



O discurso musical improvisado: a trompa dessinfonizada e sua atribuição na música popular

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Victor Prado Cavalcanti Ferreira

UFRN - Universidade Federal do Rio Grande do Norte – vtrompa@gmail.com

Resumo. O presente artigo é uma reflexão acerca do discurso musical improvisado e sobre a atribuição da trompa no cenário da música popular. Para tal reflexão, foram observados estudos com características que abordam a temática da improvisação musical do instrumento dentro desse contexto. Como resultado deste trabalho, foi verificado que a inserção da trompa em diferentes vertentes musicais se iniciou em meados do século passado. Ademais, foi apurado a possibilidade de se obter continuidade em estudos relacionados à trompa incorporada na música popular e na improvisação para que possa haver maior difusão entre os estudos iniciados na década de 1970 e os da atualidade.

Palavras-chave. Trompa. Improvisação. Música Popular. Jazz. Discurso Musical.

Title. **The improvised musical speech: the *non-symphonic* french horn its attribution in the popular music**

Abstract. This article is a reflection about the improvised musical speech and the attribution of the French horn in the popular music scene. For such reflection, studies with characteristics that address the theme of musical improvisation of the instrument within this context were observed. As a result of this work, it was verified that the insertion of the French horn in different musical contexts started in the middle of the last century. Furthermore, the possibility of obtaining continuity in studies related to the horn incorporated in popular music and in improvisation was investigated, so that there can be greater diffusion between studies initiated in the 1970s and those of today.

Keywords. French Horn. Improvisation. Popular Music. Jazz. Musical Speech.

1. Introdução

Este artigo tem o intuito de trazer uma reflexão acerca do discurso musical improvisado e sobre a atribuição da trompa na música popular, além de identificar o instrumento em um lugar que está para além do seu repertório estandardizado e limitador. Tendo em vista a limitação de tamanho para o artigo, a presente reflexão representa uma parte modesta de uma pesquisa em andamento que está sendo executada pelo autor deste artigo.

2. A improvisação musical como possibilidade de discurso

A improvisação, no seu cerne, consiste em conceder liberdade parcial ou total a quem a faz. Podemos encarar a improvisação no *bebop*, na música indiana, no rap, no choro ou na improvisação no jazz *avant-garde* com esse intuito. Artistas que sentem a necessidade de expor a sua própria voz, têm a improvisação como principal maneira de atingir esse

propósito. Além disso, através do tempo, pudemos notar a utilização de improvisação em uma larga escala e em diversos gêneros musicais que não são necessariamente dentro do jazz sessentista, por exemplo.

Um ponto interessante a ser abordado neste trabalho, é que nos dias de hoje, no meio acadêmico, existem diversos autores como (BERLINER, 1994; BAILEY, 1992; BENSON, 2003; KRATUS, 1996; SLOBODA, 2008), entre tantos outros, que executam estudos sobre a improvisação musical em muitas vertentes. Para este artigo, estamos utilizando o termo improvisação sob essa perspectiva jazzística. No entanto, vale ressaltar que não há apenas uma forma de improvisação. Aquela improvisação *bebopiana*¹, bastante conhecida e que tem braços inclusive na música brasileira popular, é uma das diversas formas de improvisação dentro de um gênero específico, que é o *bebop*.

Os diversos autores que utilizam a improvisação musical como objeto de estudo, também abordam, em alguma medida, o que é de fato a improvisação musical. Nesse sentido, Siddal e Waterman (2016), apontam que a improvisação é uma junção de vários aspectos. Já para Benson (2003), existem muitos níveis e/ou sentidos de improvisação e isso faz com que uma distinção mais firme se torne mais difícil. Assim sendo, o autor em seu livro fornece um número de exemplos de improvisação em diferentes graus.

A improvisação é um domínio indisciplinado. Multicamadas e multivocais, a improvisação pode ser um local de conflito e concórdia, de colonização e revolução, de autenticidade e contingência. A improvisação musical pode, portanto, ser entendida como a negociação de subjetividades no imediatismo do encontro intracorpóreo. (SIDDAL E WATERMAN, 2016, p.283, Tradução minha).¹

Outrossim, é importante salientar que a improvisação não é, via de regra, um estado de acontecimentos aleatórios, pois pode existir, mesmo sob uma perspectiva de improvisação mais livre, diversas propostas com determinadas regras, por exemplo.

Depois, Gordon (2000), explica o processo de atribuição de significado musical aos sons que são percebidos pelo sujeito através da analogia com a linguagem. Segundo o

¹ Improvisation is an unruly domain. Multilayered and multivocal, improvisation can be a site of both conflict and concord, of both colonization and revolution, of both authenticity and contingency. Musical improvisation may therefore be understood as the negotiation of subjectivities in the immediacy of the intracorporeal encounter (SIDDAL e WATERMAN, 2016, p.283).

autor “a aprendizagem da música deveria processar-se como a aprendizagem da linguagem. Ainda sobre a fala de Gordon, Caspurro (2006), reafirmando a ideia, acrescenta:

Em sentido lato, o que Gordon quer dizer é que, da mesma maneira que nos apropriamos da linguagem para comunicar — sendo capazes de o fazer de uma forma autônoma, espontânea e independente quando falamos — também nos deveríamos apropriar da música de uma forma que nos permitisse comunicar, sem estarmos condicionados exclusivamente pelo que nos é revelado 'dizer' através da memória ou da leitura de partitura. Ou seja: deveríamos ser capazes de saber o que executar quando ouvimos uma determinada música que não nos é familiar (que ouvimos pela primeira vez e que, portanto, não faz parte do nosso repertório musical conhecido e treinado). Estas situações acontecem em várias circunstâncias da atividade artística e educativa dos músicos. Por exemplo: quando improvisam sobre um tema num momento particular de 'diálogo' criativo entre instrumentistas; quando, numa aula, têm de acompanhar uma melodia que é apresentada num manual sem qualquer indicação harmónica, ou que em vez disso é simplesmente criada e sugerida, inesperadamente, por um. (CASPURRO, 2006, p53-54).

Nesse sentido, considerando que o instrumento musical pode ser olhado como uma extensão do nosso corpo, um amplificador de nós mesmos, de nossas intenções e ideias, podemos pensar a improvisação como um ato inerente ao discurso musical tal como é a comunicação humana?

3. A trompa

A trompa é um instrumento que se estabeleceu na música europeia a partir do período Barroco, passando pelo período Clássico de Cherubini, pelo período Romântico de Richard Strauss e até hoje é bastante utilizada nesse contexto. No entanto, assim como qualquer outro instrumento, a trompa poderia não se limitar a um ou dois estilos musicais ou a ser utilizada em um lugar onde se limita o espaço para a criatividade e discurso musical do artista.

Abordando brevemente o histórico do instrumento, a trompa começa a ser utilizada regularmente na Europa por volta de 1713 principalmente pelo compositor Johann Sebastian Bach. Após aquele período, outros compositores passaram a utilizar também a trompa em suas obras, tanto em sinfonias quanto em peças para trompa e piano, trompa e orquestra, quarteto de trompas, duos e solos.

J. S Bach, o mais celebrado dos compositores europeus, foi o primeiro a utilizar a trompa regularmente e, em 1713, incluiu o instrumento na sua Cantata de Weimar „Was mir behagt“ (BWV 208). Ele a usou novamente no Concerto de Brandenburgo no.1 (BWV 1046), uma composição baseada em movimentos que haviam sido compostos isoladamente em Weimar, mas que foram reunidos em Cöthen,

destinados provavelmente a serem executados por músicos visitantes (ALPERT, 2010, p. 9).

Ao longo do tempo, se criou uma barreira “Invisível” na qual, geralmente, a trompa é associada diretamente à música de concerto europeia e que, portanto, quando nos deparamos com ela em outros gêneros musicais sobretudo quando há improvisação, isso talvez seja considerado como um “extra”, uma “raridade”.

No entanto, quando buscamos a trompa em um cenário musical no qual ela exerça um protagonismo ou até mesmo função de coadjuvante, que esteja para além dos *tuttis* das sinfonias de Gustav Mahler ou das lindas passagens e solos nas sinfonias de Brahms, nos deparamos com a trompa no universo jazzístico, vide a expressiva quantidade de trompistas ao redor do mundo que atuam nessa área desde a década de 1940. No cenário acadêmico, pesquisas que abordam a problemática da trompa dentro de um lugar “incomum” da música, sobretudo no jazz, não são especialmente da atualidade. Segundo Feitosa (2016), pesquisas neste aspecto se iniciaram por volta da década de 1970.

Os primeiros trabalhos foram publicados nos anos de 1970, entretanto, durante os anos de 1980 a inserção da música popular norte-americana foi aumentando consideravelmente até o patamar atual. Os mais diversos aspectos foram estudados, principalmente o performático. (FEITOSA, 2016, p. 43).

Dentre as diversas pesquisas que abordam este tema, algumas delas procuram, em alguma medida, desvendar os motivos pelos quais a trompa é, se comparado aos diferentes instrumentos de sopro, pouco utilizada por trompistas em diferentes contextos musicais para além da música erudita europeia.

Para Lucas (2007), um dos fatores que implicam em uma possível ausência da trompa na linguagem da improvisação, é uma relação entre as abordagens e técnicas de improvisação e a dificuldade técnica no instrumento em si. Vale ressaltar que o estudo de Lucas é, em sua totalidade, um estudo voltado à improvisação jazzística.

Alguns trompistas também podem citar os diferentes estilos e articulações do jazz como muito difíceis de integrar em uma rotina de prática já transbordante. Ao combinar este elemento com o fato básico de que a maioria dos instrumentistas de trompa acha desafiador o suficiente apenas para fazer a nota desejada sair do instrumento, é fácil relacionar a hesitação que pode existir quando esses instrumentistas de trompa se deparam com a perspectiva de aprender estilos de jazz e técnicas de improvisação. (LUCAS, 2007, p.1 Tradução minha).²

¹ Some horn players may also cite the differing styles and articulations of jazz as too difficult to integrate into an already overflowing practice routine. When coupling this element with the very basic fact that most horn players

3.1 A trompa dessinfonizada²

Mesmo a trompa sendo considerada um instrumento com pouca visibilidade no cenário da música que não seja a música de concerto, é possível encontrar trompistas que, de alguma forma, se desconectaram do estereótipo atribuído à trompa e trilharam suas carreiras dentro da música popular. Com o advento do *cool jazz*, em meados da década de 1960, e do movimento Terceira Corrente, criado pelo então trompista e compositor Gunther Schuller, nos Estados Unidos, alguns compositores e artistas do jazz passam a utilizar instrumentos considerados de orquestra sinfônica no jazz, e a trompa, como um instrumento assim considerado, esteve presente nesse processo.

Os arranjos voltaram a um formato mais simples durante o período do bebop, colocando uma ênfase renovada em pequenos grupos. Normalmente, eles apresentariam a voz de uma única trompa ou um par de trompas tocando a melodia com acompanhamento. No rescaldo do período bop, alguns grupos envolvidos com o *cool jazz* e movimentos de terceira corrente experimentaram combinar jazz convencional e instrumentos orquestrais, incluindo flauta, oboé, fagote, trompa e cordas. Além disso, eles aumentaram o tamanho dos conjuntos e a quantidade de apresentações em relação aos seus solistas. (BERLINER, 1994, p.356, Tradução minha).³

Ademais, na mesma época, com o fervilhante movimento do *bebop*, um subgênero do jazz norte-americano que surge no final da década de 1940, com novas tendências e uma sede por descobertas, tendo Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk e Max Roach como expoentes, quatro trompistas também passaram a ganhar algum destaque no cenário jazzístico que, até então, separava a trompa da improvisação, e apesar de não terem sido os primeiros a performarem fora do ambiente da música erudita de concerto, Julius Watkins, John Graas, David Amram e Willie Ruff, que são as mais importantes referências da trompa no jazz, tomaram a frente e mostraram que a trompa pode ser sim um instrumento capaz de improvisar e de ter uma voz própria para além dos solos dentro das músicas de concerto europeias.

find it challenging enough just to get the intended note to come out of the instrument, it is easy to relate to the hesitation that may exist when these horn players are faced with the prospect of learning jazz styles and improvisational techniques.

³ Arrangements returned to a simpler format during the bebop period, placing a renewed emphasis upon small groups. Typically, they would feature the voice of a single horn or a pair of horns playing the tune with accompaniment. In the aftermath of the bop period, some groups involved with the *cool jazz* and third stream movements experimented with combining conventional jazz and orchestral instruments, including flute, oboe, bassoon, french horn, and strings. Additionally, they increased the size of ensembles and the amount of ensemble performance in relation to that of their soloists. (BERLINER, 1994, p.356).

Os quatro trompistas citados acima deram à música um outro olhar no que se diz respeito ao que é ou não *standard* ou comum, fazendo com que nas décadas subsequentes àquelas de 1950 e 1960, surgissem um número expressivo de trompistas improvisadores como Mark Taylor, John Clark, Anhee Sharon Freeman, Tom Varner, Arkady Shilkloper, Vincent Chancey, Robert Northern entre outros. Além da entrada da trompa no cenário do jazz, sob uma perspectiva improvisatória, é possível encontrar o instrumento em outros gêneros como o rock, por exemplo³.

No Brasil, alguns compositores e arranjadores como José Roberto Branco, Moacir Santos e Maestro Duda do Recife também introduziram a trompa em suas composições e arranjos de música brasileira popular. Além dos compositores, alguns grupos como a Jazzmin's Big Band, Jazz Sinfônica de Diadema e a Zérró Santos Big Band Project também incluíram a trompa em suas formações.

Moacir Santos, compositor brasileiro, de Pernambuco e radicado nos Estados Unidos, também foi além dos horizontes da música popular e se destacou não só pelas suas trilhas de filmes, mas também pela valorização dos ritmos afro-brasileiros e pelas seus arranjos e formações musicais.

Destacamos também como parte do universo da trompa na música popular, alguns artistas que, em alguma medida, ajudaram e ajudam ainda hoje no fomento da trompa na música popular. Na década de 1970, o trompetista Marcio Montarroyos foi um dos principais expoentes do jazz no Brasil. Ademais, o músico ficou mundialmente conhecido por misturar, de forma genial, elementos da improvisação jazzística, tal qual aprendeu na *Berklee College of Music* e a música brasileira abordando desde o samba até a congada. Para mais, Marcio, com todo a sua criatividade e tendência à experimentação, passou a utilizar a trompa também em algumas de suas performances.

O trompista Adalto Soares, um dos primeiros trompistas a expandir as possibilidades musicais na trompa, desempenhou uma excelente obra em meados dos anos 2000, em que a trompa se torna protagonista em um gênero muito apreciado mundialmente que é o choro.

Na obra gravada de Adalto, é possível notar a linguagem e vocabulário do choro executada com destreza na trompa. Outrossim, é importante destacar que até aquele momento, não haviam trabalhos ou obras gravadas por trompistas, no Brasil, no qual o foco era exclusivamente a música popular.

No mesmo caminho, apontamos também como um dos principais trompistas brasileiros que caminham no mesmo movimento, Radegundis Tavares. Além de suas

interpretações que vão do repertório tradicional de trompa, choro e frevo – o que pode já ser considerado um desafio para trompistas em geral, dada as dificuldades de interpretação destes ritmos, Radegundis ajudou a criar o primeiro curso oficial universitário que contempla a música popular no ensino da trompa.

4. Considerações finais

Foi analisado que na pedagogia musical, é comum encontrar em estudos de improvisação e música popular, uma série de possibilidades técnicas apropriadas e feitas “sob medida” para o desenvolvimento dessa prática, sobretudo para instrumentos comumente ligados a ela. No entanto, isto é algo mais raro no ensino da trompa. Um dos possíveis motivos para tal característica, se dá pela forma com a qual o ensino do instrumento, no geral, é executado. Ou seja, o ensino é voltado às práticas orquestrais e à música erudita europeia fazendo com que o aluno seja preparado para estas atividades específicas.

Feitosa (2016), em sua tese, identificou que os estudos de metodologia para trompa nas universidades brasileiras, sobretudo na região nordeste, são, em sua maioria, voltados ao preparo do trompista para a execução de um repertório de música europeia.

Menciono que através de entrevistas realizadas para a pesquisa, pude identificar que apesar do esforço dos professores de trompa das universidades federais do Nordeste para incluir a música brasileira em suas práticas, os principais métodos utilizados no ensino de trompa são de origem europeia e voltados para a música europeia. Volto a afirmar que acredito que essa realidade não se aplica apenas à trompa, mas ao ensino de instrumento de uma forma geral. Minha busca resultou em apenas dois trabalhos encontrados, e ficou claro que essa temática ainda é um campo de estudos pouco explorado (FEITOSA, 2016, p.75).

A improvisação enquanto discurso musical, sobretudo nos dias atuais, poderia fazer parte de todos os artistas que desejam exercer a sua arte dando a sua própria voz. Neste artigo, pôde-se notar que a trompa não só já está presente em outros cenários musicais (mesmo que em uma quantidade não tão expressiva) desde a década de 1940, mas também explana que o instrumento pode fazer parte do mundo da música popular tal como qualquer outro instrumento.

A temática da música popular e da improvisação no meio musical é ampla e pode ser pesquisada a partir de muitos pontos de observação de diversos autores mundo afora. No universo acadêmico, é possível encontrar diversos estudos e pesquisas com diferentes intuítos sob a perspectiva desse objeto. Observamos que estudos relacionados à improvisação ou

música popular atrelados à trompa especificamente, cresceram no Brasil, principalmente nos últimos anos.

Para o meio musical como um todo, pesquisas, estudos ou artigos dentro deste contexto específico, corroboram com uma mudança de pensamento e um avanço no que se diz respeito à música que é feita hoje, pois, é nítida a demanda que há na busca por artistas que sejam versáteis.

De nossa parte, esperamos que este artigo possa servir como um objeto de estudo acadêmico ou não acadêmico para músicos e sobretudo trompistas que buscam expandir os seus ideais enquanto artistas e que possam ver que o instrumento não necessita ter uma ligação estrita a um gênero musical.

Referências

- Alpert, Michael Kenneth (2010). *A trompa natural para o trompista moderno*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo. Acesso em: 21 de Maio de 2012
- Benson, Bruce Ellis (2003). *The improvisation of musical dialogue: A phenomenology of music*. New York: Cambridge University Press. Acesso em 05 de jun de 2021
- Berliner, Paul F. (1994). *Thinking in Jazz*. Chicago, Illinois, Estados Unidos: The University of Chicago. Acesso em: 05 de Junho de 2021
- Caspurro, Maria Helena Ribeiro da Silva (2006). *Efeitos da aprendizagem da audição da sintaxe harmônica no desenvolvimento da improvisação*. Tese de Doutorado, Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, Aveiro. Acesso em: 06 de Maio de 2021
- Feitosa, Radegundis Aranha Tavares (2016). *Música brasileira popular no ensino da trompa: perspectivas e possibilidades formativas*. Tese de Doutorado, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa. Acesso em: 12 de Junho de 2021
- Gordon, Edwin E. (2000). *Teoria de Aprendizagem Musical: competências, conteúdos e padrões*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Acesso em 17 de ago de 2021, Disponível em: <https://www.bertrand.pt/livro/teoria-de-aprendizagem-musical-edwin-e-gordon/76467>
- Lucas, Heidi A. (2007). *THE HORN CAN SWING: A Guidebook for teaching jazz style and improvisation to college horn students*. Tese (Doutorado), The University of Georgia, Athens. Acesso em 29 de Maio de 2021, Disponível em: https://getd.libs.uga.edu/pdfs/lucas_heidi_a_200705_dma.pdf
- Sloboda, John A. (2008). *A mente musical*. (B. I. Ilari, Trad.) Londrina, Brasil: EDUEL. Acesso em: 17 de Junho de 2021
- Waterman, Gillian Siddal e Ellen (2016). *Negotiated moments: improvisation, sound, and subjectivity*. Londres, Inglaterra: Duke University Press. Acesso em: 02 de Maio de 2021

Notas



¹ Refere-se à um estilo de improvisação advinda do estilo *bebop*, no qual se busca improvisar sob a harmonia da música.

² O termo “dessinfonizada” trata-se de um termo que foi criado pelo autor deste artigo para se referir à trompa fora do repertório de música sinfônica ou à música denominada erudita, música de concerto etc.

³ À título de curiosidade, ler o artigo: the french horn in popular music: a playlist. Disponível em: <https://albumreviews.blog/2019/03/05/the-french-horn-in-popular-music-a-playlist/>