026. http://dx.doi.org/10.20504/opus2026.32.21
Recebido em 08/12/2024, aprovado em 26/12/2025, publicado em 08/07/2026
Editor Responsável: Dr. Vinícius Eufrásio

Lexicografia e Terminologia são disciplinas do campo da musicologia que se relacionam em conjunto com o objetivo de clarificar o significado dos termos musicais, informando, de forma concisa e organizada, o objeto que se quer condensar (Balchin, 2001, p. 21). Dispostos geralmente em ordem alfabética, os dicionários e as enciclopédias são exemplos clássicos e antigos de instrumentos lexicográficos (Balchin, 2001, p. 21). Se, por um lado, a prática da lexicografia produz críticas por ser considerada como uma "mera compilação" ou por sua "popularidade" de acesso e conteúdo, por outro lado, Robert Balchin (2001, p. 21) questiona qual estudioso não se utilizou de um dicionário ou enciclopédia para obter conhecimento rápido e geral sobre algum assunto. As páginas da Wikipédia são exemplos claros e atuais de instrumentos lexicográficos e terminológicos que expandem o conhecimento científico de forma acessível, diverso, rápido e, de uma maneira geral, eficiente (mesmo que possa apresentar alguns erros na informação repassada). Como toda documentação, é preciso ler de forma crítica para poder analisar a procedência das fontes e a argumentação apresentada pelo autor.

No caso da área de Terminologia, "os dicionários de música refletem o uso do termo em todos os tipos de fontes primárias, musicais, teóricas e documentais (Balchin, 2001, p.22, tradução nossa)"[1]. Ao mesmo tempo, essas fontes de pesquisa representam fenômenos históricos, pois evidenciam uma mudança de mentalidade acerca do assunto em foco. Portanto, é importante não estabelecer classificações rígidas para não se correr o risco de sofrer alguma contrariedade ou necessidade de mudança neste conhecimento por causa do processo contínuo temporal da História (Balchin, 2001, p. 22). O musicólogo alemão Wilibald Gurlitt (1889-1963) teve um particular interesse pelo que chamou "linhagem do vocabulário musical", ou seja, o estudo dos termos musicais a partir da relação com a "família dos termos", suas afinidades entre si e de seus agrupamentos familiares (Gurlitt, [s.d.], [n.p.] *apud* Balchin, 2021, p. 22).

No caso da instrumentação do século XIX, essa ideia é bastante pertinente, sendo a nossa abordagem de pesquisa apresentada aqui neste texto. Afinal, desde o século XVII que os instrumentos passaram a se organizar em famílias, aumentando os modelos exponencialmente na segunda metade do século XVIII e, principalmente, no século XIX (Sachs, 2006 [1940], p. 388). Em vários países como Inglaterra, França, Bélgica, Alemanha, Itália, Estados Unidos foram construindo instrumentos iguais ou semelhantes, estabelecendo famílias de timbres, que em cada lugar recebeu nomes distintos, semelhantes, ou mesmo, iguais.

Essa variedade de instrumentos chegou para nós, musicólogos do século XXI, como um desafio a ser enfrentado na atualidade: como identificar, nas partituras compostas no século XIX e início do XX, qual instrumento o compositor escolheu para a determinada música? Afinal, cada país imprimiu e divulgou suas músicas usando a terminologia específica instrumental do seu lugar. Estas composições circularam para além de suas fronteiras nacionais e foram tocadas por orquestras e bandas de outros países do mundo. No caso do Brasil, tanto as partituras quanto os instrumentos musicais foram importados de vários países europeus distintos e chegaram até nós com seus nomes de origem, situação constatada na iconografia e nas partituras de época, preservadas em arquivos de conjuntos musicais centenários.

As bandas de música existentes nas atuais Polícias Militares do Brasil representam exemplos de grupos musicais centenários que remontam sua origem ao século XIX, criadas nas antigas corporações

[1] "Dictionaries of music reflect the use of terms in all kinds of primary sources, musical, theoretical, and documentary (Balchin, 2001, p. 22)".

das forças policiais locais. Estas bandas foram bastante atuantes nas cidades onde situavam, com grande penetração sociocultural. Elas executavam um repertório diverso que variava entre hinos, marchas, dobrados, música para dança, trechos de óperas, tocadas em diversas ocasiões, tanto em espaços públicos quanto privados (Della Mônica, 1975; Salles, 1984; Binder, 2006; Fontoura, 2011; Vieira, 2013, Martins Gonçalves, 2017; Maciel, 2021; Santos, 2022). Esse repertório foi comprado, por meio de importação de partituras, feito cópias manuscritas, principalmente pelos músicos da banda ou doado ao grupo (Martins Gonçalves, 2018, p. 2-5). A intensa atividade das bandas das forças policiais oitocentistas produziu uma boa quantidade de documentação musicográfica, muitas delas ainda preservadas nos arquivos das instituições policiais.

A banda de música da polícia do Ceará é um exemplo desse conjunto musical militar centenário, ainda em atuação nos dias de hoje, e que possui um arquivo de música com boa quantidade de documentos musicográficos preservados dos períodos entre 1880 e 1930. Oficializada no ano de 1854, a banda do corpo policial cearense foi, durante todo o século XIX, o grupo musical estável mais contínuo o qual a população podia contratar para animar suas festas, bailes, carnavais, entre outros eventos, ou mesmo usufruir das suas apresentações no Passeio Público e nos teatros locais[2] (Martins Gonçalves, 2017, p. 263-281).

O arquivo da banda de música da Polícia Militar do Ceará representa hoje um significativo espaço musicológico para o estado, tanto pela quantidade de obras preservadas (cerca de 149, somente para aquelas referenciadas entre 1890 e 1932) e quanto pelo seu valor histórico. É neste espaço que se encontram as duas partituras mais antigas do Ceará até o momento, escritas e tocadas pela antiga banda de música policial: a valsa Alice, de 1890, de compositor desconhecido e a marcha "Corporação" de Euclides Paiva, de 1897[3]. Além dessas, o arquivo preserva peças de gêneros diversos, escritas por compositores locais, brasileiros e estrangeiros, constituindo-se como uma boa amostra musical para pesquisa musicológica no estado (Martins Gonçalves, 2023, p. 140-143).

Como veremos a seguir, pouca música foi importada, a maior parte foi copiada a mão pelos músicos do próprio grupo. Na análise das partituras manuscritas[4] do arquivo da banda cearense, o que se observa é um uso aparentemente aleatório dos nomes de instrumentos de procedência nacional distinta, como, por exemplo, *flicorno*, *genis*, *saxhorn*, os quais representam a mesma família de timbres: *flicorno* e *genis*, na Itália e *saxhorn*, na França; ou o termo português "cornetim", ou uso no Brasil de "piston", que

[2] A banda do Exército também tocava em festividades públicas e privadas da cidade de Fortaleza durante os Oitocentos. Contudo, diferentemente da banda policial, houve momentos ao longo do século em que ela não existia ou deixou de existir por causa das transferências dos batalhões para outras províncias. Até 1865, só havia o meio batalhão, sem músicos. Em 1871, com o fim da Guerra do Paraguai, chegou o 14º Batalhão de Infantaria em Fortaleza, inicialmente sem músicos. No ano seguinte, os jornais registram uma banda dessa companhia a tocar em eventos oficiais. Em 1873, substituiu-se o batalhão e estacionou o 15º Batalhão de Infantaria. Com essa companhia, veio junto a banda de música com 12 integrantes, ampliada em 1875 para 16 músicos e 1 mestre de música. Em 1883, trocou-se novamente a companhia e substituiu-se o 15º pelo 11º Batalhão de Infantaria. Essa companhia trouxe sua banda com 16 músicos e 1 mestre, grupo que perdurou até a Primeira República (Martins Gonçalves 2017, p. 139-141).

[3] PAIVA, Euclides. *Corporação*. Marcha para banda de música. Manuscrito. Fortaleza, 1897. ABMPMCE; ANÔNIMO. *Alice*. Valsa para banda de música. Manuscrito. Fortaleza, [1890]. ABMPMCE.

[4] O termo "partitura" será usado, em todo o texto, em seu sentido amplo, envolvendo todos os documentos musicográficos presentes no arquivo da banda da polícia do Ceará, independente se seu fundo documental contém somente as partes cavadas, as partes cavadas e o *score* (a "grade orquestral") ou somente o *score* (nota da autora).

representam o *cornet à piston* francês, entre outros modelos e nomes. Essa falta de padronização apontou para uma abundância instrumental não retratada na documentação iconográfica da banda policial. Entender os motivos dessa ausência e as possíveis razões desse registro misturado foram alguns dos objetivos deste estudo.

Portanto, a pesquisa sobre a lexicografia e terminologia dos instrumentos musicais de sopro do século XIX problematizado a partir do repertório da banda de música preservado no acervo da Polícia Militar do Ceará apontou-nos que houve uma "apropriação" local dos termos, "formas diferenciadas de interpretação (Chartier, 1990, p.28)", em que não se levou em consideração a origem familiar e de procedência nacional dos instrumentos musicais para ressignificar a partir da realidade sociomusical da banda local, adaptando-a a partir da experiência musical dos músicos policiais na época. Dessa forma, analisar a história sociocultural da banda policial cearense é entender que as práticas musicais vivenciadas por esse grupo são "configurações sociais e conceptuais próprias de um tempo e um espaço (Chartier, 1990, p.27)" as quais precisa-se compreender e historicizar. Para nós, musicólogos historiadores, a miscelânea terminológica dos instrumentos musicais de sopro do XIX está inserida em uma concepção mais ampla da história da música que representa experiências musicais e sociais próprias de um momento que deve ser refletido e reavaliado.

O objetivo desse artigo é analisar a história dos instrumentos de sopros utilizados pelas bandas de música dos países ocidentais no século XIX, com enfoque particular para o oficleide, identificando os termos que os identificam historicamente, suas famílias e modelos específicos. A investigação tomou as partituras preservadas no acervo histórico da banda de música da Polícia Militar de Ceará e a iconografia do grupo como fontes problematizadoras desse estudo. Pretende-se ainda relacionar a bibliografia geral de época sobre instrumentação e a iconografia dos instrumentos do século XIX na identificação e compreensão dos instrumentos registrados nas instrumentações do repertório tocado pelo grupo policial.

O referencial teórico geral acerca do estudo sobre os instrumentos de sopro e do oficleide tomou por base os livros, manuais, dicionários sobre instrumentação e orquestração que abordam esses instrumentos historicamente, os quais são citados ao longo do artigo e aparecem listados nas referências finais deste artigo. Consideramos importante a consulta e discussão feitas a partir de alguns tratados escritos ainda no século XIX e que tratam diretamente dos instrumentos de sopro que discutimos, como o do diretor do Conservatório de Bruxelas, o belga F. J. Fétis (1858), o *Traité général d'instrumentation* do belga F. A. Gevaert (1863), o dicionário de música escrito pelo musicólogo português Ernesto Vieira (segunda edição de 1899), o *Studi di strumentazione per banda* do maestro de banda e compositor italiano Alessandro Vessela (primeiro fascículo publicado em 1897) e a versão fac-similada do dicionário espanhol de termos musicais do compositor e musicólogo Felipe Pedrell (1897). Quanto ao *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes,* de Hector Berlioz, originalmente escrito em francês, usamos a versão em inglês revista por Richard Strauss em 1948, o qual serviu de base para muitas comparações de informações com o material lido.

Para a parte da lexicografia e terminologia dos instrumentos de sopro e a criação da tabela de nomenclaturas da seção 3, optamos por utilizar os livros *Orchestration* de Cecil Forsyth, originalmente escrito em 1914, o *Anatomy of the Orchestra* de Norman Del Mar de 1987 e o de Alessandro Vessela, republicado em 1955 sob a coordenação de Almamiro Giampieri. Os três livros apresentaram particularidades específicas que podem ser usadas em comparação. Forsyth escreve um livro dando bastante enfoque ao estudo dos instrumentos e suas transformações ao longo da história, apresentando as informações sobre como o instrumento é denominado nos países de língua inglesa, italiana, alemã e francesa, ajudando a elucidar as questões familiares das nomenclaturas dos instrumentos. Norman Del Mar afirma que seu livro não é um tratado de instrumentação, mas traz informações valiosas a partir da visão do executante e do regente sobre as questões instrumentais concernentes nas partituras e na orquestra. Além desses, o *Studi di strumentazione per banda* de Alessandro Vessela foi bastante referenciado por ser um tratado voltado especificamente para os instrumentos de sopro e percussão usados em banda no século XIX e XX.

Para o estudo de instrumentação, levamos em consideração a metodologia comparada e conectada. Para compreender qual instrumento está sendo usado na banda de música, é importante levar em consideração as imagens dos instrumentos e estudá-los de forma comparativa. O estudo da iconografia é tido como uma importante documentação que, aliado a outros documentos, como as partituras, ajudou a esclarecer muitas dúvidas e a determinar de que tipo de instrumentos estamos falando. Para análise iconográfica, usamos a metodologia proposta por Panofsky (2009) e Kossoy (2012), sobre iconografia e iconologia, buscando apoio em diversas imagens e documentação para cruzar as informações com os instrumentos fotografados pela banda da polícia do Ceará. Como a quantidade de material iconográfico na qual nos baseamos neste assunto é um pouco extensa, escolhemos, para este artigo, apenas as imagens significativas que elucidam os argumentos das seções. O leitor interessado em aprofundar sobre a parte visual dos instrumentos pode consultar os livros mencionados ao longo do texto.

Ao pensar em estabelecer uma história conectada dos instrumentos musicais, propomos uma "ampliação do olhar [...] para além da nação" (Prado, 2005, p.26) estabelecendo conexões de realidades, dos usos, das práticas musicais. Ao estabelecer a comparação entre os instrumentos musicais, rompemos com o isolamento do objeto de estudo e trazemo-lo para um "múltiplo campo de observação", iluminando esse objeto para propor e pensar questões com fins de elucidá-lo (Barros, 2007, p. 9-10). Para além de perceber as semelhanças e diferenças entre os materiais, a metodologia comparada ajuda a observar as variações do modelo (Barros, 2007, p. 10), questão bastante pertinente no caso dos instrumentos musicais do século XIX.

O artigo está dividido em quatro seções. Para atingirmos nosso objetivo acerca da discussão sobre lexicografia e terminologia dos instrumentos musicais de sopro do século XIX e do oficleide em particular, discutidos na seção três e quatro respectivamente, consideramos necessário introduzir o leitor na história evolutiva de construção dos aerofones, que culminou nas modificações tecnológicas do século XIX e no aumento da variedade dos modelos construídos. Em seguida, apresentamos uma parte que trata do contexto das práticas ocorridas na banda de música da Força Policial do Ceará no período delimitado,

a forma pela qual o grupo adquiriu seus instrumentos e o repertório para tocar nos eventos. O resultado dessas práticas justifica a miscelânea do registro dos nomes dos instrumentos, questão que será aprofundada na terceira seção. O texto finaliza com uma análise específica do oficleide, escolha baseada no fato de ter sido um importante instrumento usado nas peças para as bandas do século XIX e que não participa mais da formação atual desses grupos.

1. Instrumentação do século XIX

O nosso interesse em particular neste artigo reside sobre a instrumentação musical dos sopros Oitocentista. Afinal, a execução de uma obra do século XIX parte do princípio de que precisamos conhecer o instrumento que foi selecionado para saber qual outro instrumento com características semelhantes poderá substituí-lo. É o caso do oficleide, considerado por Cecil Forsyth (1982 [1914], p. 172) como um instrumento obsoleto na atualidade. Afinal, ele deixou de pertencer à lista de instrumentação de músicas para bandas de sopro e de orquestras sinfônicas de muitos países, diminuindo o volume de sua comercialização ao longo do século XX[5].

Willi Apel (1972, [s.p.] *apud* Henrique, 2018, p. 21) propõe uma divisão esquemática didática, em que separa em três fases o desenvolvimento da música instrumental, relacionando os instrumentos musicais com a voz no decorrer da história da música ocidental. O primeiro momento vai de meados do século XIII até o final do século XVI, quando os instrumentos musicais se limitam a dobrar as vozes, período em que a extensão sonora dos instrumentos era reduzida, confinados à extensão vocal. A segunda fase vai do século XVII a meados do século XVIII, quando há uma igualdade de importância entre a voz humana e os instrumentos musicais. É nesta fase em os compositores começam a explorar as possibilidades sonoras dos instrumentos. A última fase inicia-se na segunda metade do século XVIII, quando a música instrumental ganha uma maior importância e a voz passa a ser tratada como um instrumento, exigindo a execução de escalas, agilidade técnica, entoação de notas muito agudas ou graves, ou seja, os extremos da extensão.

Baseado nessa divisão, o musicólogo português Luís L. Henrique (2018, p.21) entende que o desenvolvimento dos instrumentos musicais passou por uma evolução, sinônimo de transformação, onde a estrutura e o timbre deles modificaram-se a ponto de dar origem a novos modelos. Se, até o século XVII,

[5] Embora Cecil Forsyth disponha o oficleide na seção de "instrumentos obsoletos" em seu livro *Orchestration* (Forsyth, 1982 [1914], p. 172), recentemente, mais especificamente no século XXI, percebe-se um aumento de interesse por reviver esse instrumento, tanto a nível nacional quanto internacional. No Brasil, o oficleide foi muito usado no choro no início do século XX. Ligado a esse gênero, o músico carioca Everson Neves de Moraes apresentou a dissertação de mestrado sobre o oficleidista Irineu de Almeida, que tocou em banda de música e no grupo de choro de Pixinguinha neste período (Moraes, 2021). Ele conta ainda nesse trabalho que comprou um oficleide de uma pessoa que morava em uma fazenda no interior de São Paulo e que passou a tocar esse instrumento no seu grupo de choro chamado Os Matutos (Moraes, 2021, p.52;55). No Ceará, o trompista Robson Lima adquiriu um oficleide em Dó com o qual tem se apresentado como solista em palcos cearenses. Em Minas Gerais, o músico Wesley Santos Procópio defendeu sua dissertação de mestrado em 2024 com o tema "Variação para Ophicleide de Almiro Farjão: uma proposta de edição prática". Wesley Procópio gravou o recital de sua defesa tocando um oficleide e disponibilizou a visualização no *Youtube* (disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WCcYVPOxyEU. Acesso em 12 fev. 2026). Para além do Brasil, localizamos no *facebook* uma associação internacional de pessoas amantes do oficleide, fundada em 2019, que postam informações sobre o instrumento, compra, fotos, ensaios (*Ophicleide Appreciation Society*, disponível em https://www.facebook.com/groups/ophicleide/about. Acesso em: 12 fev. 2026). Com relação à comercialização de oficleides novos, localizamos *sites* de lojas comerciais de venda de instrumentos de sopros como a alemã *Schiller* (www.schillerinstruments.com) e a britânica *Wessex Tubas* (https://europe.wessex-tubas.com/), esta fundada em 2010.

não era comum o compositor explicitar qual instrumento deveria ser tocado em uma obra, pois ficava a critério dos executantes e de suas possibilidades técnicas em tocá-los, "o desenvolvimento da técnica específica dos instrumentos está intimamente relacionado com o aparecimento dos *luthiers* e dos construtores de instrumentos em geral (Henrique, 2018, p. 22)". Portanto, o desenvolvimento da tecnologia que permitiu modificações nos instrumentos, especialmente nos aerofones, com a invenção das válvulas (rotativas e pistões) e do sistema Boehm no século XIX (Henrique, 2018, p. 22), promoveu o surgimento de uma diversidade de instrumentos musicais com nomes diversos nesse período. A variedade de nomenclaturas representou tanto instrumentos iguais, semelhantes quanto diferentes, situações em que, para os estudiosos atuais, torna-se um desafio a decifrar nas partituras de séculos passados.

Segundo Curt Sachs, de 1750 a 1900, a quantidade de timbres aumentou supreendentemente, seguindo a tendência dos dois séculos anteriores. Todos os instrumentos seguiram o exemplo das cordas friccionadas e se estabeleceram em famílias. O interesse pelo timbre seguiu o curso do que já se estava intensificando no século XVII em direção à música carregada de emoções e expressividade. O músico do período romântico fez uso de todas as possibilidades tímbricas para exprimir os sentimentos humanos na música. Para isso, "eles descobriram a eficiência da mistura de cores e da modulação de timbre para timbre da mesma maneira que eles modularam de acorde para acorde (Sachs, 2006 [1940], p.388, tradução nossa)[6]".

Como consequência da intensificação do apreço dos compositores pelo timbre, a orquestração se tornou uma área autônoma da composição musical. Portanto, a busca por timbres diferentes foi a mola propulsora para a experimentação de novos instrumentos e a melhoria dos já existentes. Para atender às necessidades da música romântica, de seus compositores e executantes, foi necessário melhorar a eficiência técnica, a efetividade musical e potência sonora dos instrumentos musicais (Sachs, 2006 [1940], p.388-389), aspectos que estimularam os construtores a experimentarem novos modelos e formatos e descobrirem novos recursos tecnológicos.

A indústria musical Oitocentista foi sustentada, em parte, pelas bandas de música, especialmente as militares. Esta indústria fez dinheiro com a fabricação, com os modelos e os suprimentos para os instrumentos, especialmente os de sopros, mantendo uma relação simbiótica com os militares, pois muitos dos modelos desenhados ou reconfigurados objetivaram o mercado militar. Da mesma forma, a música impressa, incluindo aqui a literatura didática, também se beneficiou dessa relação com as bandas militares e para atender a este nicho de mercado é que foram publicadas (Herbert; Barlow, 2013, p. 82-83).

No seu estudo sobre a música militar britânica no longo século XIX (compreendido entre 1770 até 1914), Trevor Herbert e Helen Barlow afirmam que não houve uma padronização na instrumentação do repertório tocado pelas bandas militares britânicas nesse período, até mesmo em comparação com outros países como Espanha, França, Áustria, Japão (Herbert; Barlow, 2013, p. 302-318). A conclusão dos autores parte da análise comparativa de documentos iconográficos e de manuscritos musicais que

[6] "They discovered the effectiveness of mixing colors and of modulating from timbre to timbre in the same way that they modulated from chord to chord (Sachs, 2006 [1940], p. 388)".

comprovam uma variedade de formações instrumentais, tanto numérica quanto de escolha instrumental, entre as bandas de música analisadas dentro desta delimitação temporal. Da mesma forma, as tabelas de instrumentação apresentadas no verbete "banda" do dicionário *Grove online*, também comprovam essa flexibilidade instrumental para o século XIX entre os países europeus (Polk *et al.*, 2001, p. 1-10).

Semelhante à constatação da variedade de instrumentação, a banda da polícia cearense apresentou várias formações instrumentais analisadas por meio das partituras preservadas no acervo do grupo (1890 a 1932) e em comparação com o instrumental que aparece nas fotografias tiradas da banda da Polícia entre os anos de 1879 e 1932[7]. O que se observa, nessa comparação, é que nem todos os instrumentos que aparecem nas fotografias são descritos nas instrumentações das partituras e que existe uma diversidade maior de formações instrumentais do que as fotografias registram. Apenas no fim da década de 1920 é que a instrumentação começa a se repetir nas cópias das partituras, fazendo-nos concluir que se inicia uma padronização instrumental no grupo e no repertório (Martins Gonçalves, 2017, p. 288-313).

Na próxima seção, discorremos sobre o registro do nome dos instrumentos nas partituras a partir do instrumental que existiu na banda de música da polícia do Ceará, analisada na fotografia de 1879 e nos editais de compra dos instrumentos pela Tesouraria provincial, em comparação com a listagem da instrumentação de algumas partituras do arquivo da banda. Veremos que a escolha dos músicos pela nomenclatura de um instrumento, o qual não deveria existir na banda, na realidade, foi aleatória, sem preocupação de ser fiel a sua herança terminológica nacional.

2. Instrumentos e partituras da Banda de Música da Polícia Militar do Ceará

A primeira imagem que se tem conhecimento da banda de música da Força Policial do Ceará (figura 1) é uma fotografia com data provável de 1879. Nela, vemos um grupo de 28 músicos mais o maestro no centro da imagem, sem instrumento, mas segurando um maço de papéis dobrados, representando uma partitura.

[7] As seis fotografias da banda da polícia do Ceará tiradas no período de 1879 a 1932 podem ser consultadas nos anexos de nossa tese de doutorado (Martins Gonçalves, 2017, p.460-467. Disponível em: http://hdl.handle.net/1843/BUBD-AVRFS7).



Fig. 1: Banda de Música da Força Policial do Ceará em 1879. **Fonte:** Arquivo Nirez. **Fotografia e edição de imagem**: Inez Martins.

A lista dos instrumentos identificados na fotografia acima são os seguintes:

- Flauta transversal (2)
- Clarinete em Mib (Requinta) (2)
- Clarinete [Sib][8] (3)
- Oficleide (4)
- Petit Bugle (Mib) (2)
- Flugelhorn (Sib) (1)
- Corneta de pistões (Sib) (2)
- Saxhorn Mib (2)
- Saxhorn barítono Sib (2)
- Eufônio (1)
- Trombone de pistão (1)
- Bombardão (1)

[8] É provável que a afinação desse clarinete seja em "Sib" levando em consideração que no edital de compra dos instrumentos de 1885 foram adquiridos somente clarinetes nesta afinação e que as partituras preservadas no acervo da banda indicam o uso prioritário do clarinete em Sib.

- Bombo [1]
- Par de pratos [1]
- [Provável percussionista – 1 Caixa de rufo]
- Não identificados (2)

Existem indícios de que, desde a criação oficial da banda de música da antiga Força Policial Militar do Ceará em 1854, a instituição policial proveu a sua banda com instrumentos musicais adquiridos por meio da Tesouraria do governo[9]. Para o conserto do instrumental e compra de acessórios, todo ano era aprovada uma rubrica pelos deputados da Assembleia Provincial na lei orçamentária anual. Além dessa previsão e devido ao elevado custo na compra deste material, a banda recorria a outra fonte de financiamento, neste caso, o dinheiro dos contratos realizados com particulares para tocar em eventos diversos, sendo uma parte do dinheiro também destinada para a compra e conserto dos instrumentos[10].

Os instrumentos musicais eram considerados propriedades públicas, pois havia regulação não somente para sua compra[11] como também para seu descarte[12], situação que deveria ser solicitada autorização pela presidência do governo. Foi o que aconteceu em 1863 quando a banda policial foi desativada e os instrumentos doados para o Colégio dos Educandos Artífices[13], instituição pública que acolhia menores órfãos e carentes, sustentada pelo governo local. Nessa ocasião, o instrumental foi descrito como velho e estragado. No ano seguinte, a banda policial foi reativada e o instrumental doado para o Colégios dos Educandos retornou para a instituição policial[14]. Houve uma tentativa de comprar um instrumental novo neste período, por ocasião da reativação da banda, mas o pedido foi negado[15].

A compra de instrumentos novos só aconteceu a partir da década de 1880 quando, nos anos de 1881, 1885, 1887 e 1890, o governo expediu editais para compra de instrumentos diversos e partituras[16]. Pelas imagens dos modelos dos instrumentos que aparecem nas fotografias de 1879 e 1897 e levando em consideração um documento dirigido à Tesouraria Provincial referente a um pedido de compra de instrumentos musicais para o Colégio dos Educandos de 1864, é provável que a importação desses instrumentos tenha vindo da França (Martins Gonçalves, 2021, p. 337-341; 460-461). A lista completa dos instrumentos comprados nesses editais foram os seguintes:

- Flautim (1)
- Flauta (1)

[9] Balanço da receita e despeza provincial, 09 de abril de 1856, p. 2, 5.
[10] Conta corrente da receita e despeza da Caixa da Musica, no mez de agosto de 1893, p.21 (verso).
[11] Ofício 11 de abril de 1864.
[12] Ofício 19 de novembro de 1866.
[13] *Pedro II*, 13 de novembro de 1862, p.1
[14] Ofício 16 de janeiro de 1864.
[15] Ofício 11 de abril de 1864.
[16] *Cearense*, 14 de setembro de 1881, p. 1; *Gazeta do Norte*, 14 de maio de 1885, p. 3; *Libertador*, 29 de março de 1887, p. 3; *Libertador*, 24 de janeiro de 1890, p. 2.

- Clarinete em Mib (Requinta) (1)
- Clarinete em Sib (6)
- Saxofone [provável alto em Mib] (1)
- Saxofone barítono em Mib (1)
- Oficleide em Dó (3)
- Oficleide em Sib (4)
- "Pistons" em Sib [provável cornet à piston] (2)
- Saxhorn Mib (2)
- Trombone (2)
- Bombardões em Sib (2)
- Bombo (1)
- Par de pratos (2)
- Caixa de rufo (1)
- 07 instrumentos não especificados
- Total de instrumentos comprados (1881-1890): 37

Diferente do que aconteceu com o instrumental da banda, para o qual havia uma dotação orçamentária anual para a sua compra e conserto, não localizamos documentação que mencione uma rubrica específica para compra de partituras em todo o século XIX. As únicas notícias oficiais ocorreram por ocasião do edital de 1887 e em 1893, quando foram compradas duas polcas instrumentadas[17]. Na compra de 1887, foram adquiridas 13 peças, a citar: 1 *ouverture* do *Oberto*, *Conde de S. Bonifacio* de Verdi, 1 fantasia da ópera *O Trovador* de Verdi, 1 cavatina da ópera *Norma* de Bellini, 1 cavatina da ópera *Boccacio* de Suppé, 1 *ouverture* da ópera *Gazza Ladra* de Rossini, e as seguintes peças sem autores mencionados: 1 dobrado *Triumpho*, 1 dobrado *Ventura*, 1 variação para requinta, 1 bolero, 1 cavatina original de piston, 1 variação de piston, 1 valsa *Conchita*, 1 mazurka[18].

Analisando o acervo histórico da banda de música, é possível observar que o arquivo dispõe de pouco material impresso importado, em sua maioria de editoras europeias. Das 149 peças listadas entre 1897 e 1932, apenas 21 são impressas (14% do total) e a maior parte são manuscritas, sendo poucas autógrafas. A lista das 21 peças são as apresentadas no quadro 1, todas sem indicação de data de compra ou impressão no material impresso:

[17] Conta corrente da receita e despeza da Caixa da Musica, no mez de fevereiro de 1893, p. 15 (verso).
[18] *Libertador*, 29 de março de 1887, p. 3.

COMPOSITOR	TÍTULO	INSTRUMENTAÇÃO	EDITORA
1. AMOROSO, Francesco	Palermo – Marcha Militar	_____	G. Ricordi e Editori Stampatori, Milano
2. BALFE, Michael William	Die Zigeunerin – Ouverture [versão em alemão]	G. Goldschmidt	[Alemanha]
3. CHOPIN, Frederic	Polonaise. Op. 40, nº1 – Militar	Salvatore Chibbaro	G. Ricordi e Editori Stampatori, Milano
4. DONIZETTI, Gaetano	Sinfonia da ópera Fausta	Ettori Ricci	G. Ricordi e Editori Stampatori, Milano
5. FETRÁS, Oscar	Strand-Idyllen, walzer / Sea-shore Idyls, waltz, op.80	_____	Edition Louis Oertel, Hannover, Alemanha
6. FLOTOW, Friedrich de	L'ombre – grande valse par Emile Ettling, op.155	_____	Margueritat, Paris
7. HÉROLD, Louis	Abertura da Ópera Zampa.	Luigi Maria Smido	Edition Peters [Alemanha]
8. MEISTER, Georges	Sedan - Pás-redoublé [sic]	_____	Millereau, Editr., Paris
9. MEZZACAPO, E.	Sympathie – valse melodique.	_____	Alliance Musicale A.ne M. on Lafleur, E. GAUDET, Luthier Editeur, Paris
10. NASALLI-ROCCA, S.	Abruzzi - Marcha	Angelo Chibbaro.	G. Ricordi e C. Editori Stampatori, Milano, Itália
11. PENELLA, Manuel	El gato Montês – Gran Fantasia para Banda sobre motivos de La ópera populae Espanha Del Maestro Penella	R. Soutullo	Madrid
12. PUCCINI, Giacomo	Corazatta Sicília – marcia d'ordinanza nell'Opera La Bohéme	Pio Nevi.	G. Ricordi e C. Editori Stampatori, Milano, Itália
13. RIBEIRO, Aristóteles	Ayrtes– valsa lenta	Arranjo para banda de Justino Marinho	Edição da partitura para piano: Casa Editora TORRE EIFEL de Paulo Moraes e Filhos. Fortaleza, Ceará
14. VOLLSTEDT, Robert	Violette des Bois, valse / Veilchen aus dem Wienerwalde, walzer, op. 38.	_____	Hamburg, Aug. [August] Cranz., Alemanha
15. WAGNER, Richard	Lohengrin – Fantasia	G. Manente	A. Lapini – Editore Stamptore – Firenze / redução autorizada pela G. Ricordi & C. di Milano, Itália
16. WAGNER, Richard	Tannhäuser – Marcia nell'Opera	_____	G. Ricordi e C., Itália

17. WALDTEUFEL, Émile	Estudiantina, Op. 191 – walzer über spanische National – Melodien	_____	Edition Louis Oertel, Hannover & London. W., Alemanha
18. WALDTEUFEL, Émile	Mein Traum, Op.151 – walzer	_____	Edition Louis Oertel, Hannover, printed by M. Dreisste, Hamburg, Alemanha
19. WALDTEUFEL, Émile	Un jour à Seville, valse / Ein Tag in Sevilla, walzer, op. 252	_____	[Hamburg, Aug. [August] Cranz., Alemanha
20. WALDTEUFEL, Émile	La Berceuse – valse	Arranjo /transcrito por G. Wittman	EVETTE E SCHAEFFER Ed.rs P.ge du G.d Cerf. [editeurs Passage du Grand Cerf nº]18 & 20., avec l'autorization de M.M.A. Durand e Fils Edic.rs Propres , Paris
21. ZIEHRA, C.M [ZIEHRER, Carl Michael]	Boules de Neige - valse op. 471 (em alemão "Schneeballen" - walzer)	_____	[Alemanha]

Quadro 1: Lista das obras impressas preservadas no acervo da banda de música da Polícia Militar do Ceará (ABMPCE) com suas respectivas editoras (1897-1932). **Fonte:** ABMPMCE.

A origem deste material pode ser resumida entre 4 países: Alemanha (8), Itália (7), França (4), Espanha (1). A vigésima primeira partitura é uma peça para piano do provável compositor cearense Aristóteles Ribeiro, intitulada *Ayrtes* e que foi impressa na Casa Editora *Torre Eiffel* de Paulo Moraes e Filhos, situada em Fortaleza. Existe uma adaptação desta peça para banda de música assinada pelo músico policial Justino Marinho na década de 1930[19]. É provável que a banda de música possuísse mais partituras impressas, pois na comparação do inventário das partituras existentes no acervo atual da Polícia e do inventário das músicas que aparecem nas notícias dos jornais de época (Martins Gonçalves, 2017, p. 404 - 431) com a relação das obras vendidas pela editora *Ricordi* italiana,[20] apresentadas na contracapa partitura *Abruzzi* de S. Nasalli-Rocca, existe uma coincidência de alguns títulos.

Portanto, a maior parte das partituras existentes no acervo da Banda da Polícia veio da prática de copiar partituras, seja de originais impressos, seja de outros materiais já copiados ou seja de adaptações feitas por material impresso, instrumentado ou não para banda, como é o exemplo da valsa *Ayrtes*. A constatação de que a maior parte do acervo da banda da polícia ser composta de obras manuscritas, copiadas, aponta para uma realidade bastante comum entre as bandas e filarmônicas centenárias brasileiras, as quais possuíam poucos recursos financeiros na época para importar esse material da Europa. A única forma de manter a variedade de repertório era copiando partituras que circularam entre as várias bandas

[19] RIBEIRO, Aristoteles. *Ayrtes– valsa lenta*. Arranjo: Justino Marinho / impresso – parte piano: Edição da Casa Editora TORRE EIFEL de Paulo Moraes e Filhos. Fortaleza, Ceará – [s.d.] / cópias manuscritas, ABMPMCE

[20] NASALLI-ROCCA, S. *Abruzzi - Marcha***.** Instrumentação: Angelo Chibbaro. Impresso: G. Ricordi e C. Editori Stampatori, Milano, Itália – [s.d.] / cópias manuscritas, ABMPMCE.

locais e de outros províncias brasileiras.

O número e a diversidade de gêneros musicais constatados no inventário das partituras do acervo da banda da Polícia em comparação com o do repertório tocado pela Polícia descrito nos jornais de época evidenciam que a banda policial foi um espaço de captação de músicas e partituras por meio de doações de materiais que entravam no seu acervo por motivos diversos: doação dos próprios músicos da banda policial ou de outros regimentos militares que possuíam a música, agradecimento por a banda ter tocado em algum evento, como forma de pagamento pela tocata realizada, doação de músicos que visitavam o Ceará[21].

No caso das partituras impressas existentes no arquivo da banda, elas foram encomendadas de diferentes lojas e editores. Somente da Itália é que as composições vieram de um mesmo lugar, a *G. Ricordi e C. Editori*, a mais antiga e importante casa de venda de música. A diversidade de importação de partituras de diferentes lugares trouxe, para a reflexão do tema, algumas questões observadas na instrumentação descrita nas composições impressas e a execução desse material pela banda da polícia: a diferença de nomenclatura dos instrumentos observada no seu registro nas partes manuscritas e a adoção ou não do instrumento indicado, com a consequente adaptação da parte para o instrumental disponível no grupo da polícia cearense. Estes dois aspectos refletem diretamente a sonoridade do grupo policial, uma vez que apontam as escolhas e a adaptação da instrumentação requerida, caso o grupo não possuísse o instrumento específico inicialmente.

A presença de partituras impressas de países distintos, mesmo que em pouca quantidade, demonstra que os músicos policiais conheciam a nomenclatura dos instrumentos usados comumente em cada país de onde se importava a partitura. Porém, ao registrarem a instrumentação nas cópias manuscritas, o copista nem sempre mantinha a nomenclatura que estava na partitura da qual ele estava copiando. Ele podia registrar o instrumento disponível naquele momento no grupo ou talvez, para seguir a edição, ele registrava o que estava no impresso, mesmo que não correspondesse com a realidade instrumental da banda policial naquele momento. Como não havia uma sequência instrumental padrão a ser seguida, o registro do instrumento podia ser feito de forma aleatória, ou correspondendo ao instrumental presente no grupo, ou seguia o costume de adotar aquela nomenclatura em específico.

Essa situação chega até nós, na atualidade, como uma miscelânia de nomenclaturas, que nos confunde e nos faz pensar, em alguns momentos, que o instrumento é igual, mesmo tendo nomenclaturas distintas. Essa prática de misturar os nomes dos instrumentos não nos parece que estava na esfera da consciência dos músicos policiais cearenses ou mesmo, considerada necessária. Afinal, seguir a nomenclatura do país de origem é uma prática mais importante para nós, musicólogos, atualmente, pois ajuda a entender essa diversidade instrumental do período, do que uma atitude efetiva para os músicos policiais da época. Na próxima seção trataremos da terminologia instrumental a partir do aprofundamento das famílias dos aerofones, situação que nos ajudará a perceber melhor os parentescos dos instrumentos

[21] BARROSO, Fran. *Ceará Revolucionário*. Para banda de música. 1931, ABMPMCE; CHOPIN, F. / CHIBBARO, Salvatore. *Polonaise* op.40 n°1; MOREIRA, Antonio / SMIDO, Luigi Maria. *Doce Enlêvo*. Para banda de música. 1928, ABMPMCE. Para banda de música. 1910, ABMPMCE*; A Razão*, 03 de setembro de 1931, p. 3.

e suas terminologias.

3. Lexicografia e terminologia dos instrumentos de sopro do século XIX[22]

Muitos acervos de bandas de música centenárias brasileiras preservam partituras do século XIX e começo do XX, apresentando disposições instrumentais com nomenclaturas de instrumentos pouco usuais ou conhecidos no nosso meio atual. Mas como identificar qual instrumento é o descrito? Como adequar um instrumento não mais tocado para um atual, com fins de execução, com o instrumental usado nos dias de hoje pelas bandas de música? Para tentar responder essas questões é preciso retomar a ideia do musicólogo alemão Wilibald Gurlitt sobre a linhagem dos instrumentos. Essa proposição indica que os instrumentos descendem de uma mesma família e, embora alguns instrumentos possam ter o mesmo nome ou parecer semelhantes, na realidade, eles não possuem a mesma raiz familiar. Essa diferença pode ser observada no bocal utilizado, na extensão do tubo, no seu calibre, ou mesmo, no desenho do instrumento.

Existem casos em que chamamos um instrumento com dois nomes diferentes, como se fossem sinônimos, mas que, quando criados no século XIX, eles descendiam de distintas famílias de instrumentos. Como exemplo, podemos citar o bombardino e o eufônio, que são chamados, muitas vezes, como se fossem um mesmo instrumento (Campos, 2015, p. 160), mas na realidade, eles descendem de famílias distintas na Itália e na Alemanha, sendo, na origem, dois instrumentos diferentes. Na Itália, o bombardino representa o *flicorno barítono* (fliscorno em Portugal) e o eufônio, o *flicorno* baixo, com a mesma afinação em Sib. Na Alemanha, o *flicorno* barítono não é registrado, aparecendo como *Baryton-Tuba*. Alessandro Vessella considera esse registro como sendo um *flicorno basso*, um eufônio, conforme a designação alemã (Vessela, 1955, p. 56). Sendo um eufônio, portanto, esse instrumento enquadra-se na família da Tuba, possuindo um calibre de tubo maior do que o *flicorno* barítono (figura 2) (Forsyth, 1982 [1914], p. 164).

> O *Flicorno Baritono* é mais conhecido sobre o nome de *Bombardino*; na França, é chamado de *Bugle Baryton*, *Saxhorn Baryton* ou *Saxtromba Baryton* em Sib. Nas partituras alemãs não se vê usado o Flicorno Barítono propriamente dito: às vezes você vê *Baryton-Tuba* ou ainda simplesmente *Baryton*, mas é fácil reconhecer pela extensão e o modo do emprego que o maestro quis registrar um *Flicorno Basso*.
> O *Flicorno Basso* é conhecido geralmente pelo nome de *Eufonio*. Na partitura francesa está marcado *Basse Si b*, o *Saxhorn Basse* em *Si b*, ou *Tuba* em *Si b*; na partitura alemã *Euphonium* ou *Euphonion*, *Basstuba*, *Tuba-Baryton* ou *Tenor Bass* em *B* (Vessella, 1955, 56; grifo do autor, tradução nossa)[23].

[22] Esta seção é uma versão atualizada e ampliada de uma parte do texto publicado nos anais do Congresso de Lisboa em 2013.

[23] "Il *Flicorno Baritono* è più conosciuto sotto il nome di *Bombardino*; in Francia, è chiamato *Bugle Baryton*, *Saxhorn Baryton* o *Saxtromba Baryton* em Sib. Nelle partiture tedesche non si vede adoperato il Flicorno Baritono propriamente detto: alle volte vi si trova *Baryton-Tuba* o anche semplicemente *Baryton*, ma è facile riconoscere dall'estensione e dal modo d'impiego che il maestro ha intenso di segnare un *Flicorno Basso*. Il *Flicorno Basso* è conosciuto generalmente sotto il nome di *Eufonio*. Nelle partiture francesi si trova segnato *Basse Si b*, o *Saxhorn Basse* en *Si b*, o *Tuba* en *Si b*; nelle partiture tedesche *Euphonium* o *Euphonion*, *Basstuba*, *Tuba-Baryton* o *Tenor Bass* in *B* (Vessella, 1955, 56; grifo do autor)".

Portanto, um dos grandes desafios no estudo dos instrumentos de sopro no período do século XIX é decifrar qual instrumento está sendo descrito na partitura analisada. A nomenclatura para o mesmo instrumento diferenciou nos países europeus. Além disso, nomes como *flicorno*, *flugelhorn*, bombardino, *saxhorn,* os quais representam a mesma família de instrumentos, têm origens nacionais distintas (Itália, Alemanha, Itália e Espanha, França respectivamente) (Vessela, 1955, p.52-58; Forsyth, 1982 [1914], p. 163-165; Sachs, 2006 [1940], p.428-432). A figura 2 apresenta a distinção de tamanho e calibre entre o *flicorno* barítono e o eufônio, demonstrando visualmente a diferença entre os dois instrumentos.



Fig. 2: Flicorno alto (esq.), Flicorno barítono (centro), eufônio (dir.). **Foto:** Tubaist. **Fonte:** Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Althorn,_Baryton_och_Euphonium.jpg **Acesso em**: 28 ago. 2015.

As traduções, os livros de música, os tratados e manuais de instrumentação, ajudaram a promover mais ainda a miscelânea terminológica dos aerofones. Para discorrer sobre a nomenclatura dos instrumentos de sopro Oitocentista, partiremos do referencial de instrumentação de uma das peças preservadas no acervo da banda de música da Polícia Militar do Ceará. A partir da lista de instrumentação da partitura escolhida, faremos nossa análise lexicográfica e terminológica de cada um dos instrumentos, comparando também com os registros feitos pelos músicos da polícia cearense em outros documentos musicográficos existentes neste arquivo.

Uma das partituras mais antigas preservadas neste acervo intitula-se *Il Maestri Cantori di Norimberga - 3° Ato: Preludio, Sfilata dei Maestri Cantori – Canzone di Walther e Concertato finale – neli Opera* de Richard Wagner (1813-1883), com instrumentação de Luigi Maria Smido. A ópera "Os Mestres cantores de Nuremberg" (*Die Meistersinger von Nürnberg – WWV 96),* escrita em três atos, foi apresentada pela primeira vez em 21 de junho de 1868. A partitura para banda existente no arquivo policial cearense está catalogada sob o número 1071 e reúne três trechos em sequência do terceiro ato da ópera: o prelúdio inicial, a canção de Walter e o *concertato* final.

Luigi Maria Smido transcreveu essa ópera para banda de música em 1903 quando foi

contratado para reger as bandas militares de Belém (1899-1903). Ele trouxe essa música em sua bagagem para Fortaleza quando foi contratado para reger a banda da Polícia do Ceará nos anos de 1908 a 1912. Além da grade orquestral, o fundo documental contém partes cavadas manuscritas, copiadas por Smido, e cópias posteriores feitas por outros copistas, músicos policiais, a citar Justinho Marinho, José Franco, [Francisco] Chagas e Pedro Domingues Ribeiro. Algumas partes estão datadas de 1931 e evidenciam que a obra foi tocada nesse período em Fortaleza.

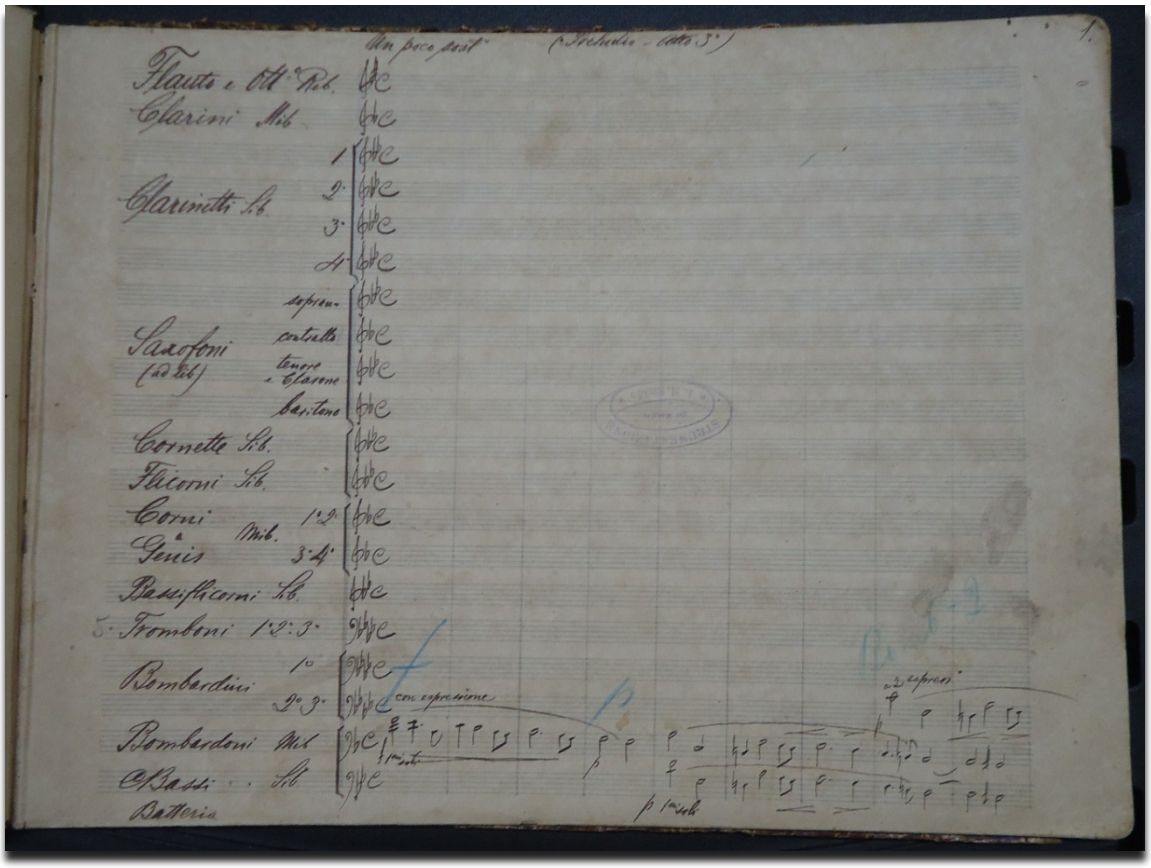


Fig. 3: Página de abertura do prelúdio dos Mestres Cantores de Nuremberg, de R. Wagner, instrumentação para banda de música de Luigi Maria Smido (ABMPMCE). **Fonte:** Acervo pessoal.

A instrumentação original da ópera *Die Meistersinger von Nürnberg* é composta de flauta, flautim, clarinete, oboé, fagote, trompete, trompa, trombone, tuba, violino, viola, violoncelo, contrabaixo, tímpano, bumbo, pratos, triângulo, *glockenspiel*, harpa, alaúde, órgão. Para a transcrição de 1903, Smido escreveu a seguinte instrumentação:

- flautto e ottavino Réb,
- clarini Mib,
- clarinetti Sib 1° 2° 3°,
- clarone
- saxofoni (ad lib) soprano,

alto,
tenore e clarone,
barítono,

- cornette Sib,
- flicorni Sib,
- corni e genis Mib1° 2° 3° 4°,
- bassiflicorni Sib,
- tromboni 1° 2° 3°,
- bombardini 1° 2° 3°,
- bombardoni Mib,
- Cbassi Sib,
- batteria

Smido escreve para a flauta transversa em Réb e para o *ottavino* ou flautim, como é mais conhecido, sendo os dois na mesma afinação. Essas flautas eram usadas na banda como instrumentos transpositores: a primeira escrita a uma 2º menor abaixo, e a segunda, soando uma oitava acima da flauta em Réb (Vessela, 1955 [1897], p. 6). Alessandro Vessela menciona que elas já eram menos usadas do que as afinadas em Dó, mas mantinham seu uso na banda por causa do emprego das tonalidades em bemóis das peças. No caso dos Mestres Cantores de Smido, o arranjador transcreveu a peça para Lá bemol Maior, uma tonalidade com quatro bemóis. Para ajudar o flautista e facilitar a execução da composição optava-se pelo instrumento em Réb ao invés do afinado em Dó. Transcrever para a flauta em Dó, neste caso, por exemplo, traria o "inconveniente" de se tocar em uma tonalidade com muitos bemóis, problema que seria evitado com o uso do instrumento transpositor (Vessela, 1955 [1897], p. 6).

A família dos clarinetes foi bastante ampliada desde a segunda metade do século XVIII, sendo a que mais apresentou variedade qualitativa de instrumentos da seção das madeiras. Segundo Vessela (1955 [1897], p. 9), os instrumentos mais utilizados na banda eram clarinete *piccolo* em Láb e Mib (a requinta), o clarinete soprano em Sib, o clarinete contralto em Mib e clarinete baixo em Sib (clarone). Nesta peça, Smido emprega os instrumentos que mais são usados nas bandas de música tradicionais brasileiras: a requinta, o clarinete em Sib e o clarone, embora este fosse menos usual na banda policial Oitocentista que os outros dois.

O saxofone é um instrumento híbrido construído em 1840 pelo construtor franco-belga Adolphe Sax (Forsyth, 1982 [1914], p.166). Forsyth o coloca na seção dos instrumentos de metal porque leva em consideração o material com que ele é feito. No início de seu livro, entretanto, ele explica que a divisão dos instrumentos em "madeiras", "cordas", "metais" e "percussão" é funcional para um livro de instrumentação, mas pouco científica. O saxofone poderia ser classificado tanto como instrumento de madeira, já que se assemelha aos clarinetes pelo uso da palheta simples, embora seu tubo não seja cilíndrico e sim, cônico, como também poderia ser classificado como instrumento de metal, já que é feito deste material. Como seu livro está dividido por material, ele opta por colocar o saxofone na seção dos

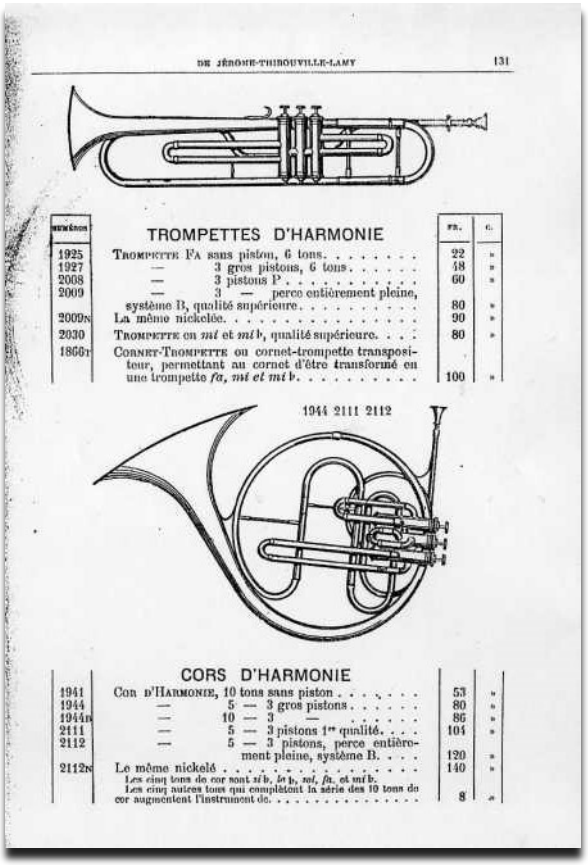
metais (Forsyth, 1982 [1914], p.13-21).

Vessela propõe que um dos empregos dos saxofones é servir de base ou complemento para a família das madeiras, em particular nas instrumentações completas onde não figuram clarinete contralto, clarinete baixo e fagote (Vessela, 1992 [1894], p.24). Percebemos que a presença ou sua supressão nesta música está intimamente ligada a essa proposição. O naipe de saxofones não aparece disposto na relação da pequena banda de Vessela, somente a partir da média banda. Smido escreve saxofones *ad libitum,* deixando ao maestro a opção pelo uso ou não desses instrumentos, mas que já faziam parte da composição instrumental das bandas em 1903. Na transcrição de Smido, o clarone compartilha a linha do sax tenor, embora consideremos que a proposição de *ad libitum* seja especificamente para os saxofones e não para aquele instrumento, o qual deveria ser tocado obrigatoriamente.

Da família dos metais, o trompete e a trompa são os instrumentos que exigem mais atenção devido às experimentações que sofreram ao longo da história e aos diferentes nomes que receberam em alguns países para o mesmo instrumento. Fernando Binder e Paulo Castagna discutem as transformações do trompete e suas terminologias variantes que aparecem no Brasil como trombeta, clarim, corneta e piston (Binder, Castagna, 2005). Nessa partitura, o instrumento que Smido propõe não é o atual trompete ou trompete de harmonia (figura 4) como denominado no catálogo de 1878 da loja francesa Thibouville-Lamy. O *cornette* é um instrumento menor chamado de *cornet à piston* na França ou *cornetim* em Portugal[24] (quadro 4), um instrumento bastante usado nas peças do início dos anos de 1880 até as primeiras décadas do século XX (Del Mar, 1983, p. 276). No século XIX, o trompete atual era chamado de *tromba ventile* (italiano), *trompette à pistons* (francês), *ventiltrompete (*alemão) (Forsyth, 1982, [1914] p. 89-103).

O *corni* aqui mencionado é a trompa de válvulas ou, como simplesmente chamamos hoje, a trompa. Vessela (1955 [1897], p.45) informa que a trompa de válvulas em Mib teve seu uso mais comum na banda (“corno em Mib a pistoni”). A presença da válvula em 1903 já era uma realidade. Logo, a supressão do termo “pistoni” na partitura não é de estranhar. No catálogo de *Thibouville-Lamy*, vendia-se a trompa em várias afinações, dentre elas, a de Mib, a qual era chamada de trompa de harmonia (Figura 4).

[24] É importante destacar que, em Portugal, segundo o dicionário de Ernesto Vieira, a corneta de pistões representa o *flicorno* italiano ou *flugelhorn* alemão (Vieira, 1899, p. 188). O termo cornetim é que representa o *cornet à piston* francês ou a *corneta* italiana (Vieira, 1899, p. 189).


DE JÉRÔME-THIBOUVILLE-LAMY 131

TROMPETTES D'HARMONIE

		fr.	c.
1925	Trompette Fa sans piston, 6 tons	22	»
1927	— 3 gros pistons, 6 tons	18	»
2008	— 3 pistons P	60	»
2009	— 3 — perce entièrement pleine, système B, qualité supérieure	80	»
2009N	La même nickelée	90	»
2030	Trompette en *mi* et *mi* ♭, qualité supérieure	80	»
1866T	Cornet-Trompette ou cornet-trompette transpositeur, permettant au cornet d'être transformé en une trompette *fa*, *mi et mi* ♭	100	»

1944 2111 2112

CORS D'HARMONIE

1941	Cor d'Harmonie, 10 tons sans piston	53	»
1944	— 5 — 3 gros pistons	80	»
1944B	— 10 — 3 —	86	»
2111	— 5 — 3 pistons 1re qualité	104	»
2112	— 5 — 3 pistons, perce entièrement pleine, système B	120	»
2112N	Le même nickelé	140	»
	Les cinq tons de cor sont si ♭, *fa* ♯, *sol*, *ja*, et mi ♭. Les cinq autres tons qui complètent la série des 10 tons de cor augmentent l'instrument de	8	»

Fig. 4: Imagem do trompete de harmonia e da trompa de harmonia vendidos no catálogo da casa Thibouville-Lamy. Fonte: Thibouville-Lamy, 1878, p. 131.

O *flicorno* ou *saxhorn* (*sax-horn*, *sax horn*) é outro instrumento híbrido construído por Adolphe Sax (figura 5) e que representa uma grande família de instrumentos bastante usada nas bandas. Segundo Vessela, o *flicorno* vem das transformações do *bugle a pistoni,* o qual foi denominado em 1843 de *saxhorn* e que depois se estabeleceu com o nome de *flicorno* (Vessela, 1992 [1894], p. 52). Os dois termos são mantidos até hoje: *flicorno* é mais usado na Itália e *saxhorn* mais presente na França. No Brasil, permaneceu mais a tradição francesa da terminologia, embora se usem algumas denominações italianas como o *genis* e *flicorno* em algumas bandas brasileiras. Villa-Lobos registrou as duas formas em suas partituras para banda compiladas no volume de 1858 (Villa-Lobos, 1958; Campos, 2015, p. 160). Os instrumentos mais comuns usados nas bandas brasileiras são o *saxhorn* soprano em Sib (comumente chamado pela denominação alemã de *flugelhorn*), o s*axhorn* em Mib (o qual recebe muitas denominações como *genis*, *coralto,* trompa em Mib) e o *saxhorn* baixo em Sib, usado mais comumente com o nome de eufônio.

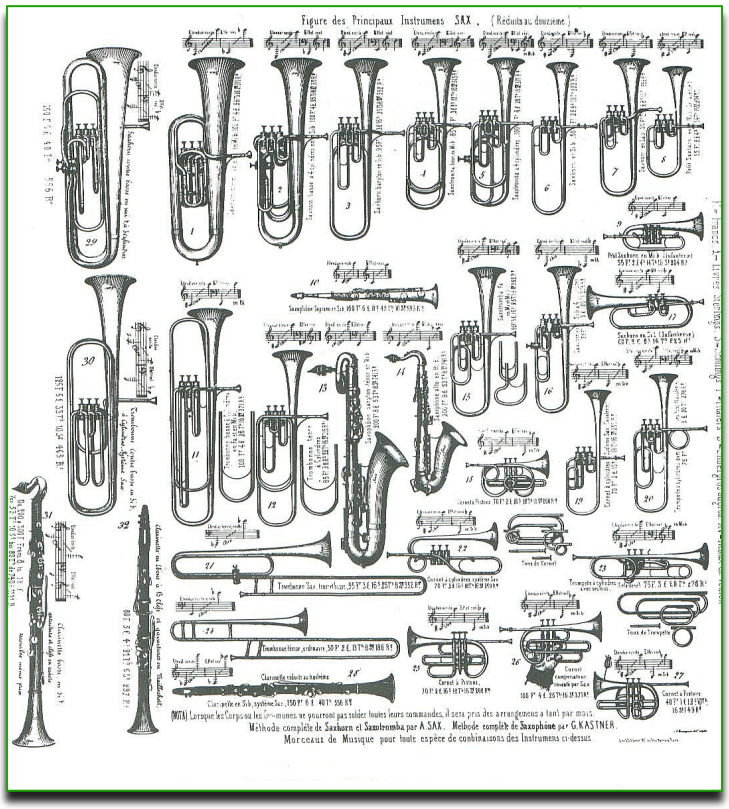


Fig. 5: Catálogo de Adolph Sax com a família do *saxhorn* disposta na parte superior. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Saxhorn#/media/File:Adolphe_Sax_instrument_catalogue.jpg. **Acesso em**: 26 jun. 2017.

Vessela apresenta a família compreendendo seis flicornos. A tabela de Cecil Forsyth é quase a mesma, embora denomine a família de *saxhorn*. A diferença nas duas tabelas é que Forsyth separa o *saxhorn* tenor e o baixo, mantendo a mesma afinação. Neste caso, o total de *saxhorns* para este autor é, de pelo menos, 07. Ele não menciona o instrumento afinado em Fá como Vessela. Para Forsyth (1982, [1914] p. 164), o *flicorno* é uma família de instrumentos transpositores. Para Vessela (1992 [1894], p. 52-57), somente os *flicornos* sopranino, soprano e contralto são instrumentos transpositores.

Instrumento	**Afinação**
Flicorno Sopranino	Mib
Flicorno Soprano	Sib
Flicorno Contralto	Mib
Flicorno Tenor, Barítono, Baixo	Sib
Flicorno Basso – grave	Fá e Mib
Flicorno Contrabasso	Mib

Quadro 2: Família do *Flicorno* segundo Alessandro Vessela. **Fonte**: Vessela, 1955 [1897], p. 52.

Instrumento	Afinação	Comentário do autor	Na Alemanha
Saxhorn Sopranino	Mib	Praticamente o pequeno Cornet Mib	*Piccolo-em-Mib*
Saxhorn Soprano	Sib	Praticamente o Cornet Sib	*Flügelhorn-em-Sib*
Saxhorn Alto	Mib	praticamente Althorn	_____
Saxhorn Tenor	Sib	praticamente um Barítono Sib	Conhecido na Alemanha e Áustria respectivamente, como *Tenor-horn em Sib* e de *Bassflügelforn*
Saxhorn Basso	Sib	praticamente o Eufônio	Conhecido na Alemanha como *Euphonium*, *Baryton* ou *Tenor-Bass-em- Sib*.
Saxhorn Basso – grave	Mib	praticamente o Eb-Baixo	_____
Saxhorn Contrabasso	Mib	Praticamente o BBb-Baixo, mas com a quarta válvula preenchendo os cinco semitons acima da fundamental Bb.	Alemanha como *Kontrabass Tuba*

Quadro 3: Família do *saxhorn* segundo Cecil Forsyth. **Fonte:** Forsyth, 1982, [1914], p. 163-164, tradução nossa[25].

Como se vê acima, Forsyth também faz uma correspondência com outros instrumentos demonstrando que são os mesmos, apenas com nomenclaturas diferentes. Além disso, os quatro primeiros listados são instrumentos de meio tubo; os três últimos são da família das tubas. Norman Del Mar (1987, p. 332) indica que o francês Vicent D'indy (1851-1931) usou os nomes *petit bugle* em Mib e *bugle* em Sib como sendo, respectivamente, o *saxhorn* sopranino e soprano. O autor acrescenta ainda que o instrumento correspondente ao que os italianos chamam de *Flicorno* em Sib seria o *Flugelhorn*, nome de uso mais comum no Brasil. Como vimos na tabela acima, Forsyth também o inclui na família dos *saxhorns*.

O *genis* é o outro nome dado para o *saxhorn* em Mib (figura 2). No arquivo da banda da polícia do Ceará aparece, em algumas partituras, o instrumento denominado de coralto. Na realidade, esse instrumento é o *saxhorn* em Mib em uma inversão aportuguesada da palavra em inglês: *althorn* = *altocor*; invertendo, temos a associação coralto (cor+alto). Nas bandas militares francesas, ainda persiste a escrita dos *saxhorns* como instrumentos transpositores, escritos na clave de sol ou clave de fá. Essa escrita transposta e na clave de sol era característica da linha do *saxhorn* tenor e *basso* (eufônio). Segundo Vessela, a notação do *flicorno basso* era variado. Nas partituras italianas e alemãs era escrito como instrumento em Dó, na clave de fá; mas nas francesas, era escrito como instrumento transpositor em Sib, mesmo se escrito na clave de sol ou de fá (Vessela, 1955 [1897], p. 57). Na partitura dos Mestres Cantores (figura 3), esse instrumento está designado como *Bassiflicorni* em Sib, transpositor e escrito na clave de sol.

O trombone é um instrumento de metal que sofreu pouca variação ao longo da sua história. O instrumento que vemos na figura 1 é o trombone com pistões, de uso característico das bandas. A

[25] Traduzimos do inglês para o português todo o texto, com exceção dos nomes dos instrumentos que estão em itálico, os quais permaneceram como apresentado no livro. Neste caso, traduzimos apenas sua respectiva afinação.

presença dos pistões no trombone facilita a execução de notas rápidas, mas mantêm os problemas de afinação devido ao uso desse mecanismo (Piston, 1984, p. 301). Abaixo do trombone aparece o *bombardini*, plural de bombardino. Este instrumento é um *flicorno* barítono afinado em Sib (figura 2), escrito na clave de Fá, como instrumento afinado em Dó, seguindo a regra de escrita não transpositora mencionada por Vessela (1955 [1897], p. 54; 57).

Na fotografia da banda da polícia do Ceará (figura 1) é possível observar dois formatos de tuba: uma vertical e outra, no formato espiralado (helicon). Tanto as tubas baixos, afinadas em Fá ou Mib (mais frequentes nas bandas), como as tubas contrabaixos (também chamados de BB baixo), afinadas em Sib nas bandas e Dó na orquestra, podiam ser construídas nos dois formatos. O *helicon* foi provavelmente criado em 1849 na Rússia por Ignaz Sowasser, de Viena. Sua forma ajuda ao executante levar o peso do instrumento sobre o ombro. Existe nos Estados Unidos, e também no Brasil, um tipo particular de tuba chamado de sousafone, em homenagem ao maestro de banda norte americano John Philip Sousa, que sugeriu a construção desse formato (Sachs, 2006 [1940], p.429-431).

A percussão aqui designada por bateria é o uso de dois instrumentos: a caixa e os pratos. Com o bumbo, formavam o trio básico da percussão das bandas militares desse período. A percussão foi anotada nas partituras da banda com o nome de pancadaria, bateria e barulho. Esse tipo de instrumental era denominado de música turca ou música janízara, remontando à imitação dos regimentos europeus com a combinação dos instrumentos usados pelos regimentos turcos desde 1453: o bumbo, pratos e o triângulo, acompanhando, ainda, o pavilhão chinês (ou chapéu chinês) (Sachs, 2006 [1940], p.436). Na banda da polícia, era mais comum o trio ser bumbo, pratos e caixa, em vez de triângulo.

A seguir, apresentamos uma tabela de nomenclaturas em 5 idiomas diferentes, tomando por base a listagem dos instrumentos escritos em italiano, conforme aparecem na instrumentação da partitura dos Mestres Cantores de Nuremberg (figura 3). De uma maneira geral, os instrumentos foram registrados na partitura no plural, com a terminação italiana final em "i". Para a tabela, optamos por escrever o nome do instrumento no singular, para uniformizar os termos em todas as línguas. No caso da bateria, indicação que aparece na partitura dos Mestres Cantores, englobando a caixa e os pratos, optamos por indicar estes dois instrumentos separadamente. Em alguns casos, indicamos a afinação do instrumento por ser importante diferenciar de outros modelos da família.

Italiano	**Inglês**	**Francês**	**Alemão**	**Português**
Flauto	Flute	Flûte	Flöte / Flote Querflöte	Flauta
Ottavino Flauto piccolo Piccolo Flautino	Piccolo	Petite Flûte / Flute	Kleine Flöte / Flote	Flautim
Clarino in Mib	Eb-Clarinet	Petite clarinette	Altklarinette	Requinta[26]

[26] Ernesto Vieira informa que o termo requinta representa a diminuição do termo "corneta requinta" que, para o autor, está classificado como saxhorn soprano em Mib (Vieira, 1899, p. 454). Para Vessela, este saxhorn em Mib, na realidade,

Clarinetto piccolo Clarinetto Alto	Alto Clarinet	Clarinette Alto		Clarinete alto Clarineta alto Clarinette contralto Clarinette alto
Clarinetto (Sib) Clarino[27]	Clarinet	Clarinette	Klarinette	Clarinete Clarineta Clarinette
Clarone (Sib) Clarinetto basso	Bass-Clarinet	Clarinette basse	Bass Klarinette Bassklarinette	Clarone Clarinete Baixo Clarineta Baixo Clarinette Baixo
Saxòfono Sassophone Sassofono[28]	Saxophone	Saxophone	Saxophon	Saxofone Saxophone
Cornetto (Sib) Cornetta	Cornet	Cornet-à-pistons Cornet	Cornett Cornet	Cornet à pistons, Piston / pistom Pistão Cornet a piston (Brasil) Cornetim (em Portugal) Trompete[29]
Flicorno em Sib Flicorno soprano Flicornio	Bb-Flugelhorn	Bugle Bugle contralto em Sib Saxhorn contralto em Sib Saxotromba Soprano em Sib	B-Flugelhorn Flügelhorn, Flugel-horn Hochflügelhorn, Sopran-Cornett in B Cornetto in hoch B Tuba soprano in B	Flugelhorn Cornetim (Brasil) Corneta de pistões (em Portugal) Sax-horn contralto em Sib* Bugle
Corno (em Mib) Corno a pistoni Corno Ventile[30]	French-Horn Valve-Horn[31]	Cor Cor-à-pistons	Horn Ventilhorn	Trompa Trompa de pistões
Genis Flicorno Contralto Flicorno Alto Flicornio Clavicorno	Althorn em Mib Alto-Flügelhorn Althorn Eb-Tenor Horn	Bugle Alto Saxhorn Tenor em Mib Saxotromba em Mib, Clavicor* Néocor*	Althorn in Es Altcornett in Es Altkornett in Es Tuba Alto in Es Alto-Flügelhorn in Es	Genis Flicorno alto Saxhorn alto Sax-horn alto Alto em Mib

representaria o Flicorno Sopranino afinado em Mib. Na classificação vesseliana, o flicorno soprano está afinado em Sib (Vessella, 1955, [1897], p.52).

[27] Forsyth (1982, [1914], p. 251) indica que *clarino* seria o termo mais comum a ser usado pelos italianos, enquanto *clarinetto,* o menos comum. Optou-se por indicar este termo em primeiro lugar já que é assim que aparece na partitura dos Mestres Cantores.

[28] Alessandro Vessela escreve *Saxòfono* (singular, *Saxofoni,* plural) da mesma maneira que aparece na partitura de Smido (Vessela, 1955, [1897], p.21). Forsyth (1982 [1914], p. 166), por sua vez, registra *Sassophone* como termo italiano. Para Luís L. Henrique (2018, p. 416), o termo italiano é *Sassofono*.

[29] O trompete e o *cornet-à-pistons* não são o mesmo instrumento, mas no Brasil, às vezes, o *cornet* é registrado ou tocado pelo trompete. Curt Sachs ajuda-nos a compreender essa opção ao apresentar a família do *Cornet*, o qual foi criado em 1825 pelos construtores franceses, adicionando válvulas ao *post-horn*. O *cornet* tem a mesma extensão, afinação e forma muito próxima ao trompete, mas é um pouco menor e possui uma parte cônica mais longa resultando em um timbre mais claro e menos brilhante que o trompete (Sachs, 2006, [1940], p. 428).

[30] Vessela (1955 [1897], p. 44) utiliza apenas o termo *Corno* (singular), *Corni* (plural) para indicar a "trompa" em italiano, da mesma forma que aparece na partitura de Smido. A imagem que está desenhada neste tratado é de uma trompa com válvulas, semelhante a vendida no catálogo da casa Thibouville-Lamy, com afinação de Mib (figura 4). A razão para Smido indicar *Cornis* e *Genis* na partitura é porque os dois instrumentos são diferentes, sendo o segundo a representação do *flicorno* alto em Mib (figura 2).

[31] Forsyth (1982 [1914], p. 109) informa, na nota de rodapé 1, que o nome usual em inglês para trompa, com ou sem válvulas, é *French-Horn*.

			Eb-Althorn	Sax-horn tenor em Mib* Saxtrompa* Saxotrompa* Trompa em Mib Trombas em Mib *Cors* em Mib Corni em Mib Clavicorni em Mib
Bassoflicorno Flicorno Basso Flicornio Eufonio	Bass Saxhorn em Sib Euphonium	Basse à pistons Basse sib Saxhorn Basse em Sib Tuba em Sib	Euphonium Euphonion Basstuba Tuba-Baryton Baryton Tenor Bass in Sib Tenorhorn em Sib*	Eufônio Sax-horn Barítono
Trombone Trombone a tiro	Trombone	Trombone Trombone à coulisses	Pousane Zug-Pousane	Trombone Trombone de varas
Bombardino Flicorno Baritono Flicornio	Tenor Saxhorn em Sib	Bugle Baryton Saxhorn Baryton Saxotromba Baryton em Sib	Baryton Baryton-Tuba Tenor-horn em Sib Tenorhorn Bassflügelhorn Bombardon*	Bombardino Eufônio Sax-horn Baixo em Sib*
Bombardon em Mib Flicorno Basso-Grave Flicornio Contrabasso Saxhorn Contrabasse em Mib Saxotromba-Basse em Mib Cimbasso Bombardone*	Eb Bass Bass tuba em Mib	Contrebasse à pistons	Eb-Tuba Bass Bass-Tube Bass-Tuba* Bombardon	Baixo em Mib Bombardão Helicon Tuba baixo Tuba Sax-horn Contrabai- xo em Mib*
Contrabasso em Sib Flicorno Contrabasso Flicornio Bombardone*	BBb Bass Contrabass tuba	Bb Tuba Contrebasse Saxhorn Contrebasse Saxotromba Contrebasse	BB-Tuba Bombardon Contrabass-Tuba Bass-Tuba*	Tuba em Sib Contrabaixo em Sib Helicon Tuba contrabaixo Tuba Sax-horn contrabai- xo grave em Sib*[32]
Tamburo Tamburo militaire Tamburo piccolo Cassa chiara	Side-drum Snare drum	Tambour (militaire) Caisse-claire	Kleine Trommel	Caixa Caixa forte Caixa de guerra Caixa clara Tarol
Piatti Cinelli Cymballes	Cymbals	Cymbales	Becken Cinellen	Pratos

Quadro 4: Tabela de nomenclatura dos instrumentos[33]. **Fonte**: Elaborado pela autora.

[32] Os instrumentos que estão em asterisco (*) foram registrados por Ernesto Vieira em seu dicionário musical (Vieira, 1899, p. 454). O autor apresenta seis tipos de instrumentos, incluindo os dois saxhorns baixos como contrabaixos, afinados em Mib e Sib. A diferença é que ele começa a classificação direto pelo soprano. Vessela (1955, [1897], p. 52) inicia pelo sopranino e divide a família em oito modelos, separando os graves em 3 tipos, 1 a mais que Vieira. Ao começar a família pelo soprano em Mib, Vieira cria as diferenças de nomenclatura entre os outros autores. Na tabela, incluímos os nomes dados por Vieira observando a afinação do instrumento e as terminologias dadas nos outros idiomas.

[33] Nomenclaturas apresentadas tendo por base as terminologias registradas principalmente por Cecil Forsyth (1982,

4. Oficleide ou Figle

O oficleide foi um instrumento bastante presente na banda da Polícia desde 1879 a 1931, como atesta a documentação arquivística, iconográfica e musicográfica referente a esse conjunto musical. As fotografias de 1879 e 1897 registram a imagem de alguns exemplares existentes na banda policial (Martins Gonçalves, 2017, p. 460-461). Como mencionado anteriormente, na publicação dos 4 editais de compras de instrumentos da década de 1880, a banda da polícia adquiriu 7 oficleides, sendo 3 afinados em Dó e 4 afinados em Sib, somando, com os registrados na imagem de 1879, anteriores a essas compras, 11 oficleides. A primeira descrição do oficleide em documento musicográfico do acervo da banda policial aparece como parte manuscrita da valsa *Alice*[34], tocada pelo grupo em 1890, sob a denominação menos comum do instrumento no Brasil: *figle* (em *ut*) (Vieira, 1899, p. 64) (figura 4). Mas antes desse ano, existem algumas informações sobre a execução de peças com oficleide registradas nos jornais cearenses.

A referência mais antiga do uso do oficleide no Ceará ocorreu em 02 de outubro de 1861 quando o maestro Joaquim Manoel Borges Macaco regeu a cavatina da ópera *Il Crociato in Egitto* de Giacomo Meyerbeer, uma variação para oficleide, executada pelo maestro ao instrumento junto com a banda de música do Colégio dos Educandos Artífices de Fortaleza, durante uma apresentação no Teatro Público[35]. Até a década de 1930, o oficleide aparece na lista de instrumentação de músicas tocadas pela banda da polícia do Ceará[36], ao contrário do processo que aconteceu na Europa, onde esse instrumento caiu em desuso já na segunda metade do século XIX (Herbert; Barlow, 2013, p. 305-318). Além de "figle", as partituras da banda registram também as escritas de "ophicleide" (mais comum) e "ophiclede".

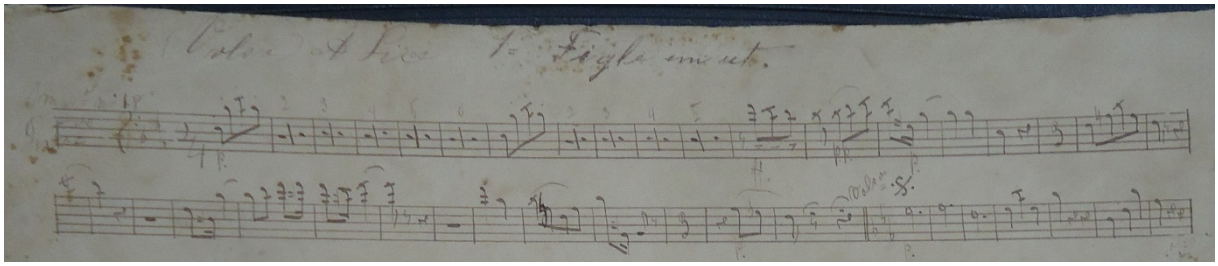


Fig. 6: Parte do 1º Figle em Ut da Valsa Alice, compositor anônimo. **Fonte**: ABMPMCE. **Fotografia**: Acervo pessoal.

A escrita do termo "oficleide" não variou muito entre os países de idioma anglo-saxão e latinos, com exceção da Espanha que manteve a tradução do "verdadeiro e primitivo nome"[37]: *Figle* ou *Ofigle* (Pedrell, 2009 [1897], p. 177, tradução nossa). Interessante observar que tanto o belga e diretor do Conservatório de Bruxelas F. J. Fétis (1858, p. 64-65) quanto o musicólogo português Ernesto Vieira

[1914]). Para a complementação das nomenclaturas consultamos Curt Sachs (2006, [1940]), Alessandro Vessela (1955, [1897]), Norman Del Mar (1987) e Luís L. Henrique (2018). Para as nomenclaturas em português, consultamos Ernesto Vieira (1899), Luís L. Henrique (2018, p. 413-417) e Marcelo Jardim Campos (2015, p. 19; 160).

[34] ANÔNIMO. *Alice*. Valsa para banda de música. Parte de Figle em ut. Manuscrito. Fortaleza, [1890]. ABMPMCE.

[35] *Pedro II*, Fortaleza, 02 de outubro de 1861, p.3.

[36] MORAES. João Carlos de Souza. *Mousinho de Albuquerque:* grande marcha característica e concertante. Marcha para banda de música. Parte do Ophicleide. Manuscrito [cópia de Justino Marinho]. Fortaleza, 1931. ABMPMCE.

[37] "**Ophicléïde**. Verdadero y primitivo nombre del *Figle*, que en España traducimos por *Figle* ú *Ofigle*. V. FIGLE (Pedrell, 2009 [1897], p. 327, grifos do autor)".

consideram o termo *figle* como uma alteração de linguagem, uma "corrupção" (ou "corruptela"[38]) vulgar do termo "ophicleide" (Vieira, 1899, p. 391).

A tese de doutorado de Kátia Bernardon de Oliveira (2011) nos dá uma explicação mais clara sobre essa alteração da linguagem. Nos anexos de sua pesquisa sobre "o fenômeno dos empréstimos das palavras e adaptações fonológicas (Oliveira, 2011, p. 8)"[39], a autora apresenta o dicionário de etimologia de Antenor Nascente, de 1966, que descreve que *figle* é uma "modificação moderna do fr.[francês] Bugle, com fonema f, característico de ophicléide (Nascente, 1966 apud Oliveira, 2011b, p. 125)". A pronúncia da vogal "u" francesa, com sonoridade próxima ao som do "i" português, colaborou para a troca do fonema. O dicionário anterior de Antenor Nascente, publicado em 1932, faz referência à forma escrita "figlid" em um cartaz de um programa de 1847 (Nascente, 1966 apud Oliveira, 2011b, p. 125)[40]. Uma questão interessante demonstrada no uso do termo "figle" no Ceará é apontar para uma circulação de práticas musicais a nível global, com a apropriação de um termo usado mais comumente em Portugal, Espanha e Bélgica.

Português	Italiano	Inglês	Francês	Alemão	Espanhol
Ophicleide Ophiclede Oficleide Oficlide Figle Ofigle Figlid	Oficleide	Ophicleide	Ophicléïde; ophicléide	Ophikleide	Figle, Figli, ofigle

Quadro 5: Termo "oficleide" grafado em vários idiomas. **Fonte**: Forsyth, 1982 [1914], p. 174; Pedrell, 2009 [1897], p. 177, 324, 327; Berlioz, Strauss, 1991 [1843/1948], p. 337; Catalogue Thibouville-Lamy, 1878, p. 134; Morley-Pegge *et al*., 2001, p.1, Vieira, 1899, p. 391; Antenor Nascentes, 1932 *apud* Kátia. Oliveira, 2011, p. 125; Antenor Nascentes, 1966 *apud* Kátia B. Oliveira, 2011, p. 125).

A linhagem da família do oficleide apresenta duas supostas procedências. O nome "oficleide" vem do grego "ophis", que significa serpente, e "kleides", chaves (Vieira, 1899, p.361). Por causa da origem do seu nome, tanto Ernesto Vieira quanto o musicólogo espanhol Felipe Pedrell (2009, [1897], p. 177) mencionam que o instrumento é um aperfeiçoamento do Serpentão. Já Philip Baines (2012, [1976], p. 198), Curt Sachs (2006 [1940], p. 424) e Cecil Forsyth (1982 [1914], p. 174) entendem que o oficleide é um instrumento da família do *bugle* de chaves (*key bugle*), sendo os instrumentos graves dessa família. Berlioz

[38] "**Corruptela -** forma errada de pronunciar ou escrever uma palavra [...] ver corrupção. Do latim *corruptēla-*, 'corrupção' (Grifos do autor) (Porto Editora. *Corruptela*. In: Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora. Disponível em: https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/corruptela. **Acesso** em: 06 dez. 2024)".

[39] "The main objective of this thesis is to understand the phenomenon of loanwords and their phonological adaptations (Oliveira, 2011, p.8)".

[40] Agradeço ao (à) parecerista B, o (a) qual analisou a submissão deste artigo para a Revista OPUS, a sugestão de leitura dessa tese. Considerei pertinente e relevante a inclusão desta informação no presente artigo.

e Strauss (1991 [1843/1948], p. 337) estabelecem a origem a partir do antecessor do *bugle* com chaves, a sua versão natural, o *bugle*. Morley Pegge *et. al.* (2001, p.1-2) também afirmam que o oficleide é da família do instrumento do *bugle* de chaves devido ao seu mecanismo de fechamento dos buracos feitos por meio de chaves e não com os dedos, como no Serpentão. Os autores apontam ainda uma possibilidade histórica da ligação com o Serpentão vertical, embora esta relação não fique clara no texto (Morley Pegge *et. al.,* 2001, p. 2).

Quase todos os textos lidos sobre o assunto referenciam o construtor de instrumentos parisiense Jean Asté, chamado de Halary (Sachs, 2006 [1940], p. 424), como o inventor do oficleide. Somente Fétis é que remonta a invenção do oficleide ao ano de 1590 atribuindo ao cônego francês Guillaume a autoria (Pedrell, 2009 [1897], p. 177). Em 1817, Halary apresentou 3 novos modelos de instrumentos para algumas instituições francesas. Foram eles: o *clavitube* (ou "clavituba", um *bugle* de chaves que Hallary descreveu como "trompete de chave"), um *quinticlave* (um oficleide alto construído na forma vertical) e um oficleide (o modelo baixo, como conhecemos hoje) (Morley-Pegge *et al*., 2001, p. 2). Ele patenteou o oficleide em 1821 com nove chaves, sendo este o modelo que serviu de base para as alterações futuras.

Forsyth (1982 [1914], p. 9) apresenta seis tamanhos do instrumento: dois oficleides alto, disponível em Fá e Mib, dois oficleides baixo, em Dó e Sib, os mais usados (Berlioz, Strauss, 1991 [1948], p. 337), e o oficleide contrabaixo, em Fá e Mib, também chamado de "figle monstro" (espanhol - *figle mónstruo,* francês – *ophicléide monstre,* inglês – *monster ophicleides*) (Sachs, 2006 [1940], p.424; Pedrell, 2009 [1897], p. 177; Berlioz, Strauss, 1991 [1843/1948], p. 338). Todos os modelos eram transpositores, com exceção do oficleide baixo em Dó, modelo mais adotado na orquestra (Forsyth, 1982 [1914], p. 174; Del Mar, 1987, p. 335).

Na figura 7 vemos 5 modelos de oficleides de um profissional de restauração e preservação de instrumentos históricos. O menor modelo é um oficleide soprano em Dó de Adolph Sax; os seguintes, são os modelos de Halary. O segundo é um *quinticlave* ou oficleide alto em Mib; o terceiro e quarto modelos representam os oficleides baixos em Dó e Sib respectivamente. Por último, o oficleide contrabaixo, denominado de "monstro", o qual não foi usado como um modelo regular (Bannes, 1993, p. 205). Seu tamanho de 140 cm contrastava com os outros modelos: 90 cm para o alto, 96-98 cm para o baixo em Dó e 108 cm para o baixo em Sib (Bannes, 1993, p. 200-201; 205).



Fig. 7: Oficleides históricos. **Fonte**: Disponível em: https://www.robbstewart.com/replica-eb-soprano-ophicleide **Acesso em**: 28 jan. 2026

Construídos com 9 a 12 chaves[41], a técnica do uso das chaves era irregular, ligada a "reversão da posição aberta e da chave de primeira posição", problema presente em todos os modelos (Forsyth, 1982 [1914], p. 173)[42]. Para Berlioz, a afinação do oficleide alto era geralmente "desagradável" e "imprecisa", provável razão para que ele não fosse mais usado. Para os autores, o oficleide baixo era excelente para sustentar passagem graves de harmonias massivas, por ser o instrumento da família mais frequentemente usado (Berlioz, Strauss, 1991 [1843/1948], p. 338). O oficleidista brasileiro Everson Neves de Morais comprova os problemas de afinação do instrumento e menciona que "toda a correção de afinação" deve ser "feita a partir da embocadura, aliada ao movimento de relaxamento e contração dos músculos relacionados com a produção da vibração (Moraes, 2021, p. 55)".

Fétis (1858, p.64) era favorável ao uso do figle alto, instrumento que ele achava que era mal compreendido pelos compositores em geral, uma vez que as partituras apresentavam mais o fagote no lugar do alto. Para ele o instrumento tinha melhor resposta quando associado com os bugles e figle baixo. Os compositores Artur Napoleão e Leopoldo Miguez, pelo contrário, apoiavam o uso do *saxhorn* barítono com o fim de "expulsar" o oficleide das bandas militares do exército brasileiro, afirmando que este

[41] De uma maneira geral, toda a literatura que lemos apresenta o oficleide construído com 9 a 12 chaves. Somente a Enciclopédia dos Instrumentos Musicais de Oling e Wallish (2003, p.110-111) e Philip Bannes (1993, p. 204) registram a construção de oficleides com 8 chaves. No primeiro livro, os autores informam que o oficleide baixo teria de 09 a 12 chaves, o que contraria as informações dos outros tratados que mencionam que o oficleide alto, menor em tamanho, teria 9 chaves, e o oficleide baixo teria sido construído com 10 e 11 chaves. No artigo de Morley-Pegge (2001, p.3) no *Groves*, o autor menciona um oficleide de seis chaves e uma válvula, mas que não foi muito difundido.

[42] "The irregularity lay in a reversal of the open-position and the first-key position, and this irregularity was characteristic of the wholw Bugle-Ophicleide family (Forsyth, 1982 [1935], p. 173, tradução nossa)".

instrumento já havia sido abandonado pelos "países civilizados", sendo considerado um instrumento pré-histórico (Napoleão; Miguez, 1879, p. 2).

Vários compositores escreveram partes de oficleide para orquestra sinfônica como Berlioz, na *Sinfonia Fantástica*, quando escreveu para oficleide baixo, hoje sendo tocado por partes de tuba, Mendelssohn no *Sonho de uma noite de verão*, Wagner em *Rienzi* e Verdi, no *Requiem* de 1874 (Del Mar, 1987, p. 186, 335, 336). Os musicólogos Simone Gutjahr e Marcos Holler (2013, p.70-71) localizaram uma composição bem peculiar, datada de 1847, de um compositor de Santa Catarina, contando com a presença inusitada do oficleide no gênero sacro, incluído em um conjunto instrumental em formato de pequena orquestra sinfônica. A peça é um *Te Deum* do compositor desterrense João Francisco de Souza Coutinho (1804-1869), para coro e solistas (sem contralto), contando com flauta, clarinete, cornetim, trombone, oficleide, bombo, violinos I e II, viola, violoncelo e contrabaixo. Segundo os autores, não era comum incluir o oficleide na instrumentação de peças religiosas da época, embora a presença deste instrumento demonstre que essa formação instrumental era a que estava à disposição do compositor no período (Gutjahr, Holler, 2013, p. 70-74).

Para F. A. Gevaert (1863, p. 10), o oficleide foi o primeiro instrumento de sopro que se tornou cromático e a compor a instrumentação na orquestra, antes mesmo dos trompetes e trompas[43]. Ele foi bastante usado nas bandas militares e, até a metade do século XIX, foi o chefe da seção dos graves desse grupo, sendo depois substituído por partes da tuba (Forsyth, 1982 [1914], p. 174). O oficleide continuou sendo usado nas bandas de música da Itália, França, Espanha e na América do Sul, mesmo no início do século XX (Sachs, 2006 [1940], p.424), como se pode constatar nos exemplos mencionados do repertório da banda de música da Polícia Militar do Ceará. No Brasil, o oficleide foi muito usado nos grupos de choro no início do século XX. Irineu de Almeida é exemplo de um importante oficleidista dessa época, que participava tanto do grupo de choro de Pixinguinha quanto integrava a banda de música do Corpo de Bombeiros, no tempo de Anacleto de Medeiros como regente (Moraes, 2021). Segundo Wesley Santos Procópio e Pedro Mota Júnior (2023, p. 175), existem muitas referências do instrumento, presentes nas reuniões dos músicos de choro na cidade do Rio de Janeiro, no fim do século XIX e começo do XX.

Considerações finais

Este texto refletiu sobre a história dos instrumentos de sopro criados e usados no século XIX, a terminologia empregada para defini-los em alguns idiomas, os países onde eles foram construídos na Europa, frisando, assim, a linhagem familiar destes instrumentos. O artigo trouxe à tona, ainda, um estudo lexicográfico e terminológico dos instrumentos de sopro em português, em particular do oficleide, considerado hoje obsoleto, por não ser participante da instrumentação das partituras contemporâneas de banda de música. Por outro lado, percebe-se um renascimento do interesse pelo instrumento, tanto no

[43] "Un fait, aujourd'hui en voie d'accomplissement, et destiné a modifier profondément la sonorité de l'orchestre, c'est la disparition graduelle des instruments en cuivre naturels et leur remplacement par des cors, cornets et trompettes chromatiques. - Le premier instrument de ce genre qui se soit introduit a l'orchestre a été l'Ophicléide (1826). -- Puis sont venus successivement: la trompette à clefs (1829), le corneta à pistons (1851), le cor à pistons (1855) (Gevaert (1863, p. 10)".

Brasil quanto no exterior. É o caso do músico carioca Everson Neves de Moraes, do mineiro Wesley Santos Procópio e do cearense Robson Lima, os quais adquiriram oficleides antigos restaurados e têm se apresentado em público com ele, ou mesmo, de fábricas de construção de instrumentos, como a alemã Schiller e a britânica Wessex Tubas, que voltaram a fabricar o oficleide.

O artigo apontou ainda que, para um estudo lexicográfico e terminológico de instrumentos antigos, é preciso levar em consideração a iconografia de época desses instrumentos em perspectiva metodológica comparada e conectada, relacionando-a com uma documentação diversa como a musicográfica, arquivística, hemerográfica, entre outras, no intuito de cruzar os dados na definição dos resultados. Trabalhos semelhantes de lexicografia e terminologia como os de Everson Moraes (2021), Wesley Procópio e Pedro Mota Júnior (2023), Fernando Binder e Paulo Castagna (2005), apontam para esta mesma perspectiva metodológica em suas investigações confirmando a importância da iconografia dos instrumentos Oitocentistas como uma importante fonte de análise e discussão do assunto.

A análise das partituras preservadas na banda de música da Polícia Militar do Ceará apontou para uma prática de apropriação misturada e aleatória no registro dos termos dos instrumentos no repertório da banda da polícia cearense. Essa miscelânea terminológica, resumida no quadro 6 final, é consequência de práticas musicais mais amplas e globais que se difundiram para além das fronteiras dos Estados-nação e que se constituíram ao longo do século XIX. Concluímos que as razões dessa miscelânia terminológica dos instrumentos musicais, feita pelos músicos da banda da polícia cearense, foi uma prática inconsciente. O que era relevante indicar na partitura era qual instrumento deveria tocar a linha específica, independente se havia ou não o instrumento importado, referente ao termo.

Os músicos conheciam as diversas terminologias nacionais, pois existiam partituras editadas vindas da França, Itália, Espanha e Alemanha, ou cópias doadas, vindas de Portugal. Os copistas e integrantes do grupo sabiam quais instrumentos existentes na banda poderiam substituir o indicado originalmente na partitura. Dessa forma, eles registraram as trocas nas partituras, trocando a instrumentação original por outra. O conhecimento da nomenclatura dos instrumentos foi uma prática que se difundiu por meio de músicos brasileiros ou estrangeiros que passaram pela banda policial e que transmitiram essas informações globais para o grupo cearense.

É o caso do italiano Luigi Maria Smido, que regeu a banda policial de 1908 a 1912. Essa circulação de práticas musicais e sua apropriação produziram uma miscelânea terminológica que ficou estampada nas partituras, testemunhando uma prática da época, questão que tentamos discutir nesse artigo. Mesmo tratando-se de instrumentos construídos na Europa e de músicas publicadas nesse continente, o presente estudo apontou para uma perspectiva não eurocêntrica da história dos instrumentos musicais, tendo como foco particular as práticas musicais de apropriação de um grupo musical do Ceará. Esperamos que esse trabalho possa contribuir para que outros arquivos de bandas centenárias brasileiras possam também ser investigados sob o viés da organologia musical, ampliando, assim, o contexto terminológico brasileiro dos aerofones nos Oitocentos.

Nomenclatura	Afinação
Flautim, Ottavino, Flautino, Kleine Flöte, Piccolo	Dó, Réb, Mib
Flauta, flauto, Grosse Flöte, Flute	Dó, Réb
Oboé, Oboi, Oboen	Dó
Requinta, Clarino em Mib, Clarino in Es, Clarinetto, Clarinetto em Mib, Klarinette in Es, Requinta in Es, Piccolo clarinetto in Mib, Clarinetto contralto in Mib,	Mib
Clarinete, clarineta, clarinette, Clarinetta Clarinetto in B, Clarino in B, Clarineta a solo, Klarinette in B	Sib, Lá
Clarone, Clarinetto Basso in Sib, Clarinete Baixo	Sib, Mib
Saxophone soprano, saxofone soprano, sax soprano, soprano, saxs	Sib
Saxophone alto, saxofone alto, sax-alto, Saxophone em Mib, Sax Mib, Alto, saxs	Mib
Saxophone tenore, saxophone tenor, saxofone tenor, sax tenor, Tenor, saxs	Sib
Saxophone barítono, saxophone barytono, saxofone barytono, sax-barytono Mib, Barítono, saxs	Mib
Ophicleide, ophiclede, Figel	Ut, dó, Sib
Flicorno Sopranino, Flicorno in Mib, Petite Bugle, Petite-bugle, Petit Bugle, Trompette em Mib, Trompete Mib, Trompeten in Es, Tromba in Mib	Mib
Flicorno Soprano, Flicorno em Sib, Flugelhorn in B	Sib
Cornetta, Cornêta, Cornetto, Cornet-à-Piston, cornet, piston, pistom, Pistão, bugle, trompette, Tromppete, cornetim, Tromba em B, Tromba, Flugelhorn in B, Soprano Kornetts in B, Trombe in Mib	Sib
Flicorno Contralto, Saxhorn, Saxhorn Mib, Sax Mib, 1° e 2° Saxs, 1° e 2° Alto, Coralto, Trompa em Mib, Genis, Trompa, Althörn in Es, Horner in Es, Clavicorno in Mib	Mib
Corno in Es, Corno in Mib, Trompa	Mib
Flicorno Barítono, Bombardino, Bombardino em Ut [escrito na clave de fá, não transpositor], Barítono [escrito na clave de fá, não transpositor], Barítono em C [escrito na clave de sol, não transpositor] Baryton, Barytono, Tenorhorn in B, Barythono em sib	Sib
Flicorno Basso, Eufônio, Bassiflicorno, Barytono em Sib (escrito na clave de sol), Barítono	Sib
Trombone, Trombone di canto, Trombone canto, Trombone de canto, trombone de harm. [harmonia], Trombone (solista), Trombone solo, Trombone (cantábile), Trombone d'accomp. [accompagnamento], Posaunen, Trombone basso	Dó
Flicorno Basso-grave, Basso, Baixo, C. Basso, Contra Basse Mib, Bombardone, Bombardão de Mib, Tuba	Mib, Fá
Flicorno contrabaixo, Basso, Baixo, C. Basso Contrabaixo, Tuba, Bombardon, Tuben [C], Baixo C, Basse, Basse Tuba Bb	Sib
Pancadaria, Batteria, Bateria, Barulho, Percussão	
Caixa, Tarol, Cassa, Caixa clara, Kleine Trommel	
Pratos, Prato, Piatti	
Bombo, gran cassa	

Tamburo, Tambor	
Triangolo	

Quadro 6: Nomenclaturas dos instrumentos grafadas nos documentos musicográficos do arquivo da banda de música da Polícia Militar do Ceará (1886-1932). **Fonte**: ABMPMCE, elaborado pela autora.

Referências

ANÔNIMO. *Alice*. Valsa para banda de música. Manuscrito. Fortaleza, [1890]. ABMPMCE.

A Razão. Fortaleza, 03 de setembro de 1931, p.3.

ARTHUR NAPOLEÃO & MIGUEZ (ed.). Músicas Militares. *Revista musical e de Bellas Artes*. Rio de Janeiro, nº 3, p.1-2, 18 jan. 1879.

BAINES, Anthony. Ophicleide. In: *Brass Instruments:* their history and development. New York: Dover Publications, 1993 [1976]. p. 198–205.

Balanço da receita e despeza provincial effectuada no exercício do 1º de janeiro 1855 a 31 de março de 1856 anexo ao relatório do presidente da província do Ceará Francisco Xavier Paes Barreto, 09 de abril de 1856, p. 2, 5.

BALCHIN, Robert. Lexicography and terminology. In: DUCKLES, Vincent; PASLER, Jann; STANLEY, Glenn; CHRISTENSEN, Thomas; HAGGH, Barbara H.; BALCHIN, Robert; LIBIN, Laurence; SEEBASS, Tilman; PAGE, Janet K.; GOEHR, Lydia; BUJIC, Bojan; CLARKE, Eric F.; MCCLARY, Susan; GRIBENSKI, Jean; GIANTURCO, Carolyn; POTTER, Pamela M.; FALLOWS, David; VELIMIROVIĆ, Miloš; ROMANOU, Katy; TOMLINSON, Gary; BÉHAGUE, Gerard; KANAZAWA, Masakata; PLATT, Peter. *Musicology*. Grove Music Online. Oxford Music Online, 2001, p. 21-22. Oxford University Press. Disponível em: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46710. Acesso em: 17 set. 2017.

BARROS, José D'Assunção. História comparada – Da contribuição de Marc Bloch à constituição de um moderno campo historiográfico. *História Social*, Campinas, SP, nº 13, p.7-21, 2007.

BARROSO, Fran. *Ceará Revolucionário*. Para banda de música. Manuscrito. 1931, ABMPMCE.

BERLIOZ, Hector, STRAUSS, Richard. Treatise on instrumentation. *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Tradução Theodore Front. New York: Dover Publications, Inc., 1991 [1843/1948].

BINDER, Fernando Pereira. Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889. 2006. 402f. 3v. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

BINDER, Fernando; CASTAGNA, Paulo. Trombetas, clarins, pistões e cornetas no século XIX e as fontes para a história dos instrumentos de sopro no Brasil. *Música Hodie*, Goiânia, v. 5, n. 1, p. 11-20, 2005. *Revista Música Hodie*. Disponível em: https://revistas.ufg.br/musica/article/view/2651. Acesso em: 23 jun. 2012.

CAMPOS, Marcelo Jardim de. *A banda do Villa*: a obra para banda de música de Heitor Villa-Lobos. 2015. 320 f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

CATALOGUE Jérome Thibouville-Lamy, Paris, 1878.*Cearense*. Fortaleza, 14 de setembro de 1881, p.1.

CHARTIER, Roger. Introdução: por uma sociologia histórica das práticas culturais. In: CHARTIER, Roger. *A História Cultural:* entre práticas e representações. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, S.A, 1990, p. 13-28.

CHOPIN, F.. *Polonaise op. 40 nº1*. Para banda de música. Instrumentador: Salvatore Chibbaro. Milano: G. Ricordi e Editori Stampatori, Milano. [s.d.], ABMPMCE.

CHOPIN, F.. *Polonaise op. 40 nº1*. Para banda de música. Instrumentador: Salvatore Chibbaro. Manuscrito. 1910, ABMPMCE.

Conta corrente da receita e despeza da Caixa da Musica, no mês de agosto de 1893. Livro de Registro da Receita e Despesas da Caixa da Musica do Corpo, documento não catalogado, data limite: 1891-1894, p.21 (verso), APEC.

Conta corrente da receita e despeza da Caixa da Musica, no mês de fevereiro de 1893. Livro de Registro da Receita e Despesas da Caixa da Musica do Corpo, documento não catalogado, data limite: 1891-1894, p.15 (verso), APEC.

DEL MAR, Norman. *Anatomy of the orchestra***.** California: University of California Press, 1987.

DELLA MÔNICA, Laura. *História da banda de música da Polícia Militar do Estado de São Paulo*. 2 ed. São Paulo: Tipografia Edanee S.A., 1975.

FÉTIS, François-Joseph. *Manual dos Compositores, diretores de música, chefes de Orchestra e de banda militar*. Lisboa: Imprensa na Praça de D. Pedro, 1858.

FORSYTH, Cecil. *Orchestration.* 2 ed. New York: Dover Publications, Inc., 1982 [1914].

FONTOURA, Marcos Aragão. *A Banda da Polícia Militar do Rio Grande do Norte*: música e sociedade. 2011. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Música), Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, 2011.

Gazeta do Norte. Fortaleza, 14 de maio de 1885, p. 3.

GEVAERT, François Auguste. A. *Traité général d'instrumentation.* Gand: Gevaert Éditeur, 1863.

GUTJAHR, Simone; HOLLER, Marcos. Um Te Deum em Desterro no século XIX. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 67–77, 2013.

HENRIQUE, Luís L. *Instrumentos Musicais*. 9 Ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2018.

HERBERT, Trevor; BARLOW, Helen. *Music and the British military in the long nineteenth century.* New York: Oxford University Press, 2013.

KOSSOY, Boris. História e fotografia. 4ª ed. Ampliada. São Paulo: Ateliê editorial, 2012.

KREITNER, Kenneth; TÉREY-SMITH, Mary; WESTRUP, Mary Jack; HOLOMAN, D. Kern; HOPKINS, G.W.; GRIFFITHS, Paul; CONRAD, Jon Alan. Instrumentation and Orchestration. *Grove Music* Online. Oxford Music Online, 2001. Oxford University Press. Disponível em: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20404. Acesso em: 17 set. 2017.

Libertador. Fortaleza, 29 de março de 1887, p.3.

Libertador. Fortaleza, 24 de janeiro de 1890, p.2.

MACIEL, Thais Fernanda Vicente Rabelo. *De "Itália Sergipense" a "Relicário de Saudade": música em São Cristóvão Provincial (1820-1889).* 2021. 477 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

MARTINS GONÇALVES, Inez Beatriz de Castro. Práticas musicais e paisagem sonora do Ceará entre os séculos XVII e XIX. In: MARTINS GONÇALVES, Inez Beatriz de Castro; RABELO, Thais (ed.). Nordeste. Vitória: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2023. p. 106-149. (Histórias das Músicas no Brasil).

MARTINS GONÇALVES, Inez Beatriz de Castro. *Circulações globais e questões terminológicas nos instrumentos de sopro no século XIX*. In: SOUZA, Ana Guiomar, Cranmer, David; Rosa, Robervaldo Linhares (org.). Musicologia & diversidade, Curitiba: Appris, 2020, p.325-359.

MARTINS GONÇALVES, Inez Beatriz de Castro. O arquivo de partituras da banda de música da Polícia Militar do Ceará (1897–1932). In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 28., 2018, Manaus. *Anais eletrônicos*… Manaus: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2018. p. 1–8. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2018/5197/public/5197-18320-1-PB.pdf. Acesso em: 10 fev. 2024.

MARTINS GONÇALVES, Inez Beatriz de Castro. *Banda de Música da Força Policial Militar do Ceará:* uma história social de práticas e identidades musicais (c. 1850-1930). 481f. (Doutorado em História, Doutorado em Ciências Musicais). Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais; Programa de doutoramento em Ciências Musicais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa (cotutela), Belo Horizonte, 2017.

MORAES, Everson Neves de. *Irineu de Almeida e o oficleide: o resgate de um instrumento esquecido*. 179f. 2023. Dissertação (Mestrado Profissional em Música) – Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

MORAES. João Carlos de Souza. *Mousinho de Albuquerque:* grande marcha característica e concertante. Marcha para banda de música. Manuscrito. Fortaleza, 1931. ABMPMCE.

MORLEY-PEGGE, Reginald, revisado por BATE, Philip, WESTON, Stephen J.; MYERS, Arnold. Ophicleide. *Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.* 2001. Disponível em: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40954. Acesso em: 17 set. 2017.

MOREIRA, Antonio *Doce Enlêvo*. Para banda de música. Instrumentador: Luigi Maria Smido. 1928, ABMPMCE.

NASALLI-ROCCA, S. *Abruzzi - Marcha***.** Instrumentação: Angelo Chibbaro. Impresso: G. Ricordi e C. Editori Stampatori, Milano, Itália – [s.d.] / cópias manuscritas, ABMPMCE.

Ofício 11 de abril de 1864. Ofícios ao Corpo de Polícia (1863-1875), Fundo Governo da Província do Ceará, Livro 152, p. 35, APEC.

Ofício 19 de novembro de 1866. Ofícios ao Corpo de Polícia (1863-1875), Fundo Governo da Província do Ceará, Livro 152, p.100, APEC.

Ofício 16 de janeiro de 1864. Ofícios ao Corpo de Polícia (1863-1875), Fundo Governo da Província do Ceará, Livro 152, p. 21, APEC.

OLING, Bert; WALLISCH, Heinz. *Enciclopédia dos Instrumentos Musicais.* Lisboa: Centralivros Lda., 2003.

OLIVEIRA, Kátia Bernardon de. *Emprunts & adaptations: portugais (Brésil et Portugal) & français*. 2011. Tese e Anexos (pdf). Tese (Doctorat en Sciences du Langage, Doutorado em Ciências da Linguagem) — École Doctorale 139, Université Paris Ouest Nanterre La Défense; Universidade de Lisboa (cotutela). Paris, 2011. Disponível em: http://hdl.handle.net/10451/3127. Acesso em: 28 jan. 2026.

PAIVA, Euclides. *Corporação*. Marcha para banda de música. Manuscrito. Fortaleza, 1897. ABMPMCE.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da Arte da Renascença. Significado nas Artes Visuais. *In*: *Significado nas artes visuais***.** Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.47-87.

PEDRELL, Felipe. *Diccionario Técnico de la Música*. Valladolid: Editoral Maxtor, 2009. (Edição fac-similar da 2 edição. Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1897).

Pedro II. Fortaleza, 13 de novembro de 1862, p.1

PISTON, Walter. *Orquestación*. Madrid: Real Musical Editores,1984.

POLK, Keith; PAGE, Janet K.; WESTON, Stephen; SUPPAN, Armin; CAMUS, Raoul F.; HERBERT, Trevor; BAINES, Anthony C.; ROBINSON, J. Bradford, MOORE, Allan F.. Band (i). *Grove Music Online*. Oxford Music Online, 2001. Oxford University Press. Disponível em: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40774. Acesso em: 17 set. 2017.

PORTO EDITORA. *Corruptela*. In: Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora. Disponível em: https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/corruptela. Acesso em: 06 dez. 2024.

PRADO, Maria Ligia Coelho. Repensando a história comparada na América Latina. *Revista de História,* São Paulo, nº 153, p. 11-33, 2005. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19004. Acesso: 21 ago 2014.

SACHS, Curt. *The History of musical instruments*. New York: Dover Publications, Inc., 2006 [1940].

SALLES, Vicente. *Sociedades de Euterpe*: as bandas de música no Grão-Pará. Brasília: Edição do Autor, 1985.

SANTOS, José Roberto dos. *Artistas enfim:* a banda da Força Pública de São Paulo nos tempos da Primeira República. Ponta Grossa: Atena, 2022.

SANTOS PROCÓPIO, Wesley; MOTA JÚNIOR, Pedro Francisco. Oficleide: para conhecer e entender. In: PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA; DEPARTAMENTO DE MÚSICA**.** 6., 2023, São João del-Rei. *Anais eletrônicos do VI Encontro de Musicologia Histórica do Campo das Vertentes*. São João del-Rei, MG: Universidade Federal de São João del-Rei, 2023. p. 168-178. Disponível em: https://ufsj.edu.br/emhcv/anais_do_emhcv.php. Acesso em: 28 jan. 2026.

VESSELA, Alessandro. *Studi di Strumentazionie per Banda*. GIAMPIERI, Alamiro (Org. Compêndio e Apêndice). Milano: G. Ricordi & C. Editori, 1955 [1897].

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical contendo todos os termos technicos... ornado com gravuras e exemplos de música*. 2ª ed. Lisboa: Lambertini, 1899.

VIEIRA, Joelson Pontes. Bandas de Música Militares: Performance e cultura na cidade de Goiás (1822 1937). 2013. 385 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Partituras de banda:* canções antigas populares infantis para recreações e jogos; marchas e dobrados para banda. Rio de Janeiro: M.E.C., 1958. 1 partitura. Instrumentação: banda.

WAGNER, Richard. *Die Meistersinger von Nürnberg (Os Mestres cantores de Nuremberg) – WWV 96:* prelúdio do 3° ato. Instrumentação: Luigi Maria Smido. Manuscrito: Arquivo da banda de música da Polícia Militar do Ceará, 1903, partitura, (06p).

Inez Martins Gonçalves é formada em piano pela Universidade Estadual do Ceará, Mestre em Artes pela Universidade de São Paulo, Doutora em História pela Universidade Federal de Minas Gerais e Doutora em Ciências Musicais pela Universidade Nova de Lisboa (cotutela). Suas áreas de pesquisa são a Musicologia, História Cultural, com ênfase em temas voltados às práticas de bandas de música e teatros no longo século XIX, músicos, instrumentos musicais e repertórios em perspectiva global e conectada. É líder/membro do grupo de pesquisa em Regência e Interpretação Musical (IRIM-CNPQ), membro do grupo de pesquisa Patrimusi (UFPA-CNPQ) sobre Patrimônio Musical no Brasil e e do Centro de Estudos em Musicologia e Patrimônio Musical Sergipano (CEMUSE). Foi coordenadora do Curso de Música no biênio 2021-2023 e membro eleita do Conselho de Ensino e Pesquisa (CEPE) desta universidade para o biênio 2020-2022 e 2010-2012. Como regente, fundou e regeu alguns grupos como a Orquestra de Sopros da UECE (2006-2012), a Orquestra do Núcleo Extensão da UECE (2005-2006) e a Orquestra Experimental de Cordas (2004-2005). Em 2014, foi regente assistente do maestro Dario Sotelo na III Semana de Composição para Bandas (Coreto Paulista) regendo em primeira audição mundial, obras para banda sinfônica. Como maestrina convidada regeu a Orquestra Sinfônica da UECE, Orquestra de Câmera Eleazar de Carvalho, Banda Sinfônica de Tatuí (São Paulo), Orquestra Sinfônica Jovem de Tatuí (São Paulo), Banda Sinfônica José Siqueira (Paraíba) e as bandas e orquestras dos festivais nacionais e internacionais nos quais participou. Em 2019, reativou o coral da UECE sendo atualmente sua regente titular. É sócia da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música e membro da Internacional Musicology Society (IMS).
E-mail: inezbeatrizmartins@gmail.com

Disponibilidade de dados: Os dados estarão disponíveis mediante solicitação.

Conflito de Interesses: Nenhum conflito de interesses foi declarado.

Modalidade de avaliação: Duplo-cega por pares.

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