

POSSIBILIDADES DE ESCRITA E *PERFORMANCE* DA TROMPA MODERNA EM DOBRADOS NA BANDA DE MÚSICA

GTE 15 - Ensino Instrumental

Comunicação

*Avelange Amorim Lima
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
avelangeamorim@hotmail.com*

Resumo: A presente pesquisa busca identificar as principais possibilidades de abordagem técnico-interpretativas na escrita para trompa na banda de música, em repertórios de dobrados. Em uma primeira fase, desenvolve-se metodologicamente por meio do estudo de referenciais teóricos que reportam à atuação da trompa e ao repertório, identificando as razões e os motivos que determinam a atuação desse instrumento nesse gênero. Em seguida, apresentam-se exemplos de dobrados selecionados e de características nas quais a escrita para trompa é incorporada. Conclui-se que culturalmente, a trompa insere-se como instrumento de centro no gênero dobrado, e a sua inserção como instrumento melódico demanda transfigurações de tradições inseridas nesse ambiente, como a incorporação por professores, mestres de banda e compositores de novas configurações na distribuição dos elementos constituintes do gênero entre os instrumentos da banda e *know-how* técnico das possibilidades sonoras da trompa.

Palavras-chave: trompa; banda de música; *performance*.

1 Banda de música

A definição de banda de música no Brasil pode tomar conceitos variados, desde uma compreensão técnica até uma visão cultural acerca das características do contexto sociocultural na qual está inserida, como a incorporação de termos ou nomenclaturas da região. Como exemplo, cita-se a denominação do instrumental com outros nomes, como *saxhorn*, nomeado como *cachorrinha* ou *chiquinha*; trompetes como *piston*; e a trompa como *trompa de harmonia*.

Isso posto, o que se conhece como banda e a aquisição dessa identidade cultural cívica e/ou militar tem seus primeiros registros ainda no Brasil-Colônia, como afirma Campos (2008, p. 105):

A história das bandas de música remonta ao período do Brasil Colônia, com as bandas organizadas pelas irmandades religiosas e pelos senhores de

engenho [...] As bandas organizadas pelos senhores de engenho, conhecidas como *bandas de fazenda*, eram compostas por músicos-escravos que tocavam em troca de sustento.

Tomando o pensamento do referido autor a respeito da representatividade das bandas de música na memória cultural, percebe-se que a construção das bandas como instrumento social e educativo se deu quando elas ocupavam um papel na sociedade, “sempre presentes nas atividades cívicas, religiosas e profanas”, construindo, pois, uma identidade cultural (CAJAZEIRAS, 2004, p. 43).

Na história das bandas de música, é perceptível a importância que essas instituições ocupam no cenário educacional. Tais representatividades partem das inserções de camadas menos favorecidas em uma profissionalização, com a incorporação da música instrumental das bandas de música, como dobrados, valsas, hinos (cívicos e religiosos), entre outros ritmos concebidos como instrumentos de influência nas concepções de estados e espíritos da identidade cultural regional. Portanto, classifica-se a música instrumental das bandas de música como instrumento de educação e de representações culturais, proporcionando a continuidade na formação estética e social.

Em vista disso, para compreender o termo *banda de música* e as características incorporadas a ela, Silva (2018, p. 10) aduz que

esses termos citados normalmente são utilizados para denominar os grupos tradicionais compostos por metais, madeiras e percussão que ficaram conhecidos por sua forte presença nos coretos de nossas praças, ao longo dos séculos XIX e XX. Além disso, esses grupos sempre tiveram uma função importante de entretenimento do povo, assim como a de participação nos rituais religiosos e cívicos.

Em face dessa perspectiva, adota-se a formação de uma pequena banda de música de até trinta instrumentos de acordo com a classificação de Brum (1980, p. 71), segundo a qual há

1 flauta em Dó ou requinta *Mib*, 9 clarinetas *Sib*, 1 saxofone soprano *Sib*, 1 saxofone alto *Mib*, 1 saxofone tenor *Sib*, 3 trompas em Fá ou *saxhorns* *Mib*, 3 trompetes *Sib*, 3 trombones, 1 barítono *Sib*, 1 bombardino, 2 tubas (*Mib* e *Sib*), 1 bombo, 1 pratos, 1 caixa clara, 1 surdo.

Logo, não se faz uso de instrumentos de sopro característicos de bandas sinfônicas, como fagote e oboé. A escolha por esse formato inicial de banda dá-se por entender que é a partir desse modelo de formação instrumental que se encontra o agrupamento mais característico e presente nas pequenas cidades do interior do Brasil, embrião para diversas formações.

Como se pode observar, nessa formação determinada por Brum (1980), a trompa é inserida, porém com o uso da conjunção *ou*, que dá a ideia de *alternativa*. Para esse caso, é possível interpretar que na falta de um instrumento, este poderá ser substituído por outro (*saxhorn*).

Na acepção de Carvalho (1994, p. 179), ao determinar outras variações de agrupamentos de até 36 integrantes (instrumental), a trompa não é citada, mas há menção a “3 *saxhornes* (altos em *mib*)”; em referência à “pequena banda militar,” alude que há “4 trompas em fá ou *mib*”. Já Adler (2006, p. 774), ao referir-se à banda de rua (banda de *calle*), menciona que a trompa está representada por “trompas em *Mib* o em *FA*”, sem especificar a quantidade.

Ao constatar as divergências entre esses autores nas especificações do uso padrão ou não da trompa em tais agrupamentos, concebe-se que as perspectivas que configuram a exploração técnica nos repertórios de banda pela trompa são condicionadas ao uso opcional, designando pouco uso ou não inserção.

No entanto, o repertório de banda é amplo e variado, e o gênero dobrado ocupa uma posição de destaque nas bandas de música, tipificando-se como um repertório de execução obrigatória em programas de concerto. Nesse sentido, Dantas (2015, p. 62) destaca que

nesse repertório que definimos como “música de banda”, destaca-se, soberano, o dobrado, uma peça de movimentação derivada da lusitana “marcha militar de passodobrado”. Uma música que na Europa é chamada “marcha militar”, que nos Estados Unidos adquiriu identidade própria, sendo designada com o termo *Military March*, na França “*Pas redoublé*” e na Espanha “*Pasodoble*”, [...]

Esse repertório para o músico de banda é de aprendizagem obrigatória, independentemente do nível técnico instrumental. Dessa forma, a adequação de repertórios é uma alternativa que poderá ser incorporada na prática dos mestres de banda para uma exploração técnica e inserção do instrumentista de modo mais acurado.

O conhecimento dos aspectos técnicos do repertório é essencial para o domínio dos elementos didático e performático na prática instrumental, enquanto a “tabela de parâmetros técnicos” é um instrumento que pode orientar as escolhas técnicas na escrita desse repertório pelos mestres de banda.

A propósito, Sotelo (2008, p. 36) ratifica que o conhecimento da tabela pode “propiciar ao regente uma melhor escolha do repertório, com riqueza de detalhamento técnico e musical, observadas as necessidades e possibilidades da banda, de modo a viabilizar resultados mais satisfatórios, [...]”.

As primeiras iniciativas de “padronização instrumental para bandas europeias” ocorreram no século XIX, com dois modelos: o primeiro, “proposto durante um congresso de História e Teoria Musical, em Paris, em 1900; e outro, proposto Adolph Sax” (LAGE, 2012, p. 36). Nas duas estruturas, no primeiro agrupamento, no naipe dos metais, a trompa é composta por três trompas; na segunda, o naipe é formado por quatro trompas, sem designação sobre qual modelo de trompa deve ser usada.

2 Referencial bibliográfico e pressupostos metodológicos

Na primeira fase desta pesquisa, almeja-se compreender, a partir do estudo de bibliografias sobre a temática, como se dá a atuação da trompa no universo das bandas de música, e como esse instrumento é contemplado nos repertórios para essa formação. A partir deste estudo, busca-se identificar as razões que determinam a atuação da trompa nesse gênero. Para tanto, tenciona-se assimilar as concepções e os aspectos técnico-metodológicos da *performance* instrumental do dobrado.

Nessa direção, autores como Dorotyya Vig (2013, p. 10) refletem sobre o desenvolvimento da prática da transposição na banda de música, composta, em sua maioria, por instrumentos transpositores, sendo a trompa um deles, exigindo do músico e professor habilidades específicas.

Nas palavras da susodita autora,

a transposição é um processo que envolve diversos fatores, como por exemplo: domínio perfeito de leitura de notas, familiarização com a melhor forma de pensar na transposição, domínio e prática de uma armação de clave mental diferente da que está escrita na partitura. (VIG, 2013, p. 10).

Fonseca (2012, p. 2, tradução nossa)¹ realiza um estudo técnico de vinte composições de Fernando Morais com objetivos performáticos para estudantes de trompa em níveis avançados, pois “[...] ele organizou o método em uma sequência de dificuldade crescente, combinando estilos tonais, modais e atonais em estudos que preservam a escrita da linguagem idiomática para o instrumento”.

Não se trata de um referencial concebido para o aluno em estágios iniciais em bandas de música, porém evidencia percursos técnicos possíveis na trompa. Dentre os motes desta pesquisa, são contempladas possibilidades de escrita da trompa no dobrado, daí porque é necessário entender as viabilidades técnicas a serem exploradas nesse repertório.

McWilliam (2013, p. 2) apresenta suas conclusões a respeito da *performance* na trompa por meio de sua experiência ao longo de quarenta anos como músico profissional, inferindo que alguns métodos e certas práticas podem mais prejudicar do que ajudar no desempenho da trompa.

Em consonância com o supracitado autor, “a trompa não pode ser ensinada, só pode ser aprendida” (MCWILLIAM, 2013, p. 2).² Essa afirmação apresenta-se divergente aos olhos da pedagogia tradicional, mas se justifica quando se analisa a partir das perspectivas de que na banda de música, a aprendizagem se dá por meio da prática em campo, ou seja, aprende-se fazendo.

Desse modo, a compreensão das práticas performáticas modernas, em contraste com métodos tradicionalmente adotados na literatura da trompa, tornam-se incoerentes em certa medida, uma vez que, de acordo com Fonseca (2012, p. 2, tradução nossa),³ porquanto

[...] professores e alunos de trompa no Brasil dependem de livros de métodos tradicionais como o Maxime - Alphonse estudos de trompa, e livros como o de Philip Farkas a arte de tocar trompa francesa, ambos escritos por renomados professores de trompa e virtuosos músicos fora do Brasil.

¹ He organized the method in a sequence of increasing difficulty, combining tonal, modal, and atonal styles in studies that preserve the idiomatic writing for the instrument...

² The horn cannot be taught; it can only be learned.

³ Teachers and students of the horn in Brazil depend on traditional method books such as the Maxime – Alphonse horn etudes, and books such as Philip Farkas’s *The Art of French Horn Playing*, both written by well-known horn teachers and virtuosic players outside Brazil.

Nelson (2017, p. 13, tradução nossa)⁴ aponta importantes abordagens e concepções para o desenvolvimento técnico para instrumentos de metais a partir das ideias desenvolvidas pelo tubista e pedagogo Arnold Jacobs. Para aquele, “a ênfase deve estar em ser músico, não um instrumentista, à medida que aprende a música, aprende o instrumento”.

Tal concepção corrobora a compreensão de desenvolvimento técnico-performático existente na prática da trompa na atuação nos dobrados, uma vez que este é o principal repertório desenvolvido entre trompistas de níveis iniciantes a avançados nas bandas de música, característica marcante na atuação dos mestres de banda, pois consoante Benedito (2011, p. 79), “o princípio é do ‘aprende-se fazendo’, pois o objetivo do mestre é o ingresso mais rápido do aluno no grupo”.

No tocante às práticas de oralidade e aos aspectos técnico-interpretativos desenvolvidos no ambiente de banda de música, Soares (2018, p. 117) traz relevante contribuição para a reflexão e compreensão de práticas metodológicas na escrita e/ou adaptação de repertório para instrumentos de metais, apesar do uso de métodos tradicionalmente adotados para bandas. Coadunando o supracitado autor,

o repertório foi elaborado de forma a contemplar o maior número possível de peças brasileiras. Faziam-se as adaptações necessárias para o nível em que o grupo se encontrava e acrescentava-se uma peça com um desafio técnico mais elevado, a fim de motivar o grupo com novos desafios. (SOARES, 2018, p. 117).

Esse relato sobre o desenvolvimento da leitura musical na Orquestra de Metais Lyra Tatuí (uma banda marcial) testemunha uma prática comum desenvolvida nas bandas de música. Não obstante, essa prática usualmente destina-se à inserção ou manutenção do aluno na banda (não sendo o caso na Orquestra de Metais Lyra Tatuí), trazendo o entendimento de que a escrita adaptada pode estender a *performance* da trompa nesse agrupamento (banda de música), onde o acompanhamento rítmico-harmônico no dobrado é uma constante na escrita para esse instrumento, da mesma maneira que corrobora os instrumentos didáticos dos mestres de banda e professores de instrumentos.

A ampliação das possibilidades de atuação nesse repertório pode ser inserida pelos mestres de banda de forma mais orientada tecnicamente. A partir desse processo, os alunos

⁴ El énfase debe estar em ser un músico, no un intrumentista. A medida que aprendes la música, aprendes el instrumento.

poderão envolver-se com a trompa e o instrumento tornar-se mais atrativo, assim como os saxofones, trompetes e trombones, que ocupam maior preferência entre alunos de banda de música.

Por fim, Campos (2015, p. 251) examina minuciosamente os componentes presentes na edição de uma partitura, mediante a análise de uma ficha técnica dividida em sete unidades, sendo elas: “a composição em sua perspectiva histórica, considerações técnicas, considerações estilísticas, elementos musicais, forma e estrutura, nota editorial, aparato crítico”, demonstrando os níveis técnicos de dificuldades a partir da tabela de parâmetros adotados por Sotelo (2008, p. 38-39), que tem como princípio de análises de

limitação da escrita musical: compasso a ser usado para cada nível, armaduras de claves e tonalidades, valores de notas e pausas, estruturas rítmicas possíveis, dinâmica, ornamentos; limitações técnico-instrumentais: articulações, extensões dos instrumentos [...]. (SOTELO, 2008, p. 38-39).

Esses padrões são necessários para a compreensão da análise-técnico-musical dos dobrados pelos mestres de bandas. Assim, tendo em vista as redes de características heterogêneas em ambientes de bandas de música, a ação prática da *performance* nessa formação denota a necessidade de sistematização básica instrutiva da literatura e dos métodos de ação pedagógica instrumental, ou seja, a “prática” e “ação” pedagógica no uso da *performance* na trompa, na transcrição de melodias, nos repertórios e nos estudos instrumentais.

A limitação bibliográfica específica para este recorte de estudo incitou a busca por autores que versam sobre trompa, banda de música, *performance* e dobrado, para determinar o processo de seleção a fim de construir bases teóricas para a sua fundamentação, assim como para a compreensão da função da trompa pelos mestres de banda do Projeto Banda Escola, de Teresina, por meio de entrevistas semiestruturadas.

Esta pesquisa, de caráter qualitativo, emprega o estudo melódico das melodias do dobrado para a análise dos dados, a partir de fundamentos técnicos da trompa com base na concepção de “adaptação”, tendo em vista o conceito de Pereira (2011)⁵ e o uso da tabela de parâmetros técnicos na orientação do uso da trompa nesse gênero.

⁵ São “obras que passam por alterações tanto nos aspectos estruturais quanto ferramentais, mas que quando não envolvem mudança de linguagem apresentam pequenas alterações estruturais que são em geral específicas [...]. São feitas em função de adequar a obra a algo, seja instrumento, determinado público, contexto ou gênero” (PEREIRA, 2011, p. 219).

Diante da literatura levantada, não se identificaram trabalhos específicos que contemplem o assunto proposto, então o resultado final desta sugestão de pesquisa em andamento poderá contribuir para que barreiras historicamente inseridas nos repertórios de banda, especificamente na utilização da trompa nos dobrados, sejam superadas.

3 O que a trompa estava tocando?

Em repertórios tradicionais, executados pelas bandas de música de médio porte, estão presentes marchas, canções e hinos. Tal *performance* oferece sonoridade singular, desde os solos brilhantes presentes nos trompetes, nas melodias dos dobrados, em contraponto com os saxofones, os sons vibrantes e melódicos das clarinetas, os sons graves dos trombones e das tubas. Essa combinação sonora prossegue ritmicamente conduzida pelos instrumentos de percussão.

Em face dessa descrição representativa de um dobrado executado pelas bandas, a compreensão da problemática desta pesquisa pretende responder à seguinte indagação: quais as principais possibilidades de abordagens técnico-interpretativas na escrita para trompa na banda de música em repertórios de dobrados? Essa questão nasceu de questionamentos como: qual a função da trompa e como os mestres de banda compreendem esse instrumento na banda de música?

Constata-se que nas bandas de música, no gênero dobrado, a trompa tem participação baseada em ritmos que ajudam na condução harmônica, e que dificilmente interpretam melodias ou contrapontos melódicos. Há uma tendência de que o instrumento não se destaque na *performance* e talvez por isso, não é a primeira opção entre jovens aspirantes a esse instrumento.

Nesse contexto, percebe-se que o pouco uso da trompa pode contribuir decisivamente para o cenário geral do instrumento no Brasil. Por cúmulo, pode-se destacar, nesse âmbito, a carência de profissionais na área, além de escassez de instrumentos, oportunidades educacionais e/ou profissionais.

É comum testemunhar relatos de que a escolha de aprendizagem de um instrumento na banda ocorre a partir do mestre de banda, dadas as necessidades ou a disponibilidade instrumental, uma vez que os mestres atuam como personagens facilitadores da aprendizagem instrumental junto a outras funções, pois segundo Benedito (2017, p. 17), “o mestre é o responsável pela transmissão dos conhecimentos. É fonte do saber musical na

comunidade [...]”. Provavelmente, essas características contribuem para que o instrumento não seja utilizado por algumas agremiações musicais, o que se soma ao acesso restrito a orientações para o aprendizado do instrumento.

É o que se pode depreender de um relato apresentado por Benedito (2011, p. 90), em um estudo sobre os processos de educação musical incorporados pelos mestres de bandas na Bahia, em que entrevistado explica:

apareceu a trompa. Já sabia as posições por causa do bombardino. Ia à internet e aprendia as posições de outros instrumentos. Firmava as notas com o aperto da “labiação” [embocadura]. O mestre me deu as partituras da trompa. Eu era pequeno. A filarmônica forma para tocar pra ela. Com a trompa eu não ia para lugar nenhum.

Considerando a dimensão do repertório tradicional das bandas de música, essa reflexão contempla conceitos e técnicas sobre o dobrado e a trompa a partir de um estudo analítico de quatro dobrados, a saber: *Batista de Melo* (Manuel Alves de Leite); *Avante Camaradas* (220) (Antônio Manuel do Espírito Santos, 1884-1913); *Barão do Rio Branco* (Francisco Braga, 1868-1945); e *Dois Corações* (Pedro Salgado, 1890-1973).

A problemática identificada nesse cenário das bandas de música, observando a prática musical como uma investigação artística, permitiu vislumbrar, como professor e trompista em bandas de música no estado do Piauí, que a trompa tem atuação menos expressiva no gênero dobrado.

Desse modo, reputa-se necessário investigar como a prática performática da trompa pode ser ampliada nos repertórios de canções da Música Brasileira Popular (MBP) de bandas de música, além de identificar as principais características presentes no desenvolvimento técnico desse instrumento, no que se refere aos aspectos da aprendizagem na formação do trompista.

Assim sendo, segundo Del-Ben (2003, p. 30), “o desafio para nós, formadores de professores, é aprendermos a incorporar os saberes da experiência e a reconhecer a prática como local de produção e crítica dos saberes”. O ato de tocar um instrumento em uma banda de música é uma ação prática e teórica cujas justificativas que a mantêm em evidência estão na pedagogia musical moderna, nos benefícios da ação.

No entanto, o fazer musical desenvolvido por intermédio dos métodos tradicionais trata-se de “livros geralmente adotados por conservatórios e utilizados por regentes de bandas de acordo com a criatividade e o empenho de cada profissional” (LIMA, 2000, p. 103).

Todavia, a banda de música é um ambiente de desenvolvimento de habilidades e técnicas específicas de um instrumento de sopro onde esses materiais se tornam relevantes no sentido de entender alguns aspectos individuais da *performance* da trompa. Assim, o contexto da MBP² é amplo, e contempla diversos gêneros de origens distintas, caracterizados pela junção de elementos de variadas culturas. Inclui-se o gênero musical dobrado como pertencente a essa classificação, uma vez que é amplamente divulgado, executado e identitário de uma sociedade civil e/ou militar no Brasil.

4 Características da escrita tradicional para trompa na banda de música no repertório de dobrados

O conceito adotado por Dantas (2015, p. 54), em sua reflexão e análise dos processos composicionais de música para banda, ao ponderar sobre o dobrado, identifica as “quatro funções instrumentais” presentes na música militar, a saber:

Baixo: estabelecendo um campo harmônico e um padrão de ritmo; **Centro:** consolidando o encadeamento rítmico e completando o campo harmônico; **Contracanto:** comentando ou completando a linha melódica principal; **Canto ou Linha melódica:** para as pessoas, a música em si.

Essas funções são as bases estruturais dos elementos constituintes na escrita do dobrado, gênero que obedece a uma estrutura formal “dividida em três seções principais A, B e C” (LISBOA, 2005, p. 5), assim como a inserção de componentes de repetições e saltos que dão dinamicidade a essa estrutura

[...] com introdução, ponte e coda. Essa forma originou o dobrado [...], introdução, primeira parte expositiva, segunda parte forte (com solo dos graves ou não), uma volta à 1ª parte via sinal de S, e com um sinal de O, chega-se a uma ponte, conduzindo a um trio de dinâmica mansa. (DANTAS, 2015, p. 63).

A partir desses elementos, o gênero musical dobrado, em sua essência, caracteriza-

² A sigla “MBP” faz referência ao termo utilizado por FEITOSA (2016, p. 12) para designar-se à “música brasileira popular”.

se como uma música de caráter militar. Porém, foi incorporado como gênero característico das bandas de música civis e escolares, geralmente compostas em homenagem a uma personalidade de significativa relevância, fatos e feitos de história, e datas comemorativas.

Dentre as quatro funções instrumentais presentes nos dobrados, a escrita tradicional para trompa nesse gênero ocupa a função de Centro, este compreendido como “acompanhamento rítmico-harmônico” (DANTAS, 2015, p. 57).

Tradicionalmente, a escrita apresenta-se reduzida ao uso excessivo do contratempo em conjunto com uma figura de curta duração [Figuras 1, 2 e 3]. Por conseguinte, identifica-se uma sistematização na escrita nesse gênero, pelo uso e pela condução de poucas notas guiando o campo harmônico da melodia.

Figura 1: Trio do dobrado Barão do Rio Branco



Figura 2: Trio do dobrado Avante Camaradas (220)



Figura 3: Trio do Dobrado Batista de Melo



Dessa maneira, o uso de condução rítmico-harmônico associa-se a um padrão de escrita incorporado enquanto diretriz na composição no gênero dobrado. Os exemplos apresentados nas Figuras 1, 2 e 3 são extratos pertencentes ao trio, que é uma passagem com “[...] uma variante da melodia da primeira parte, somente feita pelas palhetas, com centro de trompas e marcação, [...]” (DANTAS, 2015, p. 66).

O Trio insere-se na parte C do dobrado, contrastando com as duas primeiras seções (A e B) fortes e imponentes dele. Usualmente no trio, as trompas ocupam o centro, como nas outras seções desse gênero, mas no dobrado Dois Corações [Figura 4], o compositor optou por inserir a trompa em passagem melódica durante 15 compassos antes de retomar a função

de Centro.

Figura 4: Trio do dobrado Dois Corações

A inserção da trompa como instrumento melódico por Pedro Salgado, em uma passagem lírica com uso de saltos intervalar de sexta, arpejos descendentes (compasso 88), e uso de nota grave (sol 2, compasso 96), em uma música onde o principal espaço de *performance* é em marcha e ao ar livre, em um instrumento reconhecido pelas dificuldades técnicas, como anatomia do instrumentos (campana para traz) e proximidade dos harmônicos, que dificultam a precisão de notas e afinação em marchas, indica uma tímida, mas importante indicação do uso e de possibilidades de exploração técnica e escrita para esse instrumento pelos mestres de banda, compositores de dobrados e professores de trompa.

Portanto, ao analisar as obras selecionadas, infere-se que a escrita para trompa no gênero musical dobrado se concatena ao simples padrão de rítmico-harmônico, sendo as razões históricas incorporadas ao gênero derivadas do *pasodoble*, ou seja, da marcha militar.

5 Considerações finais

A presente pesquisa em curso constata que os processos da *performance* da trompa em bandas de música e os elementos técnico-musicais presentes nos dobrados apontam direcionamentos para a compreensão da função exercida pela trompa nesse repertório, bem como alternativas de ampliação de atuação performática da trompa em conjunto com outros instrumentos de metais, assim como a relação existente entre o *saxhorn* e a trompa.

Culturalmente, a trompa insere-se como instrumento de centro no gênero dobrado, e sua inclusão como instrumento melódico demanda transfigurações de tradições inseridas nesse ambiente, como a incorporação por professores, mestres de banda e compositores de

novas configurações na distribuição dos elementos constituintes do gênero entre os instrumentos da banda e *know-how* técnico quanto às possibilidades sonoras da trompa.

Igualmente, identifica-se uma limitação de pressuposto teórico no trato da trompa e do gênero dobrado. Tendo isso em vista, dominar e compreender essa prática performática requer um suporte teórico-prático que oriente a ação da aprendizagem da trompa em banda de música. Ademais, é pertinente entender o papel e as possibilidades de escrita da trompa nos dobrados, uma vez que esse gênero é concebido como o “som da banda” (SILVA, 2018, p. 71-72).

O bom direcionamento de uma escrita e transcrição de melodia faz-se necessário para que o mestre de banda e/ou professor de música domine padrões de escrita que corroborem o desenvolvimento da *performance* de seu aluno, daí porque o mestre de banda deve atuar como facilitador da aprendizagem instrumental, de modo que o trompista amplie sua prática performática nesse gênero.

Referências

ADLER, Samuel. **El Estudio de la Orquestración**. Tradução Jaime Mauricio Fatás Cabeza, Luis María Fatás Cabeza. Barcelona: Idea Musica, 2006.

BENEDITO, Celso José Rodrigues. **O Mestre de Filarmônica da Bahia**: um educador musical. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

_____. Filarmônica UFBA: cinco anos de pesquisa, ensino e extensão em banda de música. In: DANTAS, Tais; SANTIAGO, Diana (org.). **Ensino coletivo de instrumentos musicais**: contributos da pesquisa científica. Salvador: EDUFBA, 2017.

BRUM, Oscar da Silva. **Conhecendo a banda de música**: fanfarra e banda marciais. São Paulo: RICORDI S.A, 1980.

CAJAZEIRA, Regina Célia de Souza. **Educação continuada a distância para músicos da Filarmônica Minerva – Gestão e Curso Batuta**. Tese (Doutorado em Educação Musical) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

CAMPOS, Marcelo Jardim de. **A Banda do Villa**: a obra para Banda de Música de Heitor Villa-Lobos. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

CAMPOS, Nilceia Protásio. O aspecto pedagógico das bandas e fanfarras escolares: o aprendizado musical e outros aprendizados. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 19, p. 103-111, mar. 2008.

DANTAS, Frederico Meireles. **Composição para banda filarmônica**: atitudes inovadoras. Tese (Doutorado em Composição) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, Salvador, 2015.

DEL-BEN, Luciana. Múltiplos espaços, multidimensionalidade, conjunto de saberes: ideias para repensarmos a formação de professores de música. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 8, p. 29-32, 2003.

FEITOSA, Radegundis Aranha Tavares. **Música brasileira popular no ensino da trompa**: perspectivas e possibilidades formativas. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

FONSECA, Rinaldo de Melo. **Fernando Moraes' 20 estudos característicos brasileiros para trompa**: a *performance* guide. 87 f. 2012. Dissertação (Doutorado em Música) – The University of Memphis, Memphis, 2012.

LAGE, Cláudio Fernandes. **Escrita e classificação de repertório para sopros à luz da tabela de parâmetros técnicos**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, Belo Horizonte, 2012.

LIMA, Marcos Aurélio. **A banda e seus desafios**: levantamento e análises das táticas que a mantêm em cena. Tese (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, SP, 2000. p. 41-103.

McWilliam, Fergus. **Blow your own horn! Horn heresies**. Fergus McWilliam, Mosaic Press, 2013.

NELSON, Bruce. **Así habló Arnold Jacobs**: uma guia para el desarrollo de los músicos de instrumentos de viento metal. ed. Valencia, España: Piles editorial de música S.A, 2017.

PEREIRA, Flávia Vieira. **As práticas de reelaboração musical**, 2011, 302 f.. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de Comunicação e Artes, Universidades de São Paulo, São Paulo, 2011.

SANTOS, João Franclin Alves dos. **Guia prático de estudos técnicos**: principais trechos de dobrados brasileiros para trombone tenor. Dissertação (Mestrado Profissional em Música) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Música, 2017.

SILVA, Lélío Eduardo Alves da; PINTO, Marco Tulio de Paula; SOUZA, David Pereira de. **Manual do Mestre de Banda**. *In*: SILVA, Lélío Eduardo Alves da (org.). 1. ed. Rio de Janeiro: Edição dos Autores, 2018.

SOARES, Adalto. **Orquestra de Metais Lyra Tatuí**: a trajetória de uma prática musical de excelência e a incorporação de valores culturais e sociais. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

SOTELO, Dario. Tabela de parâmetros técnicos e musicais para classificação do repertório de sopros destinados a banda. *In*: Marcelo Jardim (org.). **Pequeno guia prático para regente de banda**. FUNART, 2008.

VIG, Dorottya. **Estudo sobre transposição e a sua necessidade na vida de um trompista**. Tese (Mestrado em Ensino de Música) – Universidade de Aveiro, Portugal, 2013.