



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE**

**ESCOLA DE MÚSICA**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**VICTOR PRADO CAVALCANTI FERREIRA**

**POSSIBILIDADES PARA O DESENVOLVIMENTO DE IDENTIDADE DE  
IMPROVISAÇÃO NA TROMPA**

**Natal-RN  
2022**

**VICTOR PRADO CAVALCANTI FERREIRA**

**POSSIBILIDADES PARA O DESENVOLVIMENTO DE IDENTIDADE DE  
IMPROVISACÃO NA TROMPA**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na linha de pesquisa - Processos e dimensões da produção artística - como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música.**

**Orientador: Prof. Dr. Radegundis Aranha Tavares Feitosa.**

**Natal-RN  
2022**

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN  
Sistema de Bibliotecas - SISBI

Catálogo de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial Pe. Jaime Diniz - Escola de Música - EMUFRN

Ferreira, Victor Prado Cavalcanti.

Possibilidades para o desenvolvimento de identidade de improvisação na trompa / Victor Prado Cavalcanti Ferreira. - Natal, 2022.

146f.: il.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE, ESCOLA DE MÚSICA, PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA.

Orientador: Radegundis Aranha Tavares Feitosa.

1. Trompa - Performance. 2. Identidade - Discurso musical. 3. Improvisação. 4. Jazz. I. Feitosa, Radegundis Aranha Tavares. II. Título.

RN/UF/Biblioteca Pe. Jaime Diniz

CDU 788.41

Folha de aprovação

Aprovada em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

---

Prof. Dr. Radegundis Aranha Tavares Feitosa  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte  
(Orientador)

---

Prof. Dr. Celso José Rodrigues Benedito  
Universidade Federal da Bahia  
(Membro da banca)

---

Prof. Dr. Amandy Bandeira de Araújo  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte  
(Membro da banca)

*Dedico este trabalho a todos e todas as trompistas do mundo inteiro que desejam conhecer novos mundos, possibilidades e caminhos artísticos.*

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente à vida e pala confluência de caminhos que me trouxeram até aqui.

Agradeço a mim, por nunca ter desistido de um caminho árduo e infinito e pela insistência de fazer com que a minha voz fosse ouvida.

Às duas Marias, Maria do Carmo e Maria das Dores por sempre terem me apoiado durante este percurso e por terem deixado um legado e que por isso, me fizeram estar aqui hoje.

À minha família, sobretudo meus irmão e irmãs de sangue, por sempre terem acreditado em mim e por sempre terem aceito com alegria os caminhos que escolhi seguir.

A todos os pesquisadores e pesquisadoras do universo da trompa brasileira que foram referência para a elaboração desta dissertação e que contribuem para crescimento da nossa área.

Aos professores Radegundis Tavares e Adalto Soares que estiveram comigo durante esta jornada e que desde cedo me inspiraram enquanto trompistas caminhantes de águas turvas.

À CAPES, pela bolsa cedida, que me possibilitou prosseguir com esta pesquisa.

Aos trompistas de todo o mundo que estão neste plano e aos que não estão, por toda caminhada e por terem aberto as portas para um novo mundo trompístico e por toda inspiração concedida até aqui; Ozeas Arantes, James Yamauti, Radegundis Tavares, Adalto Soares, John Clark, Mark Taylor, Vincent Chancey, Julius Watkins, Willie Ruff, Tom Varner, Anhee Sharon Freeman, Robert Northern, Arkady Shilkloper e John Graas.

## RESUMO

Esta pesquisa é um estudo direcionado às possibilidades técnico-interpretativas para o desenvolvimento de uma identidade improvisatória na trompa. Quando se pensa em música popular, jazz, bossa nova entre outros gêneros musicais e os instrumentos ligados a esses gêneros, a trompa certamente não faz parte de tal imaginário. O intuito desta pesquisa é também problematizar o assunto acerca da trompa e improvisação, que hoje está presente em diversas pesquisas acadêmicas no âmbito nacional e internacional. Através de análises de solos improvisados de trompistas já consolidados nessa prática, analisaremos e discutiremos as questões de identidade improvisatória sob uma perspectiva geral no que diz respeito ao discurso musical e sobretudo, sob uma perspectiva se fazer enxergar a trompa como um instrumento livre de qualquer associação pré-determinada e capaz de ser utilizado como instrumento musical em diversos contextos para além dos tradicionais nos quais está inserido. Ademais, esperamos que esta pesquisa possa contribuir como objeto de estudo e inspiração para todos e todas as trompistas que desejam adentrar diferentes espaços musicais e experimentar novos caminhos artísticos.

**Palavras-chave:** Trompa. Identidade. Improvisação. Jazz. Discurso Musical.

## **ABSTRACT**

This research aims to study the technical-interpretive possibilities for the development of an improvisatory identity on the horn. When one thinks of popular music, jazz, bossa nova among other musical genres and instruments linked to these genres, horn, horn, most certainly, is not included in that imaginary. This research objective is also to problematize the theme with relation to identity but trace the subject of french horn and improvisation that I see is present in various academic researches of national and international scope. Through the analysis of improvised solos by horn players already consolidated in this practice, we will analyze and discuss the improvisatory identity issues under a general perspective concerning the musical discourse and above all, under a perspective of making the horn seen as an instrument free of any predetermined association and capable of being used as a musical instrument in several contexts beyond the traditional ones in which it is inserted. Furthermore, we hope that this research can contribute as an object of study and inspiration for all horn players who wish to enter different musical spaces and experiment new artistic paths.

**Keywords:** French horn. Identity. Improvisation. Jazz. Musical Discourse.

## LISTA DE FIGURAS

|  |    |
|--|----|
| Figura 1 - Julius Watkins na Quincy Jones Big Band .....                     | 18 |
| Figura 2 - Trompistas na formação da Orquestra de Claude Thornhill.....      | 19 |
| Figura 3 - Gil Evans Orchestra com trompa na formação.....                   | 19 |
| Figura 4 - Mel Lewis Jazz Orchestra com a trompa no naipe .....              | 20 |
| Figura 5 - Manhattan Jazz Orchestra utilizando duas trompas na formação..... | 20 |
| Figura 6 - Bennie Moten Orchestra e a trompa .....                           | 21 |
| Figura 7 - A trompa na formação do grupo de Carla Bley .....                 | 22 |
| Figura 8 - A trompa na Charlie Haden's Liberation Orchestra.....             | 23 |
| Figura 9 - A trompa no <i>Sun Ra Arkestra</i> .....                          | 23 |
| Figura 10 - Orquestra Ouro Negro com a trompa no naipe.....                  | 24 |
| Figura 11 - Banda Savana utilizando duas trompas na formação.....            | 25 |
| Figura 12 - Jazzmin's Big Band com a trompa no naipe .....                   | 25 |
| Figura 13 - Zérró Santos Big Band Project utilizando a trompa .....          | 26 |
| Figura 14 - Marcio Montarroyos tocando a trompa .....                        | 28 |
| Figura 17 - Lick de Charlie Parker em Now's The Time.....                    | 75 |

## LISTA DE EXEMPLOS

|   |    |
|---|----|
| Exemplo 1 - Miradita (0'02"26 – 00'02"40).....          | 53 |
| Exemplo 2 - Miradita (00'02'41 - 00'02"45).....         | 54 |
| Exemplo 3 - Miradita (00'02"46 - 00'03"08).....         | 55 |
| Exemplo 4 - Miradita (00'03"09 - 00'03"17).....         | 56 |
| Exemplo 5 - Miradita (00'03"18 - 00'03"31).....         | 56 |
| Exemplo 6 - Miradita (00'03"32 - 00'03"42).....         | 57 |
| Exemplo 7 - Miradita (00'03"43 - 00'03"50).....         | 57 |
| Exemplo 8 - Miradita (00'03"51 - 00'03"54).....         | 58 |
| Exemplo 9 - Miradita (00'03"55 - 00'03"59).....         | 58 |
| Exemplo 10 - Miradita (00'04"00 - 00'04"14).....        | 59 |
| Exemplo 11 - Miradita (00'04"15 - 00'04"22).....        | 60 |
| Exemplo 12 - Escala de tons inteiros .....              | 60 |
| Exemplo 13 - Escala si mixolídio (b6) .....             | 60 |
| Exemplo 14 - Miradita (00'04"23 ao fim) .....           | 61 |
| Exemplo 15 - Quasimodo (00'01"15 – 00'01"22).....       | 62 |
| Exemplo 16 - Quasimodo (00'01"23 - 00'01"29) .....      | 63 |
| Exemplo 17 - Quasimodo (00'01"30 - 00'01"37) .....      | 63 |
| Exemplo 18 - Quasimodo (00'01"38 - 00'01"47) .....      | 64 |
| Exemplo 19 - Quasimodo (00'01"48 - 00'01"55) .....      | 65 |
| Exemplo 20 - Quasimodo (00'01"56 - 00'02"02) .....      | 65 |
| Exemplo 21 - 00'02"03 ao fim) .....                     | 66 |
| Exemplo 22 - Smooth Operator (00'04"31 - 00'04"46)..... | 68 |
| Exemplo 23 - Smooth Operator (00'04"47 - 00'04"57)..... | 69 |
| Exemplo 24 - Smooth Operator (00'04"58 - 00'05"18)..... | 70 |
| Exemplo 25 - Smooth Operator (00'05"19 - 00'05"26)..... | 70 |
| Exemplo 26 - Smooth Operator (00'05"27 - 00'05"37)..... | 71 |
| Exemplo 27 - Smooth Operator (00'05"28 ao fim) .....    | 72 |
| Exemplo 28 - At What Age (00'05"35 - 00'05"52) .....    | 73 |
| Exemplo 29 - At What Age (00'05"53 - 00'06"05) .....    | 74 |
| Exemplo 30 - At What Age (00'06"06 - 00'06"27) .....    | 74 |
| Exemplo 31 - At What Age (00'06"28 - 00'06"59) .....    | 76 |
| Exemplo 32 - At What Age (00'07"00 - 00'07"19) .....    | 76 |

|   |    |
|---|----|
| Exemplo 33 - At What Age (00'07"20 ao fim).....   | 77 |
| Exemplo 34 - Ornamentos encontrados nos solos.....  | 79 |
| Exemplo 35 - Ghost note: Solo em Smooth Operator (Compassos 8 e 9) .....                  | 80 |
| Exemplo 36 - Ghost-note no solo em At What Age (Compasso 6) .....                         | 80 |
| Exemplo 37 - Enclosure (aproximação) cromática em Miradita (Compassos 18-19) .....        | 81 |
| Exemplo 38 - Exemplo de enclosure cromático por Jerry Bergonzi.....                       | 81 |
| Exemplo 39 - Aproximação cromática em Mood Indigo (Compasso 1-2) .....                    | 82 |
| Exemplo 40 - Apojatura em Smooth Operator (Compasso 27-29) .....                          | 82 |
| Exemplo 41 - Apojatura em Furious George (Compasso 35) .....                              | 82 |
| Exemplo 42 - Apojatura em Quasimodo (Compassos 3-5).....                                  | 83 |
| Exemplo 43 - Apojatura em Miradita (Compassos 28-30).....                                 | 83 |
| Exemplo 44 - Bend: Solo em Smooth Operator (Compasso 1 e 6).....                          | 84 |
| Exemplo 45 - <i>Bend</i> : Solo em Quasimodo (Compasso 7) .....                           | 84 |
| Exemplo 46 - <i>Scoop</i> : Solo em <i>Smooth Operator</i> (Compasso 33).....             | 85 |
| Exemplo 47 - <i>Scoop</i> : Solo em Furious George (Compasso 7).....                      | 85 |
| Exemplo 48 - <i>Scoop</i> : Solo em Miradita (Compasso 14) .....                          | 85 |
| Exemplo 49 - <i>Lay back</i> : Solo em Vernal Equinox (Compassos 33 e 34) .....           | 86 |
| Exemplo 50 - de <i>Lay back</i> : Solo em <i>At What age</i> (Compassos 8) .....          | 87 |
| Exemplo 51 - <i>Lay back</i> : Solo em Quasimodo (Compassos 26 e 29) .....                | 87 |
| Exemplo 52 - <i>Lay back</i> : Solo em Miradita (Compasso 11) .....                       | 87 |
| Exemplo 53 - <i>Lay back</i> em The Phantom's Blues (Compassos 68-72).....                | 88 |
| Exemplo 54 - <i>Speed up</i> : Solo em Smooth Operator (Compassos 29 e 30) .....          | 88 |
| Exemplo 55 - Articulações encontrados nos solos .....                                     | 89 |
| Exemplo 56 - Articulações distintas em Solo em Smooth Operator (Compassos 21-43).....     | 90 |
| Exemplo 57 - Articulação <i>heavy accent</i> : Solo em Quasimodo (Compassos 25 - 28)..... | 91 |
| Exemplo 58 - Articulação <i>heavy accent</i> : Solo em Jordu (Compassos 2 - 4) .....      | 91 |
| Exemplo 59 - Bouché em Vernal Equinox (Compassos 86-87).....                              | 92 |
| Exemplo 60 - Bouché em Linda Delia (Compassos 1-2 e 12-13).....                           | 93 |
| Exemplo 61 - Arranho: Solo em The Man Say Something (Compasso 66).....                    | 94 |
| Exemplo 62 - Arranho: Solo em Smooth Operator (Compasso 36).....                          | 94 |
| Exemplo 63 - Arranho em Long Night (Compassos 23 e 25).....                               | 95 |
| Exemplo 64 - Silêncio em The Phantom's Blues (Compassos 12-19) .....                      | 97 |
| Exemplo 65 - Silêncio em At What Age (Compassos 1-2).....                                 | 98 |
| Exemplo 66 - Silêncio em Smooth Operator (Compassos 36-39) .....                          | 98 |

|  |     |
|--|-----|
| Exemplo 67 - Rítmica (jazz feel) em Jordu (Compassos 12-23).....                         | 99  |
| Exemplo 68 - Ritmo por quiáleras em The Phantom's Blues (Compasso 79-83).....            | 100 |
| Exemplo 69 - <i>Double time</i> em Quasimodo (Compassos 23-24).....                      | 101 |
| Exemplo 70 - Relação escala/modo e acorde.....   | 103 |
| Exemplo 71 - Escalas <i>bebop</i> .....  | 105 |
| Exemplo 72 - Escala bebop em Miradita (Compasso 5).....                                  | 106 |
| Exemplo 73 - Frase Vertical em Miradita (Compasso 53-54).....                            | 106 |
| Exemplo 74 - Frase Vertical em Miradita (Compasso 18).....                               | 107 |
| Exemplo 75 - Frase vertical e horizontal em Jordu (Compassos 17-30).....                 | 108 |
| Exemplo 76 - Solo de Clifford Bown em Blues Walk (Fragmento).....                        | 108 |
| Exemplo 77 - Escala de mi menor em At What Age (Compasso 2-3).....                       | 109 |
| Exemplo 78 - Frase vertical e horizontal em At What Age (Compasso 4-5).....              | 109 |
| Exemplo 79 - <i>Outside</i> em <i>Smooth Operator</i> (Compasso 29).....                 | 110 |
| Exemplo 80 - <i>Outside</i> em Miradita (Compasso 3).....                                | 111 |
| Exemplo 81 - Tessitura da trompa (I).....  | 112 |
| Exemplo 82 - Tessitura da trompa (II).....   | 113 |
| Exemplo 83 - Frase nas regiões grave e superaguda em Miradita (Compasso 24).....         | 114 |
| Exemplo 84 - Frase com nota superaguda em Miradita (Compassos 45-46).....                | 114 |
| Exemplo 85 - Regiões extremas de extensão em The Phantom's Blues (Compassos 42-46).....  | 115 |
| Exemplo 86 - Tessitura superaguda em The Phantom's Blues (Compassos 84-88).....          | 115 |
| Exemplo 87 - Frase na região média/aguda em Furious George (Compassos 40-45).....        | 116 |
| Exemplo 88 - Frase na região média e super grave em So Sorry Please (Compassos 1-8)..... | 117 |
| Exemplo 89 - Desenvolvimento de motivos.....   | 118 |
| Exemplo 90 - Motivo em Miradita (Compassos 1-4).....                                     | 119 |
| Exemplo 91 - Motivo em Miradita (Compassos 58-60).....                                   | 120 |
| Exemplo 92 - Motivo em At What Age (Compassos 12-13 e 17).....                           | 120 |
| Exemplo 93 - Motivo em Smooth Operator (Compassos 28-29 e 41-42).....                    | 121 |
| Exemplo 94 - Motivo em Furious George (Compassos 23-26, 29-32 e 33-35).....              | 122 |
| Exemplo 95 - Motivo em Quasimodo (Compassos 5-7 e 8-11).....                             | 122 |
| Exemplo 96 - Solo integral de John Clark em Miradita.....                                | 123 |
| Exemplo 97 - Solo integral de Tom Varner em Quasimodo.....                               | 124 |
| Exemplo 98 - Solo integral de Mark Taylor em At What Age.....                            | 125 |
| Exemplo 99 - Solo integral de Vincent Chancey em Smooth Operator.....                    | 126 |

## SUMÁRIO

|  |           |
|--|-----------|
| UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE .....              | 0         |
| ESCOLA DE MÚSICA .....   | 0         |
| <b>PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA .....</b>               | <b>0</b>  |
| <b>1 INTRODUÇÃO .....</b>                                      | <b>13</b> |
| <b>2 A PARTICIPAÇÃO DA TROMPA NA MÚSICA .....</b>              | <b>15</b> |
| 2.1 A TROMPA NAS BIG BANDS NORTE-AMERICANAS.....               | 16        |
| 2.1.2 A trompa nas big bands brasileiras.....                  | 23        |
| 2.2 TROMPISTAS NO JAZZ (PARA ALÉM DAS BIG BANDS).....          | 26        |
| 2.3 Trompistas na música brasileira popular.....               | 27        |
| 2.4 A LITERATURA SOBRE A IMPROVISACÃO NA TROMPA.....           | 29        |
| 2.4.1 Literatura geral de improvisação.....                    | 31        |
| <b>2.5 METODOLOGIA.....</b>                                    | <b>34</b> |
| 2.6. JUSTIFICATIVA .....                                       | 35        |
| 2.7 OBJETIVOS .....  | 36        |
| 2.7.1 OBJETIVO GERAL.....                                      | 36        |
| 2.7.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....                               | 36        |
| <b>3 CONCEITOS RELACIONADOS À TROMPA E A IMPROVISACÃO.....</b> | <b>38</b> |
| 3.1 A TROMPA DESSINFONIZADA .....                              | 42        |
| 3.2 IMPROVISACÃO IDIOMÁTICA .....                              | 46        |
| 3.3 DEFINIÇÕES DE IMPROVISACÃO .....                           | 47        |
| 3.4 A IMPROVISACÃO JAZZÍSTICA .....                            | 48        |
| <b>4 A IDENTIDADE DE TROMPISTAS IMPROVISADORES .....</b>       | <b>50</b> |
| 4.1 ANÁLISE EM LINHA DO TEMPO .....                            | 51        |
| 4.1.1 MIRADITA.....  | 52        |
| 4.1.2 Linhada do tempo do discurso em Miradita.....            | 53        |
| 4.2 QUASIMODO .....  | 61        |
| 4.2.1 LINHA DO TEMPO DO DISCURSO EM QUASIMODO.....             | 62        |
| 4.3 SMOOTH OPERATOR .....                                      | 67        |
| 4.3.1 LINHDA DO TEMPO DO DISCURSO EM SMOOTH OPERATOR.....      | 67        |
| 4.4 AT WHAT AGE.....   | 72        |
| 4.4.1 LINHDA DO TEMPO DO DISCURSO EM AT WHAT AGE.....          | 72        |
| 4.5 RECURSOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS EM FRASEOLOGIA.....       | 78        |
| 4.5.1 Ghost note.....  | 79        |
| 4.5.2 Enclosure .....  | 80        |
| 4.5.3 Apojatura .....  | 82        |
| 4.5.4 Bend.....  | 83        |
| 4.5.5 Scoop .....  | 84        |
| 4.5.6 Lay back .....   | 86        |
| 4.5.7 Speed up .....   | 88        |

|   |            |
|---|------------|
| 4.5.8 Articulação.....  | 88         |
| 4.5.9 Bouché.....   | 92         |
| 4.5.10 Arranho.....   | 93         |
| 4.6 Características de som.....                                     | 95         |
| 4.7 Silêncio.....   | 96         |
| 4.8 Aspectos rítmicos.....  | 98         |
| 4.9 Escalas e arpejos.....  | 101        |
| 4.10 Notas outside (diferentes utilizações da harmonia).....        | 109        |
| 4.11 EXTENSÃO.....  | 111        |
| 4.12 Desenvolvimento de motivos e repetições melódicas.....         | 117        |
| 4.13 COERÊNCIA EM IMPROVISACÃO.....                                 | 127        |
| <b>5. DESENVOLVENDO UMA IDENTIDADE IMPROVISATÓRIA NA TROMPA....</b> | <b>130</b> |
| 5.1 Resignificação do padrão.....                                   | 130        |
| 5.2 A UTILIZAÇÃO PRÓPRIA DE ORNAMENTAÇÕES.....                      | 130        |
| 5.3 SONORIDADE.....   | 131        |
| 5.4 ESCOLHA DE REPERTÓRIO.....                                      | 133        |
| <b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>                                  | <b>136</b> |

*[...]. É preciso desenvolver seu próprio som, sua própria técnica, sua própria maneira de se expressar. Eu não quero usar o mesmo método que qualquer outra pessoa. (Vincent Chancey)*

## 1 INTRODUÇÃO

A trompa, assim como qualquer outro instrumento, pode ser detentora de suas próprias características sonoras, de suas especificidades técnicas e mecanismos que a definem como instrumento musical. Trompistas ao redor do mundo tem a possibilidade de buscar sua própria identidade no discurso musical. A busca por uma originalidade na performance faz parte de um dos pilares que regem a interpretação nas artes. Outrossim, o músico pode e tem o direito de não querer ser mais um reprodutor de frases repetidas ou replicador de vozes originais.

Nesse sentido, este trabalho procurou compreender e identificar, em solos improvisados por cinco trompistas conceituados na prática da improvisação, características técnico-interpretativas que utilizadas sob o contexto dos solos improvisados, constituem nas práticas de cada um deles uma identidade improvisatória na trompa. Tais características a serem identificadas e analisadas servirão também como um guia inicial e objeto de estudo para trompistas que almejem adentrar no mundo da improvisação.

O presente trabalho conta com uma divisão em cinco partes. A primeira parte é esta introdução. Na parte dois do trabalho, apresentaremos um panorama sobre a participação da trompa na música, explanando brevemente a participação de alguns trompistas no jazz, nas big bands norte-americanas e brasileiras. Além disso, apresento um panorama sobre a literatura de improvisação musical e na trompa.

Na parte três, ressaltamos os conceitos gerais que formam os pilares desta pesquisa, tal como a identidade na improvisação, aspectos de improvisação não idiomática e idiomática, definições sobre o que é improvisação, formas de construções de improvisação definidas e pensadas na literatura musical e por fim, uma abordagem da improvisação jazzística, proveniente sobretudo do *bebop*.

Na parte quatro da dissertação apresentaremos o compilado dos dados coletados durante a pesquisa, que foram as transcrições dos solos dos trompistas já consolidados na prática da improvisação. Em seguida, faremos uma análise sob os solos escolhidos. A análise foi feita de uma forma auditiva, baseada sob uma escuta e montagem de uma linha do tempo com o intuito de identificar as construções das linhas melódicas improvisadas e as utilizações de ornamentações pelos trompistas.

Na última parte, apresentamos os principais aspectos, dentre todos os identificados, que podem oferecer ao trompista a possibilidade de criar a sua própria identidade na improvisação. Todos os elementos e parâmetros identificados durante a pesquisa tem a sua importância no que diz respeito às possibilidades para a criação de identidade de improvisação. Entendemos que os

resultados apresentados são elementos fundamentais para a formação de identidade improvisatória na trompa, e, para além, podem contribuir decisivamente na construção artística do trompista.

## 2 A PARTICIPAÇÃO DA TROMPA NA MÚSICA

A trompa é um instrumento que se estabeleceu na música de concerto europeia a partir do período Barroco e até hoje é mais comumente utilizada no contexto de música de concerto. Nos tempos atuais, há uma notória necessidade de o artista, seja ele de qualquer instrumento, estar cada vez mais aberto e atento às formas e possibilidades da performance musical.

Ainda hoje, os trompistas não ocupam um espaço marcante se pensarmos nos gêneros musicais que têm a improvisação como característica. Contudo, desde a primeira metade do século XX, o cenário começa com uma mudança sutil e é cada vez mais comum ver a trompa como um instrumento musical que se relaciona com a improvisação em gêneros como o jazz, o choro e o samba jazz. Vale mencionar que é notável que não há ainda um número expressivo de “trompistas improvisadores”, se comparado com outros instrumentos que historicamente estão mais inseridos em repertórios que contemplam improvisação.

No contexto desta pesquisa, o termo “improvisação” refere-se ao ato específico de improvisar sob melodias, harmonias e/ou ritmos com base no jazz norte-americano enquanto gênero musical. Todavia, a improvisação não deve se restringir estritamente a esse gênero específico podendo ser utilizada em qualquer outro gênero musical.

O termo improvisação, apesar de seu significado amplo para além das práticas musicais, frequentemente é associado ao gênero musical “jazz”, o que faz com que a expressão improvisação jazzística fique indefinida ou se encerre no âmbito da música popular norte-americana do início do século XX. No entanto, com o sucesso do gênero musical “jazz” em diversas partes do mundo e suas fusões com variados gêneros musicais, pouco a pouco, este foi perdendo sua nacionalidade exclusiva e passou a ser considerado como uma música sem fronteiras. (MERLINO, 2016, p. 1).

Alguns estudos mais recentes realizados sobre o tema específico da trompa no jazz e na improvisação, sobretudo nos Estados Unidos, mostram uma necessidade de se compreender o motivo pelo qual a trompa ainda não é totalmente inserida nesse contexto. Entretanto, trabalhos relacionados à performance da trompa no jazz, por exemplo, 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).

Além disso, com o intuito de contribuir para esse conglomerado de pesquisas existentes acerca do assunto da trompa e improvisação, este trabalho tem o intuito de analisar as

possibilidades de desenvolvimento de identidade de improvisação na trompa. Portanto, buscase identificar os processos e características performáticas sob uma perspectiva técnico-interpretativa a partir de um material de performance com trompistas que já atuam nesse campo, buscando compreender como esses processos poderiam, em alguma medida, fazer com que os músicos pudessem desenvolver cada qual, a sua identidade<sup>1</sup>.

## 2.1 A Trompa nas *big bands* norte-americanas

No jazz, sobretudo a partir das décadas de 1930, é possível encontrar registros no qual se pode encontrar a trompa fazendo parte das orquestras, todavia, não se sabe com certeza, os motivos que fizeram com que a trompa viesse a se tornar um instrumento pouco inserido nesse universo. Por conseguinte, à medida em que o jazz evoluiu e começou a adotar a improvisação em meados da década de 1940, especificamente com o nascimento do subgênero *Bebop*, instrumentos de sopro que também faziam parte de bandas militares como trompete, saxofone, trombone e tuba se estabeleceram como ‘instrumentos padrões’ ou, instrumentos mais ativos na improvisação, enquanto a trompa, permaneceu majoritariamente como um instrumento ligado à orquestras, bandas sinfônicas, bandas militares, bandas marciais ou grupos musicais que, em sua maioria, estão ligados à música de concerto.

O mesmo fenômeno vem ocorrendo com outros instrumentos que são ligados às orquestras como o fagote, a viola e o oboé. Entretanto, à medida em que o jazz se torna um gênero musical globalizado, muitos artistas desses instrumentos adentraram no gênero ou em desdobramentos dele, sobretudo aproveitando a parte da improvisação e não se limitaram às orquestras e formações clássicas de música europeia. No fagote, por exemplo, podemos citar a inglesa Lindsay Cooper (1951), na trompa, podemos lembrar do artista russo Arkady Shilkloper (1956) ou ainda, no violista e violinista Mat Maneri (1969).

No Brasil, é possível identificar improvisações próximas àquelas provenientes do *bebop*, em gêneros musicais como a bossa nova e o samba jazz, na obra de alguns compositores e intérpretes como: Dom Salvador (1938), Lenny Andrade (1943), Dom Um Romão (1925), Johnny Alf (1929), entre muitos outros. De fato, artistas de todo o mundo utilizam a linguagem

---

<sup>1</sup> Nesta pesquisa, o termo identidade será referido como a forma em que o artista expõe a sua criatividade na improvisação, em uma conjuntura na interpretação, utilizando elementos musicais perceptíveis como inflexões, dinâmicas, acentuações, ornamentos, fraseado, articulações e linguagens fazendo com o que o mesmo possa ser reconhecido pela sua própria voz no que diz respeito ao discurso musical.

da improvisação do jazz como base para a exploração de novos estilos, de uma nova forma de tocar ou como um complemento para a música que já fazem.

A trajetória do jazz nos permite fazer uma análise desse processo que envolve a cultura, bem como discutir acerca de suas transformações mais recentes no contexto da globalização. Na história do jazz, podem-se observar várias fases que retratam o momento histórico em questão, ou seja, de uma música de negros pobres do sul dos Estados Unidos, o jazz passa a ser símbolo de um modo de vida de um país através de sua expansão pelo mundo, via mídia, como um estilo que se caracteriza pelo aspecto dançante de suas canções. Esse período de intensa expansão ficou conhecido como a “Era do *Swing*”, marcado pela grande difusão do jazz pelo mundo através do rádio e da indústria fonográfica por meio da gravação de discos de vinil. A “Era do *Swing*” do jazz permite uma reflexão acerca da industrialização e padronização da cultura, pois coloca em questão uma das características mais marcantes do jazz: o improvisado. (RAMELO, 2011, p. 9).

Alguns compositores norte-americanos do século XX, como Maria Schneider, Duke Ellington, Stan Kenton, Billy Strayhorn, Mary Lou Williams e Gunther Schuller começaram a introduzir a trompa como parte da instrumentação dentro de suas obras e artistas renomados no jazz, como: John Coltrane (1926 – 1967), Johnny Griffin (1928 – 2008), Clark Terry (1920 – 2008), Phil Woods (1931 – 2015), Curtis Fuller (1932 – 2021), Dizzy Gillespie (1917 – 1993), Charles Mingus (1922 – 1979), entre outros, utilizaram a trompa em alguns de seus álbuns.

Para mais, grupos de jazz, assim como algumas orquestras maiores, como será possível ver a seguir, também utilizaram/utilizam a trompa no corpo musical. Embora esse fato tenha sido de grande contribuição para a evolução e para uma certa introdução, de fato, da trompa no jazz, é possível notar que em grande parte das composições a trompa continuavam a ser utilizada estritamente como uma complementação harmônica e não como um instrumento solista ou improvisador.

Seguidamente, algumas imagens serão mostradas para ilustrar a presença da trompa em diversos grupos e orquestras de jazz (fora os já supracitados). Um dos grupos mais ilustres foi a Big Band do compositor norte-americano Quincy Jones (1933). Além de exercer um papel harmônico na Big band, a trompa mostrada na imagem logo abaixo, que era tocada por Julius Watkins<sup>2</sup>, também tinha espaço para solos de improvisado, o que ainda era incomum àquela época.

---

<sup>2</sup> Considerado o pioneiro da trompa no jazz, Julius Watkins era natural Detroit, Michigan, começou a tocar trompa aos nove anos de idade. Watkins começou sua carreira no jazz tocando na Ernie Fields Orchestra de 1943 a 1946. No final dos anos 1940, ele participou de sessões de gravação lideradas por Kenny Clarke e Babs Gonzales. Depois de se mudar para a cidade de Nova York, Watkins estudou por três anos na Manhattan School of Music. Em Nova York, ele começou a aparecer em sessões de jazz com diversos grupos, incluindo grupos liderados por Thelonious

Figura 1- Julius Watkins na Quincy Jones Big Band



Fonte: <https://playtv.fr/programme-tv/909824/quincy-jones-big-band/> Acesso em: 30/07/2021

Uma famosa orquestra de baile da década de 1940 também utilizava trompas (duas) em sua formação. É possível assistir e ouvir nas performances da orquestra que os trompistas também exerciam um papel de protagonismo em algumas peças. Abaixo, encontra-se o registro fotográfico da orquestra de Claude Thornhill (1908) com as duas trompas.

---

Monk, Quincy Jones, Johnny Griffin, John Coltrane, Pharoah Sanders, Clark Terry, Miles Davis entre muitos outros.

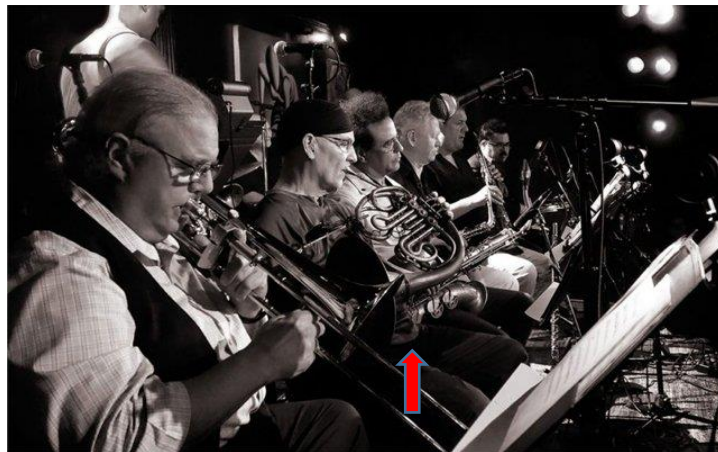
Figura 2 - Trompistas na formação da Orquestra de Claude Thornhill



Fonte: <https://swingandbeyond.com/2018/04/06/the-happy-stranger-1947-claude-thornhill-dutch-jazz-orchestra-2006/>. Acesso em: 31/07/2021

Na cena do jazz da década de 1950, o compositor e arranjador Gil Evans (1912) utilizou a trompa nas suas formações. Além dos seus arranjos em *Birth of the cool* – parceria com Miles Davis (1926), o instrumento se manteve oficialmente em sua orquestra, que é ativa ainda hoje mesmo sem o compositor, que faleceu em 1988. Veja abaixo o registro fotográfico de sua Big Band já nos tempos atuais.

Figura 3 - Gil Evans Orchestra com trompa na formação



Fonte: <https://jazzdagama.com/music/the-gil-evans-orchestra-hidden-treasures-volume-one/>. Acesso em: 31/07/2021.

Outro grande nome do jazz norte-americano da década de 1940-1950, que também utilizou a trompa, foi Mel Lewis (1929). Em sua orquestra, era utilizada exclusivamente uma

trompa, assim como a na big band do Quincy Jones. A seguir, será possível ver a formação da orquestra utilizando a trompa no naipe.

Figura 4 - Mel Lewis Jazz Orchestra com a trompa no naipe



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=zwR6jeSnE8I>. Acesso em: 01/08/2021.

Outra renomada orquestra de jazz dos Estados Unidos, a Manhattan Jazz Orchestra, liderada pelo pianista David Matthews (1942), também utilizava duas trompas em sua formação. Ao ouvir algumas peças do grupo, nota-se que as trompas exercem algum protagonismo em alguns trechos de algumas músicas. No entanto, as improvisações ficavam à cargo dos instrumentos mais comuns no jazz, como o trombone, trompete, saxofone e guitarra. A seguir, uma fotografia do conjunto com as duas trompas no naipe.

Figura 5 - Manhattan Jazz Orchestra utilizando duas trompas na formação



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Rgdlu-JE3D0> Acesso em: 09/08/2021.

Ainda dentro do universo das orquestras de jazz, no início do século XX, mais precisamente na década de 1920, um grupo do Kansas City, que era um dos principais grupos de *Swing Jazz*, contava com um trompetista chamado Lamar Wright (1907). Não se sabe ao certo, com precisão, se Lamar tocava a trompa, no entanto, é possível ver o instrumento em algumas fotos da orquestra. Naquele tempo, era comum que alguns músicos utilizassem outro instrumento da mesma família para fazer dobras ou pequenas passagens de trechos musicais. Abaixo, a fotografia da orquestra do Bennie Moten (1894) mostra, ao lado dos instrumentos e dos músicos, a trompa.

Figura 6 - Bennie Moten Orchestra e a trompa



Fonte: <https://www.discogs.com/es/artist/317903-Bennie-Motens-Kansas-City-Orchestra>  
Acesso em: 06/08/2021.

No entanto, Russel (1983), em seu livro sobre o estilo de jazz do Kansas City, ao organizar a lista de figuras do livro, cita alguns dos músicos presentes da foto afirmando que a trompa era “dobrada” por Lamar Wright. “[...] De interesse, é o traje de percussão simples, o uso de surdinas no trombone e trompete e a trompa dobrada por Wright”. (RUSSEL, 1983, p. 11, tradução minha<sup>3</sup>).

Em sua dissertação sobre o trompista Julius Watkins, Smith (2005) nos mostra um exemplo do panorama supracitado, no qual alguns músicos poderiam, se necessário, tocar outros instrumentos ocasionalmente, tal como ocorreu com o próprio Watkins quando o mesmo saiu em uma turnê com a orquestra de jazz de Ernie Fields.

[...] mais tarde, em 1939, Watkins se juntou e saiu em turnê com a banda de Ernie Fields. Embora Julius tenha levado sua trompa na turnê, ele se viu tocando trompete e foi relegado a tocar partes extras do trompete “conforme

---

<sup>3</sup> [...] Of interest is the simple percussion outfit, the use of mutes in trombone and trumpet, and the french horn doubled by wright”. (RUSSEL, 1983, p.11).

necessário”, enquanto sua trompa permanecia em sua caixa noite após noite. (SMITH, 2005, p. 35, Tradução minha<sup>4</sup>).

Como foi citado anteriormente, alguns *ensembles* de jazz foram inovadores dentro do mundo jazzístico. A seguir, encontra-se a foto do grupo da pianista e compositora Carla Bley (1936), no qual se encontra a trompa na formação do grupo.

Figura 7 - A trompa na formação do grupo de Carla Bley



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=2djsaRvaEeI> Acesso em: 02/08/2021.

Charlie Haden (1937), contrabaixista norte-americano, em seu trabalho com a Charlie Haden's Liberation Orchestra, grupo que também se diferenciava pelo seu repertório moderno e sua formação, utilizou a trompa no naipe. Veja abaixo, um registro do grupo em um show com a trompa.

---

<sup>4</sup> [...] Later in 1939, Watkins joined and toured with Ernie Fields' band. Although Julius did take his horn on the tour, he found himself playing a trumpet and was relegated to playing extra trumpet parts "as needed" while his horn remained in its case night after night. (SMITH, 2005, p. 35).

Figura 8 - A trompa na Charlie Haden's Liberation Orchestra



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v= QYRgCoAT7Y> Acesso em: 04/08/2021.

Seguindo o panorama dos *ensembles*, mostraremos abaixo o registro fotográfico do grupo Lester Bowie's Brass Fantasy, do trompetista Lester Bowie (1941). O grupo era formado exclusivamente por instrumentos de sopro, bateria, contrabaixo, piano e percussão. Ao sair do contexto mais padronizado do jazz, o grupo também se destacou, sobretudo na década de 1980, pelo seu repertório mais popular e pela sua formação.

Figura 9 - A trompa no Sun Ra Arkestra



Fonte: <https://www.kcet.org/shows/artbound/from-bandstand-to-social-justice-how-jazz-remains-americas-classical-music> Acesso em: 05/08/2021

### 2.1.2 A trompa nas *big bands* brasileiras

No Brasil, alguns compositores e arranjadores como José Roberto Branco (1940), Moacir Santos (1926) e Maestro Duda do Recife (1935) 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, Zérró Santos Big Band Project e o Brasil (quinteto de metais e percussão) utilizaram a trompa em interpretações de repertórios de música popular.

Moacir Santos, compositor brasileiro de Pernambuco, também foi além dos horizontes da composição de música popular e se destacou pelas suas trilhas de filmes, pela valorização dos ritmos afro-brasileiros e pelos seus arranjos e formações musicais. Abaixo, uma foto da orquestra Ouro Negro utilizando a trompa no naipe.

Figura 10 - Orquestra Ouro Negro com a trompa no naipe



Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=1z\\_rVH\\_e2bc](https://www.youtube.com/watch?v=1z_rVH_e2bc) Acesso em: 06/08/2021

Uma das mais renomadas big bands do cenário musical brasileiro, a Banda Savana, coordenada e regida pelo grande arranjador e compositor José Roberto Branco, em seu auge, que foi na década de 1980, passou a utilizar duas trompas dentro do grupo. Ao ouvir os arranjos do maestro Branco, é possível notar as linhas de trompa em total consonância com o restante dos sopros. No entanto, José Roberto Branco destacava dificuldades em inserir as trompas na big band não por conta do instrumento, mas sim pela disponibilidade dos trompistas<sup>5</sup>. A seguir, um retrato da Banda Savana em meados de 1980 utilizando duas trompas no grupo.

---

<sup>5</sup> Em uma conversa com o autor desta dissertação no ano de 2010, José Roberto explicou o seu amor pela trompa e seu timbre. Todavia, o maestro contou sobre a dificuldade em se encontrar trompistas para compor a big band. Nas palavras do maestro: “Eu sempre quis colocar as trompas, mas os trompistas só queriam saber da sinfônica”.

Figura 11 - Banda Savana utilizando duas trompas na formação



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=iJE-z4N6sKY> Acesso em: 07/08/2021

Atualmente, em São Paulo, existe uma big band composta exclusivamente por mulheres chamada Jazzmin's Big Band. O grupo também optou por adicionar em sua formação uma trompa ao naipe de sopros. Logo abaixo, a fotografia do grupo.

Figura 12 - Jazzmin's Big Band com a trompa no naipe



Fonte: [https://cultura.uol.com.br/radio/programas/estacao-cultura/2021/05/10/335\\_jazzmins-lanca-disco-quando-eu-te-vejo.html](https://cultura.uol.com.br/radio/programas/estacao-cultura/2021/05/10/335_jazzmins-lanca-disco-quando-eu-te-vejo.html) Acesso em: 06/08/2021

Na cidade de São Paulo existe uma big band na qual seu *bandleader*, José Roberto Santos (1954), mais conhecido no mundo musical como “Zérró”, não hesitou em incluir duas trompas no grupo, e dependendo da disponibilidade de trompistas, o grupo se apresentava com uma, duas ou sem nenhuma trompa. Em algumas das peças tocadas pelo grupo as trompas exercem um papel de trompete 4, já em outras, as trompas têm as suas próprias linhas com escritas específicas. Uma característica interessante do grupo é que durante as performances,

Zérró pede para que todos os instrumentistas que queiram improvisar, assim o façam. Logo abaixo, o registro da Zérró Santos Big Band Project, utilizando a trompa na formação. O trompista dentro da big band mostrada abaixo trata-se do autor deste trabalho; Victor Prado (1992).

Figura 13 - Zérró Santos Big Band Project utilizando a trompa



Fonte: Acervo pessoal do autor

## 2.2 Trompistas no jazz (para além das *big bands*)

No início da segunda metade do século XX, quatro trompistas norte-americanos desempenharam um papel fundamental que deu início à evolução da performance da improvisação na trompa. John Graas (1917), Julius Watkins (1921), David Amram (1930) e Willie Ruff (1931) foram alguns dos primeiros trompistas a utilizarem esse recurso na trompa com uma linguagem própria, desenvolvida a partir dos elementos melódicos e harmônicos que se costumava ouvir entre os grandes artistas de jazz de outros instrumentos. Foi a partir desse ponto que a trompa começou a ganhar força e notoriedade dentro do jazz tanto entre os compositores quanto entre os músicos, fazendo com que muitos compositores como os citados acima, passassem a considerar a trompa como um instrumento importante em suas obras e até escrevendo peças especificamente para o instrumento.

A partir da década de 1970, novos trompistas improvisadores se destacaram, sobretudo, nos Estados Unidos, influenciados principalmente por Julius Watkins. Podemos destacar, nesse

contexto: Vincent Chancey<sup>6</sup>, Mark Taylor<sup>7</sup>, Tom Varner<sup>8</sup> e John Clark<sup>9</sup>. É interessante notar, nas audições de suas obras, o toque pessoal de cada artista ao utilizar a improvisação.

### 2.3 Trompistas na música brasileira popular

O trompista Adalto Soares (1965), uma das primeiras influências para o autor desta dissertação no que diz respeito à trompa em música popular, além de ser um dos mais renomados trompistas do Brasil, esteve por anos, à frente da Orquestra Lyra Tatuí.

Além disso, no ano 2004, Adalto gravou o álbum “Horn Brasil / Tico-Tico e Outros Mais” no qual é possível ver a trompa enquanto instrumento protagonista dentro de 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 havia trabalhos ou obras gravadas por trompistas, no Brasil, no qual o foco era

---

<sup>6</sup> Vincent Chancey (1950) é um dos principais expoentes da trompa no universo do jazz. Vincent frequentou a Escola de Música da Southern Illinois University e depois estudou com Julius Watkins na cidade de Nova York. Ele começou a tocar profissionalmente na década de 1970, principalmente com grandes conjuntos como Sun Ra Arkestra, Brass Fantasy de Lester Bowie, David Murray Big Band, Carla Bley Big Band e a orquestra Richard Abrams. Mais tarde, além de seu trabalho autoral, ele se apresentou e gravou com artistas como a Orquestra Mingus, Dave Douglas, Wayne Shorter, Herbie Hancock, Shirley Horn, Diana Krall, Elvis Costello, Mose Allison, Aretha Franklin e Cassandra Wilson e muitos outros.

<sup>7</sup> Mark Taylor (1961) é também um dos principais expoentes da trompa na cena jazzística mundial. Taylor estudou trompa formalmente se formando em música na Universidade do Tennessee, onde estudou também com Jerry Coker. Ele se mudou para Boston e continuou seus estudos no New England Conservatory (1988-1990), tocando durante esse tempo com Jimmy Giuffre, Max Roach, Oliver Lake, Sam Rivers, Abdullah Ibrahim, Muhai Richard Abrams e Orange Then Blue. Ele também formou seu próprio grupo, So What Brass 5, que esteve ativo durante a década de 1990. Na década de 1990, ele trabalhou com Henry Threadgill, Lester Bowie, Ken Filiano, Matt Wilson, Lafayette Harris, Myra Melford, Fred Hopkins e Grover Mitchell.

<sup>8</sup> Natural de New Jersey, Tom Varner (1957) estudou piano em sua juventude com o Capitola Dickerson. V possui graduação em trompa pelo New England Conservatory (1979), onde também estudou improvisação e composição de jazz com Ran Blake, George Russell e Jaki Byard, e trompa com Thomas Newell. Ele também estudou brevemente em 1976 com o trompista pioneiro da trompa no jazz, Julius Watkins. Além disso, Varner também é mestre (2005) pelo City College of New York, onde estudou com Jim McNeely, Scott Reeves e John Patitucci. Além de ter acompanhado diversos artistas do jazz, Varner também tem o seu próprio e extenso trabalho autoral.

<sup>9</sup> John Clark (1944), um dos principais expoentes da trompa no jazz, nasceu no Brooklyn e cresceu em Rochester, Nova York. Em 1966 ele se graduou pela University of Rochester e também estudou trompa com Verne Reynolds na Eastman School of Music. De 1967 a 1971, ele tocou na banda da Guarda Costeira dos Estados Unidos. Clark recebeu diploma de mestre (com honras) do New England Conservatory em 1973. Ele estudou composição e improvisação com Jaki Byard, Ran Blake e George Russell; e trompa com James Stagliano, Thomas Newell e Paul Ingraham. Além de seu trabalho autoral como trompistas, Clark já se apresentou ou gravou com uma grande variedade de músicos, incluindo no jazz: Gary Bartz, Carla Bley, Ornette Coleman, Gil Evans, John Faddis, Johnny Griffin, Dave Grusin, Jerome Harris, Jim Hall, Jimmy Heath, Anthony Jackson, Leroy Jenkins, Howard Johnson, Oliver Lake, Joe Lovano, Pat Metheny, Grachan Moncur, Gerry Mulligan, Jaco Pastorius, Rachel Z, Paquito D'Rivera, Mike Richmond, John Scofield, Frank Sinatra, Lew Soloff, Spyro Gyra, David Taylor, Toots Thielemans, o Turtle Island String Quartet, McCoy Tyner, Glen Velez, Paul Winter Consort, Akiko Yano e a Jazz at Lincoln Center Orchestra.

exclusivamente a música popular. Nesse sentido, a obra, em minha visão, pode ser considerada uma abertura de caminhos e visões no que diz respeito à trompa na música popular.

Apontamos também, como um dos principais trompistas brasileiros que contribuíram para o movimento da trompa na música popular, Radegundis Tavares (1988). Além de suas interpretações que se encontram dentro do repertório canônico de trompa, o trompista também está inserido no mundo do choro e do frevo – o que pode já ser considerado um desafio para trompistas em geral, dada as dificuldades de interpretação desses ritmos, gêneros e estilos.

Além disso, Radegundis foi o responsável pela inserção da opção de curso superior de trompa com ênfase em música popular, fazendo com que o aluno tenha, pela primeira vez em um curso superior de trompa no Brasil, a possibilidade de focar na música de concerto ou no repertório canônico da trompa, e também na música popular.

Tanto Adalto Soares quanto Radegundis Tavares detêm, para além de suas obras fonográficas gravadas, trabalhos acadêmicos publicados e/ou metodologias de ensino e aprendizado da trompa.

No Brasil, 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 utilização da trompa na música popular. Na década de 1970, o trompetista Marcio Montarroyos (1948) foi um dos principais expoentes do jazz no Brasil. Montarroyos, com todo a sua criatividade e tendência à experimentação, passou a utilizar a trompa também em algumas de suas performances. Como trompetista, ele utilizava uma trompa do lado inverso (pistos do lado direito para a mão direita). Abaixo foto de uma das performances de Montarroyos utilizando a trompa.

Figura 14 - Marcio Montarroyos tocando a trompa



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=hgxNQbE8b20> Acesso em: 07 ago 2021

## 2.4 A Literatura sobre a improvisação na trompa

O ensino e/ou prática da improvisação em instituições de ensino de música ao redor do mundo, historicamente, limitou-se principalmente aos instrumentos que são diretamente ligados ao jazz, como o trompete, trombone, saxofone, contrabaixo, guitarra e a bateria. Em algumas instituições é possível encontrar dentro dos departamentos de jazz e improvisação, cursos que abrangem essa prática para outros instrumentos como a trompa, o violino, a tuba e o vibrafone. Percebi a partir de experiência empírica como instrumentista atuante no universo da improvisação que hoje em dia existe uma crescente tendência de trompistas que têm o interesse de atuarem como músicos improvisadores ou estudarem a improvisação como parte da formação.

Atualmente, o cenário acadêmico pode fornecer diversos trabalhos que contemplam a trompa no jazz, na música brasileira popular ou em improvisação como objeto de estudo. Ademais, essas pesquisas feitas acerca desse assunto e ao mesmo tempo o surgimento de novos ‘trompistas improvisadores’, de certa forma ajudam e fazem com que esse cenário tenha a possibilidade de ser modificado aos poucos, fazendo com que a trompa seja inserida nesse contexto através dos músicos.

Nesse sentido, utilizaremos o trabalho de Feitosa (2016) como uma das peças-chave que poderão nos ajudar no sentido de uma perspectiva de inserção da trompa na música popular e na improvisação, uma vez que o autor, em sua tese, efetua uma pesquisa abarcando a música brasileira popular no ensino da trompa, suas perspectivas e possibilidades formativas. Dentro do estudo, é possível encontrar diversas relações com a trompa, música popular e improvisação.

Ao mesmo tempo, a dissertação de Spinola (2013) faz-se de grande relevância para a presente pesquisa, pois trata de um estudo no qual o autor aborda a história da trompa no jazz e enumera pontos-chave que são importantes para o entendimento desse assunto. Ademais, a tese de Smith (2005) é mais uma referência central para esta pesquisa. Em sua tese, Smith aborda elementos históricos sobre o nascimento e evolução da trompa enquanto instrumento presente no jazz e na improvisação, além de identificar alguns dos artistas que fizeram e fazem até hoje parte desse processo.

A tese de Lucas (2007) também se mostra de fundamental relevância para esta pesquisa pois é um guia de improvisação adaptado para trompistas e mostra que a trompa é também um instrumento que pode fazer parte desse universo. Além disso, também apresenta algumas possibilidades de um repertório adaptado e voltado à trompa dentro do jazz. A autora também

alerta em sua tese sobre os benefícios dos estudos de improvisação e estudos de jazz para trompistas como um complemento aos estudos clássicos em sua formação.

O estudo do jazz e seus conceitos relacionados pode reforçar a orientação do treinamento clássico. Os benefícios de melhoria do ritmo, subdivisão, treinamento auditivo, confiança e nuances musicais são aprimorados no estudo e na prática do jazz e da improvisação. Apesar de o fato de que este não é um gênero que é discutido em muitos programas de estudos universitários, o estudante contemporâneo de trompa deve se atentar ao fato de que a trompa tem uma familiaridade rastreável dentro da história do jazz. Junto com essa história, o número crescente de trompistas de jazz que buscam carreiras dentro do gênero é uma prova de que é uma saída musical viável e, portanto, uma faceta importante das habilidades do trompista (LUCAS, 2007, p. 4. Tradução nossa<sup>10</sup>).

Na pedagogia e na pesquisa da trompa no Brasil, é possível encontrar, por exemplo, métodos e pesquisas que abordam direta ou indiretamente a música brasileira popular. Por outro lado, livros didáticos específicos para trompa que abordam a improvisação especificamente ainda são raros. Para além de métodos específicos que abordam esse tema, é necessário que profissionais que atuem no universo da improvisação se insiram em instituições de ensino que busquem contemplar esse tipo de prática. Atualmente, foi possível encontrar ao pesquisar de forma online um curso específico para trompa com foco em jazz e improvisação. O curso é o Comercial Jazz, na *Humber College*, em Ontário - Canadá. Algumas instituições como a *Berklee College of Music* e *University of Miami Frost School of Music* nos Estados Unidos oferecem cursos de performance em jazz para todos os instrumentos onde é possível expandir a área criativa também no jazz e improvisação com a trompa.

No que diz respeito à trompa e improvisação supracitadas, a tese de Salisbury (2006), se encontra diretamente alinhada a esta pesquisa pois a autora mostra em sua tese um breve panorama geral sobre a atuação da trompa no mundo jazzístico contribuindo para a informação e formação de trompistas que queiram seguir pelo caminho da improvisação. Para além de nos informar sobre o campo da trompa no jazz, a autora faz também, o que é o intuito principal da tese, uma lista de 12 transcrições e adaptações exclusivamente para trompa, de standards do

---

<sup>10</sup> The study of jazz and its related concepts can reinforce a classically oriented training. The benefits of improved rhythm, subdivision, ear training, confidence, and musical nuance are all honed in the study and practice of jazz and improvisation. Despite the fact that this is not a genre that is discussed in many college programs of study, the contemporary horn student should be aware of the fact that the horn does have a traceable lineage within the history of jazz. Along with this history, the growing number of jazz horn players who are pursuing careers within the genre is a testament to the fact that it is a viable musical outlet, and therefore an important facet of a well-rounded horn player's skills (LUCAS, 2007, p. 4).

jazz com exemplos de articulações e forma, além dos solos das gravações originais tocadas por artistas de outros instrumentos. O estudo de Salisbury, tal como suas ideias e análises, também indicando uma quantidade relativamente pequena sobre estudos ou metodologia de jazz e improvisação para trompa, corroboram inteiramente a nossa ideia se tratando da trompa no mundo da improvisação.

Comparado com o suprimento de recursos para trompete, trombone e outros instrumentos de jazz tradicionais, pedagogia da trompa no jazz, livros e métodos estão em falta. Recursos adicionais (e materiais padrão para instrumentos tradicionais do jazz), como transcrições e adaptações específicas para trompa estão, da mesma forma, em pouca oferta (SALISBURY, 2006, p. 4, Tradução nossa<sup>11</sup>).

Dentro da mesma ideia, foi possível encontrar, no âmbito dos estudos de improvisação na trompa, a tese de Bridwell-Brinner (2006), na qual a autora, em sua pesquisa, selecionou alguns recursos de improvisação para trompistas clássicos que queiram adentrar esse mundo. Além disso, Briner também trabalhou na transcrição de três solos tocados pelo trompista Willie Ruff.

Na tese, é possível identificar recursos técnicos que servem para a prática da improvisação na trompa e uma síntese sobre a relação da trompa com o jazz e os artistas que contribuíram e ainda contribuem artisticamente dentro desse cenário. A tese de Briner contribui de forma significativa para esta pesquisa, pois assim como as outras, ela se alinha ao pensamento do autor desta pesquisa no sentido de identificar ferramentas didáticas e ao mesmo tempo, analisar o que foi feito antes por outros trompistas improvisadores.

#### **2.4.1 Literatura geral de improvisação**

Sendo a literatura especificamente para improvisação na trompa relativamente pequena em relação ao panorama geral, iremos utilizar, juntamente às literaturas citadas anteriormente, alguns outros trabalhos que se alinham direta ou indiretamente a esta pesquisa. Salientamos que a utilização dessas pesquisas será fundamental para que seja possível fazer uma análise macro sobre a temática contemplada.

---

<sup>11</sup> Compared with the supply of resources for trumpet, trombone, and other traditional jazz instruments, jazz horn pedagogy and method books are in demand. Additional resources (and standard materials for traditional jazz instruments) such as transcriptions and adaptations specifically for horn are, likewise, in short supply. (Salisbury, 2006, p.4).

Alguns autores como Bailey (1993), Falleiros (2006), Caspurro (2006), Berliner (1994), Gonçalves (2017) e Albino (2009) buscam descrever o que é a improvisação especificamente, e também sobre os diversos aspectos dela e seus desdobramentos como um todo. É possível, portanto, dividir em partes os estudos relacionados à improvisação.

Em sua obra, Berliner (1994), faz um estudo de grande porte abordando o jazz em sua magnitude. São destacados os principais artistas, metodologias, obras, linguagens específicas do jazz desde o seu nascimento através do blues, identidade na improvisação, aspectos de harmonia e melodia e teoria do jazz como um todo. O livro tem, como foco principal, identificar a fundo a improvisação jazzística. A obra de Berliner tem sido utilizada em grande escala em diversos trabalhos que abordam o jazz e a improvisação no geral no meio acadêmico internacional e nacional. Para além da improvisação estritamente jazzística, alguns autores também fazem a utilização da obra de Berliner.

Uma das autoras a citar a obra de Berliner corroborando com muitas de suas análises e ideias é Caspurro (2006). A autora efetua uma pesquisa no qual é identificado o efeito da audição harmônica para o desenvolvimento de uma improvisação melódica. Entretanto, a autora não se restringe ao aspecto de harmonia e melodia, mas contempla também na ideia de improvisação como um todo, suas metodologias ou a falta delas (é válido ressaltar que a tese de Caspurro foi resultado de pesquisa realizada dentro da Escola Artave, em Portugal, e com um número expressivo de alunos).

A tese de Caspurro (2006) é também um excelente estudo no campo da improvisação musical que poderá contribuir para atuais e futuros pesquisadores que contemplam a improvisação musical enquanto objeto de pesquisa. A autora traz um conjunto de ideias e estudos de improvisação que unem o passado ao presente fazendo uma conexão profunda entre ambos.

Alinhado a esta pesquisa e as demais pesquisas citadas acima, encontra-se um dos trabalhos de Falleiros (2006). A dissertação do autor mostra um estudo completo e feito a fundo sobre o estilo de improvisação do clarinetista e saxofonista Nailor Azevedo “Proveta” (1961), tal como a sua identidade improvisatória, os caminhos de improvisação que ele utiliza, a história por trás do improvisador e o seu processo criativo. Além disso, Falleiros também expõe análises detalhadas de solos tocados por Proveta.

A dissertação de Falleiros mostra-se também de relevância para a realização desta pesquisa pois o autor aborda além de aspectos técnicos da improvisação de Proveta, sob a perspectiva de Kratus (1996), o processo criativo do artista tal como os caminhos utilizados por ele para a formação de uma identidade ou de um estilo próprio.

[...] É na última etapa, chamada Pessoal, que o improvisador possui todas as habilidades que o conduzem à criação de uma identidade própria, a partir de uma expressão original. Ainda segundo o autor, o surgimento de um estilo novo original de improvisar, geralmente é observado na confluência de estilos distintos. (FALLEIROS, 2006, p. 48).

Seguindo no caminho dos estudos sobre improvisação, Bailey (1992), em seu livro, discorre com profundidade sobre a improvisação enquanto prática musical. O autor aborda sobre a natureza da improvisação passando pela música indiana, o período da improvisação barroca, o jazz, o flamenco, o rock, além de investigar a inter-relação entre improvisação e composição.

Assim como os de Berliner (1994), os estudos de Bailey, por se tratar de materiais que abordam com profundidade o tema da improvisação musical em seus diversos conhecimentos, estão como um dos mais importantes materiais de estudos que abrangem essa área. Deste modo, a partir da visão de Bailey, conseguiremos também nos aprofundar mais nos aspectos que tangem a improvisação enquanto discurso musical.

É importante destacar que a revisão de literatura exposta nesta pesquisa, com base em estudos sobre improvisação e seus mais diversos aspectos nos orienta, de forma mais límpida, a entender o que ela é, e ao mesmo tempo, identificar as suas relações enquanto discurso musical e enquanto ferramenta na qual todos, enquanto instrumentistas, podem absorver e tirar proveito.

Nesse sentido, o trabalho de Gonçalves (2017), se caracteriza por desempenhar um papel de grande importância na área musical no que tange as pesquisas sobre improvisação musical. A sua dissertação percorre um extenso caminho indicando aspectos característicos sobre a improvisação, a individualidade na improvisação e a interação na improvisação de modo a se entender essas relações. Através dos estudos de diversos autores que também abordam a temática da improvisação musical, o autor da dissertação analisa as características da improvisação em música popular fazendo diversos desdobramentos que vão desde análises pontuais e/ou teóricas de improvisação à formação de uma identidade improvisatória.

O trabalho de Gonçalves nos faz refletir sobre os aspectos individuais do improvisador além de contemplar aspectos mais básicos no que se diz respeito a música popular improvisada. São contemplados aspectos da interação entre improvisadores, interação entre músicos, sobre as melodias na improvisação, entre outras importantes perspectivas.

Outro tema estudado com frequência por pesquisadores da área da música improvisada é o ensino da improvisação enquanto ferramenta didática existente desde o início dos estudos musicais.

É importante salientar que o pensamento supracitado está alinhado às ideias que guiaram o desenvolvimento desta pesquisa. Desse modo, faremos a utilização, como um trabalho para nos auxiliar, da dissertação de Albino (2009). Entre algumas perspectivas no âmbito da improvisação, o autor destaca a indagação que ele teve com relação ao ensino da improvisação na educação musical e que esteja ligada à performance tanto na parte instrumental como no canto, isto é, como se ensina a improvisar? Como estabelecer uma conexão entre a educação e a prática da improvisação?

Ao modo em que o autor discorre sobre as perspectivas no âmbito do ensino de improvisação e suas possibilidades, entramos em contato com uma reflexão necessária sobre o ato da improvisação e sobre como ela pode emergir na vida dos estudantes de música de modo a tornar-se uma prática natural e não especial advinda de certa capacidade extra ou talento. Podemos então refletir sobre a improvisação como parte da formação do músico no sentido em que ela possa estar diretamente conectada à sua prática enquanto ferramenta de formação do intérprete. Nas palavras do autor:

(...) apontam uma resistência por parte da academia em utilizar a improvisação como um dos modelos de ensino musical. A improvisação ainda não é uma disciplina presente nos bancos acadêmicos, ela é mais praticada no terceiro ambiente e nos cursos de musicalização infantil e, não tanto, nas escolas de ensino superior, nos conservatórios, ou nas escolas técnicas de formação musical. Entender os motivos desse comportamento é uma das tarefas desta pesquisa. (ALBINO, 2009, p.35).

Portanto, a partir da literatura sobre a trompa no jazz e da experiência do autor desta pesquisa como instrumentista atuante no universo da improvisação na música popular, foi possível chegar a seguinte questão de pesquisa: **Quais as possibilidades técnico-interpretativas para o desenvolvimento de uma identidade improvisatória na trompa?**

## 2.5 Metodologia

Considerando a diversidade de estilos de improvisação presente no universo do Jazz, assim como o foco desta pesquisa, que consiste em abordar a temática (improvisação) no sentido abordar aspectos de desenvolvimento de uma identidade na improvisação trompística, escolhemos artistas e obras para analisar a partir da sua inserção e produção no universo do jazz, do fato de que cada um deles tem uma identidade na improvisação e características específicas em seus solos

Para as análises, serão utilizadas como referência, músicas de cinco trompistas e alguns de seus respectivos solos improvisados. Os solos a serem analisados serão dos trompistas Julius

Watkins, John Clark, Mark Taylor, Vincent Chancey e Tom Varner. Alguns pontos podem ser destacados nesse sentido. O primeiro ponto a ser destacado no que diz respeito a escolha, foi a experiência empírica vivida com os trompistas escolhidos em algum momento da minha vida, com exceção ao Julius Watkins.

As experiências vividas corroboraram minhas ideias e ideais no que tange ao assunto de trompa e improvisação. Com tais experiências, pude enxergar de perto, em alguma medida, a forma como os trompistas tocavam e para além disso, ter visto algumas das ideias de improvisação tanto no sentido pedagógico quanto no sentido paradigmático.

Quando se fala em trompa e improvisação, seja dentro ou fora da academia, esses cinco nomes sempre irão aparecer. A produção artística de todos eles fez com que a trompa fosse vista como um instrumento possível de ser utilizados por músicos para improvisar e até hoje servem de referência para trompistas que desejam adentrar esse mundo.

Ao escutar as obras dos trompistas escolhidos, é possível notar a forma como cada um executa uma obra de sua própria maneira. Tais peculiaridades de interpretação podem ocorrer por diversos fatores que podem influenciar o artista na hora da performance para além da utilização de diferentes inflexões, ornamentos, dinâmicas ou qualquer outro tipo de recurso técnico-interpretativo.

Ademais, as análises dos solos de improviso a serem feitas buscarão identificar parâmetros gerais que corroboram para a formação de uma identidade em cada um dos artistas. Alguns desses parâmetros serão: estilo em que o solo está inserido, elementos melódicos e harmônicos, ritmos utilizados, extensão, articulações utilizadas e acentuação.

Portanto, esperamos entender as performances dos trompistas no contexto da improvisação enquanto instrumentistas considerando suas próprias características dentro dessa linguagem, assim como observar possibilidades que possam ser utilizadas para a performance em improvisação.

## **2.6. Justificativa**

Diante do cenário artístico atual, no qual sempre estão surgindo novas maneiras de se fazer música, novos estilos e novos conceitos, a ideia de um instrumento ser pertencente a um único lugar pode, em alguma medida, limitar o artista no campo artístico/profissional. A ideia de difundir a trompa na improvisação e na música popular e como um “instrumento livre” e

dessinfonizado<sup>12</sup> pode ser um início para que esse cenário comece a se modificar mesmo que seja a longo prazo.

Outrossim, no âmbito da improvisação, a identidade e originalidade são questões que acompanham um músico improvisador. A busca por criar sempre algo novo faz parte de uma cultura atrelada à música popular ou música improvisada, e também de como o artista pode exercer o seu papel de criatividade no seu discurso musical.

A partir desta pesquisa, será possível explorar através de uma escuta atenta de repertório e análise de solos transcritos, as características no âmbito da performance na improvisação e a partir das análises, investigar abordagens que podem fazer parte da construção de uma linguagem própria de improvisação dos trompistas.

## **2.7 OBJETIVOS**

### **2.7.1 Objetivo Geral**

Identificar possibilidades técnico-interpretativas para o desenvolvimento de uma identidade improvisatória na trompa utilizando como referência solos improvisados por cinco trompistas de competência notória na prática do improviso.

### **2.7.2 Objetivos Específicos.**

- Analisar e definir os estilos contemplados nas gravações analisadas;
- Identificar através de materiais fonográficos, características na performance da improvisação dos trompistas Julius Watkins, John Clark, Mark Taylor, Tom Varner e Vincent Chancey;
- Definir características da identidade dos trompistas analisados nos improvisos;
- Identificar no processo de desenvolvimento da improvisação direcionamentos que possam contribuir no desenvolvimento de uma identidade na improvisação.

---

<sup>12</sup> O termo “dessinfonizado” trata-se de um termo que foi criado pelo autor desta dissertação para se referir à trompa fora do repertório de música sinfônica ou à música denominada erudita, música de concerto e para caracterizar a trompa enquanto um instrumento que não seja ligado apenas à orquestras e repertórios sinfônicos.

## 2.8 Universo da pesquisa;

- Farão parte da pesquisa materiais fonográficos e bibliográficos que têm como temática a improvisação na trompa.
- Serão selecionadas algumas obras interpretadas por cinco trompistas consolidados no universo da improvisação considerando estilos em que os instrumentistas se destacam como intérpretes improvisadores:

## 2.9 Instrumentos de coleta de dados;

- **Pesquisa bibliográfica:** serão coletadas e analisadas publicações no campo da performance focada na improvisação em música. Essa etapa possibilitará o entendimento de como a temática vem sendo abordada no universo científico assim como entender conceitos que serão utilizados no referencial teórico e que fundamentarão a abordagem realizada.
- **Pesquisa documental:** será realizada a coleta de materiais manuscritos a partir das gravações utilizadas como referência para a realização deste trabalho. As quatro obras foram transcritas a partir da gravação e servirão de guia para as análises a serem realizadas.

## 2.10 Instrumento de organização e análise de dados;

- **Constituição do referencial teórico:** Serão definidos os principais conceitos que fundamentarão este estudo a partir das pesquisas que sejam identificadas como principais em relação à temática de improvisação e ao assunto mais especificamente abordado por este trabalho.
- **Análise dos documentos:** com o intuito de identificar as características presentes nas performances das improvisações de cada obra e verificar os aspectos básicos que caracterizam o improviso.
- **Agrupamento dos dados coletados:** catalogando as principais características presentes na performance da improvisação nas obras selecionadas e relacionando com as possíveis abordagens didáticas que possam ser utilizadas para o desenvolvimento de uma identidade e/ou habilidade ao improvisar.

### 3 CONCEITOS RELACIONADOS À TROMPA E A IMPROVISACÃO

A improvisação, no seu cerne, consiste em algo que demanda liberdade criativa para quem a faz - mesmo que a criatividade seja acompanhada por regras e/ou formas determinadas e por isso está no cerne da criatividade artística, independente do gênero e estilo musical tocado. Toda criação provém de um ato de improvisação ou de pequenos atos de improvisação. Corroborando esta visão, Silva (2017) explana:

Desde cedo, devido ao contato com músicos das mais variadas tendências musicais, da música popular à erudita, adquirimos um gosto especial por esta vertente da música. Seja sob a forma de improvisação, composição ou qualquer outro tipo de experimentação, a ação de criar implica uma envolvimento pessoal, a integração de algo próprio, no fundo, dar um pouco de si (SILVA, 2017, p. 18).

Podemos pensar na improvisação no jazz, no rap, no choro ou na improvisação no jazz *avant-garde* com o mesmo intuito. Independentemente de regras ou padrões pré-estabelecidos, estes com certeza não nasceram do acaso e provavelmente existe uma razão de existir. A liberdade de discurso e busca por uma voz própria, mesmo dentro de um quadro pré-estabelecido, não deixa de ser um ato libertário dessa busca.

O solo no Jazz deu a um número maior de músicos a oportunidade de imprimir sua parcela de criatividade na história da música. O intérprete era também o compositor; a gravação, não a partitura, tornou-se o documento definitivo. Quantos grandes virtuosos da música clássica tiveram negados suas vozes criativas por causa de uma falta de habilidade de compor? Falar através da voz de um grande compositor é uma coisa, mas dizer seu próprio conteúdo exatamente da maneira como você ouve é uma coisa totalmente diferente. O Jazz foi uma coisa nova. Se você tem vontade de improvisar e inventar um jeito pessoal de tocar o seu instrumento (não necessariamente uma coisa fácil de se fazer), então você gostaria apenas que aprender algumas progressões de acordes, algumas melodias populares e o blues (que, como veremos adiante, é o sangue vital da música americana), e você poderia se tornar um músico de Jazz criativo, e colocar o seu sentimento através de alguma música - e sobre todos os ouvintes. (MARSALIS, 2008, p. 23-24, apud GONÇALVES, 2017).

Através do tempo, houve um grande número de nascimentos de subgêneros dentro do jazz justamente por essa busca de progredir e encontrar diferentes caminhos.<sup>13</sup> A improvisação musical percorre as diferentes vertentes a fim de lidar diretamente com a criatividade. Para Benson (2003, p. 125), A música improvisada perdura e, no entanto, é transitória. Sendo

---

<sup>13</sup> À título de curiosidade, visitar <https://www.jazzhistorytree.com/>.

transitória, sua existência é muito genética, histórica, mutante; mas, na medida em que também perdura, tem uma identidade contínua.

As diferenças de linguagem ou possíveis regras e critérios que irão guiar as formas de improvisação (como um *standard* de jazz<sup>14</sup>) não necessariamente desconectam o principal intuito que é a criação musical espontânea. Nesse sentido, a improvisação pode ser a forma mais livre e democrática no que se diz respeito ao discurso musical individual ou coletivo.

Apesar dos condicionalismos impostos pelo *standard*, a liberdade do instrumentista ou cantor para criar ou recriar música é bastante grande — o suficiente para que a sua improvisação não fique circunscrita quer as exíguas ou econômicas indicações de notação (normalmente restritas linha melódica do tema e Cifra que sintetiza os materiais harmônicos essenciais a aplicar na improvisação), quer ao que é musicalmente explícito pelo tema (em termos melódicos, harmônicos, rítmicos, timbrísticos, etc. (CASPURRO, 2006, p. 202).

Existem ainda, estudos relacionados à improvisação, em que a discussão sobre a improvisação ser ou não uma forma de composição é presente. A improvisação pode servir como ferramenta de composição. No entanto, há um consenso de que quando se pensa em improvisação, não há, na maioria dos casos, um preparo prévio ou um pensamento longo para que se execute a ação de improvisar, enquanto na composição, de um modo geral, podem existir regras e padrões para se criar uma composição.

É importante salientar também que a improvisação não é, via de regra, um estado de acontecimentos aleatórios, pois podem existir diversas propostas de improvisação. Uma das características em um ato de improvisação, é a habilidade encontrar o seu próprio caminho melódico. Claro, ter algum molde harmônico, rítmico ou melódico pré-estabelecido, entretanto, pode ajudar o improvisador a pré-definir, em alguma medida, os caminhos que deseja seguir. Corroborando com este pensamento, Silva (2017), expõe uma reflexão na qual o improvisador seja detentor de hábitos que fazem com que estes façam parte da formação de sua própria individualidade.

É baixa a probabilidade de que um sujeito exiba um comportamento completamente imprevisível e aleatório, e este é justamente um dos aspectos que denotam o estilo do músico: o fato de ser possível identificar seus caminhos mais recorrentes, seja compondo, interpretando ou improvisando. Isso traz gramaticalidade para o sistema, pois se priorizam determinadas

---

<sup>14</sup> Músicas baseadas na progressão harmônica AABA, como "Anthropology", de Charlie Parker, e "Oleo", de Sonny Rollins e canções da música popular da primeira metade do Século 20 que foram interpretadas por muitos músicos de jazz, são geralmente chamadas de standards do jazz. (SABATELLA, 2005, p. 14).

escolhas em detrimento de outras, e uma das propriedades da mente que possibilita isso é a tendência à formação de hábitos. (SILVA, 2017, p. 26).

Para que possamos identificar diferentes identidades improvisatórias, será importante para esta pesquisa, estabelecer alguns parâmetros para que possamos, através deles, classificar essas diferenças e assim, caracterizar as identidades. Como foi citado anteriormente, chamamos aqui de identidade improvisatória o conjunto de diversos elementos musicais que juntos e utilizados pelo improvisador, faz-se perceber essa identidade. No sentido de identidade, corroboramos o pensamento de Hall e Du Gay (1996) ao utilizarem este termo.

Em alguns trabalhos recentes sobre este tópico, fiz uma apropriação do termo identidade que certamente não é amplamente compartilhada e pode não ser bem compreendida. Eu uso 'identidade' para me referir ao encontro na sutura, entre, por um lado, os discursos e práticas que tentam 'interpelar', falar-nos ou chamar-nos para o lugar como sujeitos sociais de discursos particulares, e por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos que podem ser 'falados'. (HALL e DU GAY, 1996, p.5, Tradução minha<sup>15</sup>).

O mantra “possuir uma voz própria” certamente não é novo no mundo do jazz, como não é novo em outras músicas, nem em outros domínios de expressão artística em que se valoriza a singularidade do artista (DIAS, 2020).

No mundo jazzístico, é comum a busca por uma individualidade, por uma personalidade, uma voz própria. Harper (2006, apud GOLÇAVES, 2017, p.32), em seu trabalho de análise sobre o estilo de improvisação do guitarrista Jimmy Ponder, mostra através de depoimentos dele (Ponder) e do baixista que o acompanhava, Scott Lee, como ocorre no meio musical do Jazz o desenvolvimento da "voz" e identidade musical do intérprete. Lee orientou Ponder a desenvolver sua própria maneira de tocar, a se libertar dos maneirismos técnicos que estudava e apareciam nas performances, em direção a uma forma de tocar mais individualizada, preocupada com a música e não com o virtuosismo.

Berliner (1994), em seu livro, explicando sobre o som pessoal do improvisador e suas características, mostra que o improvisador pode constituir uma miríade de traços estilísticos para refletirem as suas individualidades. Além disso, o autor explica que uma mesma frase

---

<sup>15</sup> In some recent work on this topic, I have made an appropriation of the term identity which is certainly not widely shared and may not be well understood. I use 'identity' to refer to the meeting in suture, between on the one hand the discourses and practices which attempt to 'interpellate', speak to us or hail us into place as the social subjects of particular discourses, and on the other hand, the processes which produce subjectivities, which construct us as subjects which can be 'spoken' HALL and DU GAY, 1996, p. 5).

tocada por dois músicos diferentes, podem soar totalmente distintas mesmo que o caminho musical seja o mesmo:

Além de desenvolver uma paleta de habilidades que aprimoram o som do músico, os artistas podem desenvolver uma miríade de outros traços estilísticos para refletir suas visões individuais como intérpretes e criadores de música. Por exemplo, os improvisadores tratam os elementos musicais fundamentais da formulação de frases de maneiras pessoais. Mesmo que dois bateristas executem o mesmo padrão de acompanhamento os especialistas podem identificá-los pelas diferenças sutis em sua "colocação das semínimas em relação à batida principal" (BERLINER, 1994, p.126-127, Tradução minha<sup>16</sup>).

Pudemos identificar que os trompistas analisados, na maioria das vezes, independentemente de uma música ser mais assimilada a um *bebop*, samba ou balada, percorriam um caminho de improvisação com um estilo ou gramática musical similares. Apesar de toda subjetividade que há quando se improvisa, é provável que o improvisador carregue consigo determinadas ideias, idiomas, gramáticas musicais, formas e sons que fazem com que ele, por muitas vezes, apesar de tocar coisas sempre diferentes, soe da mesma maneira, pois ele formou aquela identidade a partir de suas concepções.

Ao analisar as músicas, observamos diversos elementos utilizados pelos trompistas em seus solos improvisados como ornamentações, diferentes articulações, dinâmicas e efeitos sonoros, como o *bouché*<sup>17</sup> e *growl* (rosnados),<sup>18</sup> entre muitos outros que iremos nos aprofundar mais a diante na dissertação. A utilização de tais elementos faz com que possamos identificar os trompistas por suas individualidades, pois apesar de estes elementos serem os mesmos, musicalmente em grafia e proposta, cada artista pode fazer a utilização de uma forma diferente, em lugares diferentes e com durações diferentes.

---

<sup>16</sup> In addition to developing a palette of skills that enhance the musician's sound, artists can develop a myriad of other stylistic traits to reflect their individual visions as interpreters and creators of music. For example, improvisers treat fundamental musical elements of phrase formulation in personal ways. Even if two drummers perform the same time-keeping pattern, experts can identify them by the subtle differences in their "placement of quarter notes in relation to the main beat (BERLINER, 1994, p. 126-127).

<sup>17</sup> O efeito *bouché* tem como característica um som anasalado, metálico — e por vezes, cômico — em determinados contextos. Quando executado em dinâmicas fortes, possui uma característica penetrante, mas quando em dinâmicas leves, possui um caráter encoberto. Sua notação é representada pelo símbolo "+" ou os nomes convencionais acima da pauta "fechado, stopped, *bouché*, gestspft ou *chiuso*" e para abrir usa-se o símbolo "o" ou as notações "open ou aberto". (THEORO, 2018, p.53-54).

<sup>18</sup> Esta técnica indica-se por um som sujo, imitando um rosnado, produzido pela constrição da parte superior da garganta produzindo um rosnado. É o mesmo princípio utilizado para fazer gargarejos. (THEORO, 2018, p.80).

Além de diversos elementos musicais utilizados pelos trompistas em seus solos, fazendo com que o solo possa ser identificado como uma improvisação enquanto tal, uma das características principais que pode corroborar com este reconhecimento, é a sonoridade.

Através da sonoridade de um instrumentista, pode ser possível identificá-lo rapidamente, e este reconhecimento fácil pode se intensificar se o instrumentista põe em conjunto, por exemplo, alguma determinada articulação ou ornamento específico que ele sempre utiliza. O reconhecimento da identidade de um improvisador pode se dar por diversos elementos utilizados em conjunto com o intuito de se chegar a um ponto em comum que poder ser, por exemplo, uma frase.

### **3.1 A trompa *dessinfonizada***

De um modo geral, o ensino da trompa é voltado a uma formação na qual a preparação do trompista é pensada para que ele atue em orquestras sinfônicas, bandas sinfônicas, cameratas de música erudita ou para ser um concertista de um repertório já estandardizado para trompa. Não cabe aqui, nesta pesquisa, conceber algum juízo de valor no que se diz respeito a esse fato. Ao mesmo tempo, podemos pensar que, em alguma medida, se o ensino é voltado para tal fim, no geral, não haverá outra opção de caminho profissional a ser apresentada aos estudantes de trompa.

Para além disso, criou-se uma barreira, ou talvez um pensamento um tanto quanto limitador no qual a trompa é ligada automaticamente a esse tipo de repertório. Tal pensamento existe porque existem poucos “trompistas populares” ou existem poucos trompistas populares porque existe esse pensamento?

O intuito principal da pesquisa não é necessariamente responder à questão supracitada, no entanto, este é um questionamento importante e que faz parte diretamente do corpo desta pesquisa. A ideia é conseguirmos pensar em uma mudança gradativa de pensamento e atitudes para fazer com que a trompa seja vista como um instrumento livre, tais quais são os instrumentos de sopro atrelados à música popular no geral como o saxofone, a flauta, o trompete e o trombone, por exemplo.

Para tal mudança da percepção sobre a trompa, em ter uma ligação direta e exclusiva com a música erudita europeia, acreditamos que seria ideal uma mudança de pensamento de músicos e compositores de uma forma geral, (que nesse sentido seria gradativa), no sentido de passar a enxergar um instrumento além de suas obviedades constituídas através de seus sentidos.

Ademais, para contribuir com tal mudança no decorrer do tempo, a academia tem, por tudo que representa no campo de produção de conhecimento, grande responsabilidade nisso também.

De fato, o que está sendo discutido aqui é um ideal que pode e provavelmente irá levar um tempo para acontecer. Entretanto, quanto mais o assunto for discutido, ouvido e pesquisado, tal processo de mudança tenderá a ser mais curto, duradouro e útil para o mundo musical como um todo. Trompistas que pesquisaram e pesquisam sobre o assunto da trompa sob uma perspectiva de música popular, no universo acadêmico, afirmam alguns possíveis motivos que estão atrelados à falta da trompa em outros estilos de música.

A trompa não estar inserida na improvisação e os motivos que levaram a tal acontecimento podem variar desde aspectos culturais até dificuldades técnicas próprias do instrumento.

Para Lucas (2007), um dos fatores que implicam uma possível ausência da trompa na linguagem da improvisação, é uma relação entre as abordagens e técnicas de improvisação e a dificuldade técnica do 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<sup>19</sup>).

Dentre alguns dilemas encarados por trompistas que queiram seguir uma carreira como improvisadores, ou até mesmo estudar a improvisação como uma possibilidade extra, está a dificuldade de se encontrar materiais didáticos de improvisação especificamente para trompa ou ao menos, que tenha alguma opção para instrumentos com afinação em Fá. Por muitas vezes, o trompista, quando quer estudar a improvisação, acaba utilizando metodologias para outros instrumentos, tendo assim que fazer transposições ou adaptações. Corroborando com a reflexão, Bridwell-Briner (2006) ainda afirma:

---

<sup>19</sup> 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 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. (LUCAS, 2007, p.1).

[...] existem muitos livros de padrões e escalas, livros de estudos de jazz, livros de play-a-long; há até livros introdutórios de bandas de jazz para trompa. Alguns deles estão incluídos nos apêndices a seguir. Alguns dos recursos listados não se destinam especificamente à trompa. Livros de jazz com play-a-long, padrões e estudos com transposições em Fá ainda são bastante difíceis de encontrar. (BRIDWELL-BRINNER, 2006, p. 4, tradução minha<sup>20</sup>).

Uma das dificuldades encontradas por um trompista que atue na música popular, é o escasso mercado de trabalho. Geralmente, quando se forma um grupo de música popular, a trompa não é uma ideia. Dificuldade esta, que é encontrada mesmo pelos trompistas mais consolidados na área. John Clark (entrevistado) afirma em um artigo de Peter Gordon de 1985:

A maior dificuldade de tocar jazz na trompa é que ninguém nunca te chama para um show. Eles vão chamar um saxofonista ou trompetista ou um trombone ... raramente querem uma trompa como sideman, exceto em uma big band. Por quê? Estereótipo. Falta de trompistas disponíveis. Às vezes, eles dizem: "Uau, isso parece ótimo - mas e se não conseguirmos chamar você da próxima vez - então quem vamos chamar?" (SPINOLA, 2013, p. 14, tradução minha<sup>21</sup>).

De fato, não é possível imaginar um cenário no qual trompistas deixem de seguir uma carreira como músicos de orquestra ou solistas de música de concerto, e esta ideia, não é nem de longe o, ou um dos objetivos que a minha pesquisa aborda. A intenção desta pesquisa é também, além de identificar os aspectos de originalidade na improvisação, mostrar como a trompa pode ser um instrumento livre e independente. Para isso, corroborando com a ideia de Braud (2018), pensamos que seria necessário que o aluno iniciante de trompa, desde o início, possa enxergar diferentes tipos de caminhos, e deste modo, se tornar trompistas versáteis.

[...]. mas os trompistas precisam ser adeptos de muito mais do que o repertório clássico para ganhar a vida como freelancers. Simplesmente dando aos alunos a chance de expandir seus horizontes, em vez de limitá-los por causa de seu instrumento, estaríamos criando músicos mais completos. Pode chegar um dia em que haja trabalho suficiente para um músico de trompa ganhar a vida apenas com a performance de jazz, no entanto, aprender a "cruzar a barreira" e trabalhar em ambos os mundos permitirá que um músico ouça e toque

---

<sup>20</sup> If not, there are plenty of pattern and scale books, jazz etude books, play-a-long books; there are even introductory jazz band books for horn. Some of these are included in the following appendices. Some of the resources listed are not intended particularly for horn. Jazz play-a-long, pattern and etude books with F transpositions are still quite hard to find. (BRIDWELL-BRINNER, 2006, p.4).

<sup>21</sup> The biggest difficulty in playing jazz on the horn is that no one ever calls the biggest difficulty in playing jazz on the horn is that no one ever calls you for a gig. They'll call a saxophone player or a trumpet player or a trombone... rarely do they want a French horn as a sideman, except in a big band. Why? Stereotype. Lack of available players. Sometimes they say, "Wow, this sounds great – but what if we can't get you the next time – then who do we get?" (SPINOLA, 2013, p.14).

música inteiramente de uma nova forma (BRAUD, 2018, p.40, Tradução minha<sup>22</sup>).

Entendemos que é interessante que haja no processo de formação do trompista, opções de caminhos para a performance que abranjam também música popular ou música onde a improvisação atua, que é um vasto universo com diversas possibilidades. Dentro desse contexto, nota-se que em geral, no ensino da trompa no Brasil, as metodologias são voltadas, em sua maioria, à 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).

Sobre metodologia específica para improvisação na trompa, esse é um campo pouco explorado, muito embora haja alguns poucos livros específicos. Contudo, a metodologia por si só não toma um cargo de única importância. Ela é sim importante pois ela concede à prática uma direção, uma base. Entretanto, é importante enfatizar que a prática auditiva de repertório que contemple a improvisação na trompa enquanto instrumento que caminha dentro de diferentes estilos, o estímulo à criatividade e experimentação se faz de igual importância alinhada à alguma metodologia. Ou ainda, podemos e devemos pensar a prática auditiva como parte de uma metodologia em um todo. Nesse sentido, corroborando com o pensamento do autor desta dissertação acerca da criatividade na improvisação, Sabatella (2006) afirma:

O aspecto mais importante da improvisação é a criatividade. Este é o mais vital dos conceitos que um improvisador precisa entender. O objetivo é escutar alguma coisa interessante na sua cabeça e conseguir tocá-la imediatamente. O seu entendimento dos fundamentos da música é um aliado nessa jornada. Ele pode ajudar você a interpretar os sons que você escuta na sua cabeça, relacionando-os a sons que você conhece e compreende. A sua fluência técnica no seu instrumento é um outro aliado. Ela pode ajudar você a executar com precisão aquilo que você conceber. A inspiração, entretanto, é o que permite que você ouça ideias interessantes para começo de conversa. Essa

---

<sup>22</sup> (...), but horn players need to be adept in considerably more than classical repertoire to make their living as freelancers. Simply by giving students the chance to expand their horizons, instead of limiting them because of their instrument, we would be creating more well-rounded musicians. There may come a day when there is enough work for a horn player to make their living solely on jazz performance, however, learning to “cross the divide” and work in both worlds will allow a performer to hear and play music in an entirely new way

fagulha criativa é o que distingue o verdadeiro artista do mero artesão. Embora nenhuma introdução como esta vá conseguir mostrar como ser criativo, posso tentar jogar um pouco de luz sobre a criatividade naquilo em que ela se relaciona com a improvisação. (SABATELLA, 2006, p. 15).

### 3.2 Improvisação idiomática

Para falarmos de improvisação, seja ela na trompa ou não, um dos fatores importantes também a serem analisados e/ou abordados, é se a improvisação a qual nos referimos é ou não idiomática, uma vez que, poderíamos também abarcar a improvisação livre.

Ao nos referirmos à improvisação como sendo idiomática, podemos pensar que ela se relaciona diretamente com o contexto do lugar de onde a música surge e logo, ter um papel fundamental na construção de uma personalidade.

É comum que se um improvisador estiver solando sobre um baião, ele poderia utilizar como ferramenta uma escala que remete ao baião, como por exemplo, a escala “lídio dominante” (também conhecida como Escala Nordestina). Além disso, utilizar acentuações em comunicação com a acentuação de uma zabumba ou triângulo. Sobre a improvisação idiomática, podemos nos basear também em Bailey (1992), que ao falar sobre este tópico, afirma:

Usei os termos “idiomático” e “não idiomático” para descrever as duas formas principais de improvisação. A improvisação idiomática, muito mais usada, preocupa-se principalmente com a expressão de um idioma - como jazz, flamenco ou barroco - e pegar identidade e motivação daquele idioma. A improvisação não idiomática tem outras preocupações e é normalmente encontrada na chamada improvisação 'livre' e, embora possa ser altamente estilizada, geralmente não está ligada à representação de uma identidade idiomática. (BAILEY, 1992, p. 11, Tradução minha<sup>23</sup>).

Uma das características da improvisação no período barroco se dava com o acompanhamento através do baixo contínuo e nas ornamentações. Acompanhadores, por muitas vezes, identificavam algumas incongruências ou linhas incompletas, assim sendo, eles exerciam

---

<sup>23</sup> I have used the terms “idiomatic” and “non-idiomatic” to describe the two main forms of improvisation. Idiomatic improvisation, much the most widely used, is mainly concerned with the expression of an idiom - such as jazz, flamenco or baroque - and takes its identity and motivation from that idiom. Non-idiomatic improvisation has other concerns and is most usually found in so-called 'free' improvisation and, while it can be highly stylized, is not usually tied to representing an idiomatic identity. I have also followed what seems to be the usual practice in writings about 'straight' music, of treating the contemporary as a special, quite segregated musical activity. Here one finds 'specialists' in 'new' music as though music, in order to be normal and unspecialized, has to be a sort of sonic archaeology. (Derek Bailey, 1992, p.11)

um papel no qual tinham de “consertar” as linhas incompletas na hora da *performance*. Esta improvisação exigia do músico um vasto conhecimento de harmonia e teoria, além da habilidade de conseguir expressar ali, na hora, as ideias do compositor da obra. Neste sentido, Johann Sebastian Bach era um músico se destacava.

Outrossim, na improvisação daquele período, assim como na improvisação idiomática jazzística, havia regras e alguns limites. O equilíbrio entre manter a harmonia e não sobrexceder o solista ou a linha melódica estava como uma das regras. Schick (2012), explica que naquele período, houve uma discussão acerca de os acompanhadores utilizarem o recurso da imitação durante o acompanhamento.

Muitos acompanhadores começaram a incluir imitações da linha vocal no suporte harmônico. Músicos discordavam sobre esta prática ser ou não aceitável. O receio em introduzir imitações era que a atenção fosse tirada da linha vocal. Eventualmente julgaram que esta prática poderia ser aceita contanto que o contínuo ainda estivesse a serviço do solista. Lorenz Mizler dizia que o acompanhamento de J.S Bach soava tão natural que enganava o ouvinte a ponto de pensar que fora composto antes da hora. Bach utilizava a harmonia de maneira perfeita, conforme indicado no baixo cifrado, mas também introduzia contracantos que se sobressaiam como linhas independentes e ainda assim não tiravam a atenção da linha do solista. Isso também ilustra o fato de que a improvisação não é tão livre quanto alguns erroneamente interpretam, mas segue muitas das convenções que a música estritamente escrita seguiria [...]. (SCHICK, 2012, p. 31-32, Tradução minha).

Nesse sentido, destacamos sobre a circunspeção de se aprofundar, em alguma medida, no estilo no qual se quer improvisar. De fato, não há uma regra ou alguma punição para um não aprofundamento. Em outras palavras, o improvisador pode, se assim o quiser, ser livre em seu discurso sem amarras. Entretanto, existe um senso de respeito por todas as linguagens musicais, uma vez que elas não emergiram de um completo vazio, pois atos de improvisação, podem também carregar consigo, uma bagagem antecedente.

### **3.3 Definições de improvisação**

No âmbito da improvisação, jazzística ou não, ocorrem atualmente diversas perspectivas sobre ela enquanto tal e como objeto de pesquisa. Diversos autores têm pesquisado a improvisação musical em suas diversas facetas e características. Ademais, autores que estudam e discutem o conceito sobre o que é improvisação, muitas das vezes, chegam em um mesmo ideal. Para Siddall e Waterman (2016), a improvisação é um domínio indisciplinado de multicamadas e multivocais e que pode ser um lugar de conflito e concórdia, de colonização e

revolução, de autenticidade e contingência e que a improvisação musical pode, portanto, ser entendida como a negociação de subjetividades na imediação do encontro intracorpóreo.

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. Desse modo, o autor em seu livro fornece um número de exemplos de improvisação em diferentes graus. Podemos aqui pensar também em improvisação como podendo ser um ato inerente à música tal como é língua falada, um ato de comunicação livre de barreiras. Considerando que o instrumento musical é uma extensão do nosso corpo, um amplificador de nós mesmos, a improvisação poderia ser a nossa comunicação do dia a dia?

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 autor, a aprendizagem da música deveria processar-se como a aprendizagem da linguagem (p. 4). Ou, de outro modo: a audição está para a música assim como o pensamento está para a linguagem. (GORDON, 2000, apud CASPURRO, 2006, p.53). 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, p. 53-54).

### **3.4 A improvisação jazzística**

Muitas das as pesquisas e estudos sobre improvisação musical, são voltadas à improvisação jazzística. Um dos possíveis motivos para esse acontecimento, é o de que em alguns gêneros da música ocidental, quando a improvisação acontece, ela carrega elementos

que provém do jazz – mais especificamente, do subgênero *bebop*<sup>24</sup>, elementos tais que carregam consigo uma série de regras e fórmulas estruturais específicas e que de alguma forma, organicamente ou não, chegaram para nós e influenciaram alguns gêneros musicais brasileiros com mais força do que outras, como a bossa nova e o samba jazz.<sup>25</sup>

De fato, o termo improvisação ou improvisação musical é abrangente e não abarca exclusivamente um ou dois estilos musicais. Certamente, podem existir, é provável que existam, diversos tipos de improvisação que não estão necessariamente ligadas ao jazz norte-americano. A improvisação sob uma perspectiva do *bebop*, se diferencia de uma improvisação sob uma perspectiva de Stockhausen,<sup>26</sup> por exemplo.

Para a presente pesquisa, utilizaremos a improvisação sob uma perspectiva jazzística à primazia. No entanto, destacamos que não haverá, em nenhuma hipótese nesta pesquisa, alguma atribuição de juízo de valor no que diz respeito às práticas de improvisação. Pensamos que este campo é ainda pouco explorado em relação à trompa, e que, portanto, para que possamos explorar o mundo da improvisação na trompa no sentido acadêmico e não acadêmico, é necessário um olhar para o lugar de onde isso se inicia e de onde está. Sendo assim, decidimos iniciar pela história já existente e consolidada nesse sentido na qual, as referências artísticas que existem, são em sua grande maioria, voltadas à prática jazzística.

---

<sup>24</sup> O *Bebop* é um subgênero do jazz, criado no final da década de 1940 em contraposição à era swing predominantemente branca, pelo saxofonista Charlie Parker (1920-1955) e trompetista Dizzy Gillespie (1917-1993).

<sup>25</sup> O samba jazz é um gênero musical, nascido na década de 1960 influenciado diretamente pelo jazz norte-americano e que mistura o samba com elementos jazzísticos, sobretudo, a improvisação.

<sup>26</sup> Karlheinz Stockhausen (1928 - 2007) foi um compositor alemão de música contemporânea.

#### 4 A IDENTIDADE DE TROMPISTAS IMPROVISADORES

Um dos principais pontos verificados durante a pesquisa, analisando os materiais transcritos tal como as gravações, e no qual nos fizemos poder fazer uma relação entre recursos técnicos e de interpretação, foi como cada trompista utilizou elementos musicais familiares contemplados nos solos, como: articulações, ornamentos, dinâmicas, entre outros.

Na improvisação jazzística, é comum que se veja a utilização de uma série de recursos similares em diversos tipos de improviso e em um número interpretações de artistas diferentes e em diferentes épocas. Isto se dá pelo fato de que no jazz, existe uma metodologia de improvisação há tempos já consolidada. No século XX, músicos de jazz como Jamey Aebersold (1939), David Baker (1931), John La Porta (1920), se empenharam a criar materiais didáticos a fim de se ensinar a improvisação jazzística proveniente da era do *bebop* e que se estende até os dias de hoje.

Os livros didáticos de improvisação jazzística, entre muitos deles, não se empenham estritamente em ensinar os passos para se aprender a improvisar sob harmonias, por exemplo. Muitos dos livros contemplam um pouco da história do jazz, vocabulário musical de um período específico (uma vez que há, dentro do jazz, diversos subgêneros), estudos de baixo, estudos de escalas e relação escala-acorde, modos, fraseado etc., entretanto, mesmo que os materiais de jazz possam ensinar coisas parecidas, mas em ordens diferentes ou em diferentes graus, o improvisador sempre, em alguma medida, se torna único.

A originalidade do improvisador pode derivar de muitos aspectos musicais e extramusicais. Você pode pedir que dois músicos de sopro, utilizando um mesmo instrumento, com bocal ou palheta iguais, toquem um mesmo fraseado com a mesma articulação e pode ocorrer de ambos serem muito diferentes em suas interpretações. A diferença pode ser desde a velocidade em que cada um está soprando, em como cada um utiliza recursos técnicos, na velocidade dos dedos ou do braço, na velocidade da língua nas articulações e até mesmo na postura corporal dos músicos.

Para Berliner (1994), o fraseado possui, dentre seus elementos constitutivos mais importantes, dados como acentuação, articulação, divisões simétricas e assimétricas dos tempos, extensão fraseológica, tratamento melódico e harmônico, e o que o autor denomina como “mudanças nas convenções interpretativas dos instrumentos e suas características particulares de execução. (BERLINER, 1994, p.44 Apud DIAS, 2020).

Após diversas escutas atentas aos solos Watkins, Chancey, Taylor, Varner e Clark, a fim de identificar características e as construções de seus solos, foi realizada uma análise acerca dos recursos técnico-interpretativos abordados pelos trompistas em seus improvisos. Para as análises, buscamos relacionar aspectos de linguagem jazzística do período a partir do século XX – era do *bebop* e recursos técnicos e de interpretação musical e análise propostos por autores como Theoro (2018), Bridwell-Briner (2006), Matos (2006), Feitosa (2016), Berliner (1994), Lucas (2006), Gil (2016), Caspurro (2006), Falleiros (2006) e Passos (2016), que nos ajudaram a categorizar, catalogar e nomear o que foi encontrado no que tange aos recursos de interpretação musical e/ou improvisação.

A escolha pelo referencial supracitado aconteceu pela necessidade de buscar, dentro do trabalho, uma análise no qual fosse possível identificar e, por conseguinte, classificar graficamente os recursos de interpretação dentro do solo analisado. Uma vez que os autores têm, em seus trabalhos, uma completa ou parcial proximidade com os estudos e pesquisas de improvisação, música contemporânea e análises musicais.

Será possível notar que em diversas frases o improvisador faz a utilização de recursos técnico-interpretativos que se encontram dentro do glossário jazzístico ou da música contemporânea. As análises se seguirão de uma forma horizontal, isto é, buscamos relacionar os elementos encontrados com a música feita através dos improvisos.

#### **4.1 ANÁLISE EM LINHA DO TEMPO**

Diante de um dos intuitos desta dissertação, qual seja o de relacionar possíveis recursos técnico-interpretativos para a construção de identidade na improvisação trompística e para conseguirmos ter uma ideia acerca das construções dos solos nas obras escolhidas, utilizamos algumas transcrições de improvisos de trompistas já consolidados nesta prática para observar a maneira em como eles, através de seus instrumentos, puderam criar uma identidade improvisatória. As primeiras análises feitas na dissertação sob os solos, não foram feitas exclusivamente com o intuito de identificar uma metodologia de construção acerca da improvisação, mas também como um prelúdio com a vontade de tentar entender, minimamente, em como, através de todas as técnicas e suas junções, utilizações e misturas, eles puderam estabelecer a sua originalidade a ponto de serem reconhecidos por isso.

Pensando nisso, nesta parte do trabalho, iremos explanar, de uma forma breve, uma visão acerca do estilo e características de cada um dos trompistas a partir de uma análise em forma de Linha do tempo e que foram provenientes das escutas de suas obras, desta vez, focando

no aspecto geral sob um prisma um pouco menos teórico e com um foco mais auditivo. As análises a seguir estarão separadas em ‘discursos’, que podem ser pensadas também como frases fragmentadas que se interligam formando o solo por completo.

Dentre todos os solos, alguns foram analisados em fragmentos para especificar a utilização de algum aspecto e outros, foram analisados por completo. Deste modo, para esta análise em linha do tempo, retiramos um solo de cada trompista em sua integralidade para refletirmos as construções de suas linhas melódicas especificamente nessas músicas. Certamente, não é possível definir um improvisador através de um ou dez solos, pois cada solo é diferente, em diferentes ambientes, climas, sentidos e sentimentos.

Falleiros (2006), ao analisar alguns solos de Nailor “Proveta”, discorre uma ideia na qual tomamos a liberdade de nos embasar e que ao mesmo tempo, nos serve como uma espécie de impulso provocativo para as nossas análises. O autor disserta: “Se pretendermos verificar que Nailor inaugura uma poética própria na música instrumental brasileira. À sua obra não cabe o tipo de análise que se restrinja a classificar, enumerar e apresentar como os elementos se combinam na formação de sua identidade musical” [...].

#### **4.1.1 Miradita**

A música Miradita faz parte do álbum “IL Suono<sup>27</sup>” de John Clark, gravado em 1993. Um dos aspectos interessantes entre todos os trompistas analisados neste trabalho, é o de adequação que eles têm em relação à música. Ouvindo os discos e as obras dos trompistas, será possível notar que em algum momento, todos eles utilizam elementos ou até mesmo outros gêneros que não são necessariamente ligados ao jazz, e incorporam a improvisação jazzística nesses gêneros.

Nessa música, John Clark nos mostra exatamente o que foi há pouco citado. Quando se ouve a interpretação, existe uma possibilidade fácil de assimilação do tema com algum ritmo ou linguagem latina, e no solo não é diferente. É notável a intenção do trompista de estabelecer, dentro do estilo do tema, uma proximidade com uma possível “latinidade”.

Pela extensão utilizada, que vai do super grave ao super agudo, pelas apojaturas, vibratos e ornamentações, poderíamos ouvir imaginando um músico uruguaio ou do caribe em um tema que ora soa um songo e ora soa um candombe. Ademais, a forma como John Clark

---

<sup>27</sup> Link para o disco: <https://www.discogs.com/release/6073309-John-Clark-Il-Suono->

constrói o solo em *Miradita* faz-nos perceber a sua percepção sobre o que está ao redor dele. Desde as primeiras frases, percebe-se uma concordância nos fraseados, na utilização dos arpejos, escalas e acentuações ao se conectar com a seção rítmica.

#### 4.1.2 Linha do tempo do discurso em *Miradita*

A chegada de John Clark (00'02"26) é marcada por uma insistência rítmica em tercinas e uma breve mudança para semicolcheias utilizando as mesmas notas (mi e fá). Em (00'02"32), John utiliza o que chamamos de elemento surpresa, utilizando uma nota “fora” do acorde. Em (00'02"35), acontece um fraseado jazzístico típico começando na região aguda em descendente utilizando uma escala *bebop* maior de ré com notas de passagem ou “notas de enfeite”.

Exemplo 1 - *Miradita* (0'02"26 – 00'02"40)

Fonte: Acervo pessoal do autor

No discurso 1 (00'02"41), Clark inicia um fraseado utilizando uma escala blues de Mi descendente duas vezes com o intuito de acentuar tal ideia. Em seguida, (0'02"43), ocorre uma

frase em diálogo com o ritmo da bateria em forma de sincopas nos remetendo a uma linguagem “latina”.

Exemplo 2 - Miradita (00'02'41 - 00'02'45)

The musical score consists of three staves of music in treble clef. The first staff (measure 8) is labeled 'Discurso 1' and contains an E7 chord. A red arrow points to this measure. The second staff (measure 9) contains F#m7 and B7 chords. The third staff (measure 10) is labeled 'Discurso 2' and contains an E7 chord and a C#7(b9) chord. A red arrow points to the end of this staff. A purple bracket spans across the first two staves. A red arrow also points to the end of the third staff.

Fonte: Acervo pessoal do autor

Note em (0'02"46), discurso 2, o formato de pergunta e resposta de uma mesma ideia em regiões e com notas diferentes e a ligação com a escala blues de Mi na terminação do discurso. Logo em seguida, Clark, em (0'02"52), faz uma preparação escalar ascendente comunicando o ápice que é representado pela intenção e altura da nota alcançada (si). Após o ápice, ocorre uma descida com uma parada tensionada no sétimo grau do acorde (dó sob acorde de ré maior com sétima menor D7). De (00'02"56) até o discurso 3, John sustenta uma sequência melódica utilizando as mesmas ideias das anteriores como ideias similares modificando a rítmica e as notas, (vide compasso 15) e elemento surpresa com cromatismo e arpejos sobrepostos (compasso 18).

## Exemplo 3 - Miradita (00'02"46 - 00'03"08)

The image displays a musical score for the piece 'Miradita'. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of eight staves, numbered 10 through 20. The notation includes various chords such as Em7, F#m7, C#7(b9), B7, D#m7, E#7, and F#m7. Rhythmic patterns are indicated by notes with stems, slurs, and triplet markings. A red arrow points to measure 11, and a purple box labeled 'Discurso 2' highlights measures 11 and 12. A red timestamp '00'02''46' is placed below measure 11.

Fonte: Acervo pessoal do autor

Em 00'03"09, que corresponde ao discurso 3, Clark faz a utilização de uma sequência melódica sob uma mesma ideia, mas modificando o ritmo. No entanto, desta vez ocorre uma mudança maior de tessitura. Notamos que a partir do compasso 23, que ele segue com a ideia melódica descendente até chegar em uma região super grave e com uma intenção crescente dando ênfase para a nota grave (dó e si). Ao terminar o discurso, Clark brinca novamente com o ritmo interpretando o ritmo executado pela bateria.

## Exemplo 4 - Miradita (00'03"09 - 00'03"17)

Fonte: Acervo pessoal do autor

Após uma pequena pausa, Clark segue para o discurso 4, em (00'03"18), onde ocorre novamente uma intenção *bluesy*. Neste discurso, ocorre um movimento ondulatório no qual há uma subida, uma descida e posteriormente, uma subida para um curto ápice, que é representado pela intenção e parada na nota aguda. A seguir, em (00'03"23), ele segue para um ápice maior em uma região super aguda se mantendo por 2 compassos até a descida e uma frase de terminação em (00'03"29).

## Exemplo 5 - Miradita (00'03"18 - 00'03"31)

Fonte: Acervo pessoal do autor

No discurso 5, em (00'03"32), John Clark inicia a sua frase, que nesta parte do solo permanece exclusivamente com a trompa e a bateria, (contrabaixo retorna em 0'03"48), sob o desenvolvimento da escala de mi menor melódica na região aguda do instrumento. Ao trabalhar na região mais aguda, o trompista pode jogar uma luz sobre si mesmo e avisar ao ouvinte que

esta é uma parte específica dentro do solo onde tudo que é tocado fica mais evidente pela falta dos instrumentos harmônicos.

Exemplo 6 - Miradita (00'03"32 - 00'03"42)

Fonte: Acervo pessoal do autor

No discurso 6, ainda dentro do solo com bateria, em (00'03"43), John utiliza um recurso comum entre improvisadores, que é a repetição de grupos de notas. Falleiros (2006), ao analisar os solos do saxofonista Nailor “Proveta”, corrobora dizendo que: [...] “é um recurso muito utilizado pelos improvisadores quando desejam obter o efeito de tensão no sentido de promover clímax na música: a repetição de pequenos agrupamentos de notas”.

Exemplo 7 - Miradita (00'03"43 - 00'03"50)

Fonte: Acervo pessoal do autor

Após a terminação do discurso anterior, Clark segue para o discurso 7, em (00'03"51), utilizando uma pequena frase de relaxamento antes de subir novamente para um outro ápice. Note como a frase exala um caráter de repouso e estaciona em uma nota na região média seguida por uma pausa.

## Exemplo 8 - Miradita (00'03"51 - 00'03"54)

Fonte: Acervo pessoal do autor

Então, em (00'03'55), discurso 8, Clark atinge um curto ápice iniciando na região aguda, voltando para a região média e logo seguindo novamente para a região super aguda.

## Exemplo 9 - Miradita (00'03"55 - 00'03"59)

Fonte: Acervo pessoal do autor

No discurso 9, em (00'04"00), John parece continuar a ideia de clímax. Porém, diferente do discurso anterior, ele inicia em uma região média e com um formato mais tenso nos preparando para a próxima frase que irá retomar com os instrumentos harmônicos (cozinha)<sup>28</sup>.

Nesta frase, ele utiliza a repetição rítmica e a nota sensível do acorde dominante (ré# do acorde de si maior com sétima menor B7) com o intuito enfatizar a tensão. Em seguida, em (00'04"03), ele volta em uma intensidade forte com um fraseado colorido utilizando cromatismo e o lirismo com semicolcheias até repousar na nota mi na região média. Em (00'04"11), ele cria um pequeno motivo e o desenvolve com uma rítmica diferente e um tom para cima na terminação.

<sup>28</sup> No Brasil, o termo “cozinha” é utilizado popularmente para designar um conjunto de instrumentos que geralmente são responsáveis pela parte rítmica e harmônica de um grupo musical, geralmente composto por piano (ou guitarra e violão), contrabaixo acústico ou elétrico e bateria e/ou percussão. Neste caso, o termo pode se equivaler à seção rítmica de um grupo.

Exemplo 10 - Miradita (00'04"00 - 00'04"14)

The musical score consists of five staves. The first staff (measures 46-47) shows a melodic line with triplets and a red arrow pointing to the start of 'Discurso 9' at 00'04"00. The second staff (measures 48-49) continues the melody with triplets and a red arrow pointing to 00'04"03. The third staff (measures 50-51) features chords D7 and G6. The fourth staff (measures 51-52) features chords C6 and G6. The fifth staff (measures 53-54) features chords F#m7 and G#m7, with a red arrow pointing to the start of 'Discurso 10' at 00'04"11. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Fonte: Acervo pessoal do autor

Seguindo para o discurso 10, em (00'04"15), John utiliza um fraseado dando a intenção de uma descida escalar. No entanto, ele utiliza a subida com uma escala em tons inteiros (hexatônica ou hexafônica) como um elemento inesperado, quase como um glissando<sup>29</sup>. Repetindo a ideia de subida, ele utiliza uma segunda escala ascendente de si mixolídio (b6) seguindo para a região super aguda (nota mi) e emendando uma escala blues de mi em (00'04"18) e fazendo as tercinas com a bateria no compasso 58.

<sup>29</sup> Glissando em música, consiste basicamente em gradativamente mudar de uma altura mais grave para mais aguda, de uma altura mais aguda para mais grave, ou mudar de uma altura para a outra usando todas as notas diatônicas ou cromáticas intermediárias do instrumento.

## Exemplo 11 - Miradita (00'04"15 - 00'04"22)

Fonte: Acervo pessoal do autor

Para exemplificar, consideramos necessária a demonstração gráfica da estrutura da escala de tons inteiros e, por conseguinte, um exemplo da estrutura da escala de si mixolídio (b6). Veja baixo os exemplos das escalas supracitadas.

## Exemplo 12 - Escala de tons inteiros

Fonte: Arquivo pessoal do autor

## Exemplo 13 - Escala si mixolídio (b6)

Fonte: Arquivo pessoal do autor

Em (00'04"23), John inicia uma frase na região média caminhando para um motivo no qual ele repete como clímax em (00'04"25). Em seguida, ocorre um motivo no qual ele repete a mesma ideia, mas mudando as notas e em um movimento ascendente (00'04"29), com um clima de preparo para o que vem em seguida. Após esse motivo, ele inicia um movimento de subida para o ápice final terminando novamente em uma região super aguda do instrumento.

## Exemplo 14 - Miradita (00'04"23 ao fim)

The image shows a musical score for the piece 'Miradita' by Charlie Parker, specifically measures 58 through 63. The score is written in G major and 4/4 time. It includes various chords such as Bb7, Em7, D7, C#7, and D#7. There are several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and slurs. A red arrow points to measure 58, and another red arrow points to measure 63. A blue box labeled 'Discurso 11' is positioned above measure 58. Time stamps '00'04'23' and '00'04'29' are marked in red on the score.

Fonte: Acervo pessoal do autor

## 4.2 Quasimodo

Na música Quasimodo, de Charlie Parker (1920), regravada por Tom Varner em seu primeiro álbum “The Jazz French Horn<sup>30</sup>”, de 1985, é interessante notar em como a trompa de Varner se encaixa perfeitamente na melodia fazendo parecer que o tema foi composto especialmente para ele. Em sua interpretação, podemos observar a trompa em uma desenvoltura solta e relaxada. Em todo momento, Tom abusa das dinâmicas e de pequenos vibratos aparentemente com a intenção de passar a sensação de tranquilidade. Ao mesmo tempo, fica evidente uma das características de Varner como trompista, que é improvisar com destreza na região grave do instrumento.

No solo, o trompista utiliza elementos relacionados a dinâmicas, acentuações e ornamentos provenientes do *bebop*, fazendo com que quem ouça, sinta a sensação e a certeza de que a trompa é um instrumento totalmente ligada ao jazz. Contudo, mesmo utilizando uma linguagem conhecida e mais clássica do jazz, Varner expõe o seu discurso próprio ao mostrar suas características que vão para além da destreza de frasear na região grave. Ataques curtos e agressivos, um agudo mais fechado e muitos arranjos fazem parte de algumas dessas características.

<sup>30</sup> Link para o disco: <https://www.discogs.com/release/7845238-Tom-Varner-Jazz-French-Horn>.

#### 4.2.1 Linha do tempo do discurso em *Quasimodo*

(0'01"15), que representa a chegada de Tom Varner ao solo, ele apresenta um motivo relaxado. Inicialmente, dá a impressão de subida, mas ao invés de subir, ele faz um caminho descendente. É possível notar que ao criar o motivo, ele segue com a mesma ideia rítmica. Uma das características de Tom, que pode ser notada neste trecho, é a forma como ele trabalha frases na região grave com certa tranquilidade. Vale salientar que na trompa, todos os extremos (agudos e graves) são regiões mais difíceis de se tocar com tranquilidade.

Exemplo 15 - Quasimodo (00'01"15 – 00'01"22)

Fonte: Acervo pessoal do autor

No discurso 1, Varner apresenta um desenvolvimento melódico similar à chegada, no qual ele utiliza a repetição de um motivo rítmico inicial modificando as notas em (0'01"23). Ademais, é possível notar na escuta, a intenção de diminuição de clima que ele faz ao chegar no final do discurso. No entanto, Varner chama a atenção para a mudança harmônica que ocorre no último compasso, a enfatizando com a terça (sol sustenido G#) do acorde que chega.

## Exemplo 16 - Quasimodo (00'01"23 - 00'01"29)

Discurso 1

00'23 - Motivo descendente relaxado mudando as notas e mantendo o ritmo

Fonte: Acervo pessoal do autor

Em um contraste totalmente perceptível, no discurso 2, em (0'01"30), Tom, que havia terminado anteriormente em uma região grave, desta vez inicia a frase em uma região aguda enfatizando a nota lá com uma apojatura. Em todo o trecho, o motivo inteiro soa como uma outra mini composição. É possível perceber o colorido melódico que há quando ele utiliza diferentes articulações, apojaturas e tercinas de semicolcheia dentro da colcheia.

## Exemplo 17 - Quasimodo (00'01"30 - 00'01"37)

Discurso 2

Fonte: Acervo pessoal do autor

Em (0'01"38), Varner inicia uma chamada na região mais aguda e continua em um fraseado descendente em *lay back* e caminhando com o baixo acústico. Podemos notar neste trecho que Tom constrói a frase toda em movimento de descida.

Exemplo 18 - Quasimodo (00'01"38 - 00'01"47)

The musical score for Example 18 consists of five staves. The first staff is labeled 'curso 3' and shows a G chord with a Dm7 barre. A red arrow points to a specific note. The second staff shows an Am7 chord with a D7 barre. The third staff shows an A7#9 chord. The fourth staff shows a Dm7 chord with a G7 barre. The fifth staff shows a Cmaj7 chord with a triplet of notes. The score includes various musical notations such as bar lines, accidentals, and dynamic markings.

Fonte: Acervo pessoal do autor

Em (0'01"48), de forma arpejada, há um aviso, como uma espécie de preparação para o que vem a frente. Após uma pequena pausa, ele inicia um fraseado descendente utilizando um *double time*, fraseado característico proveniente do *bebop*. A utilização das *ghost-notes* nos mostra também a intenção de Varner de dar um *suingue* a frase.

## Exemplo 19 - Quasimodo (00'01"48 - 00'01"55)

Discurso 4

00'01"48 Da ... assim que tem coisa chegando por aí - double tune no stringer

Fonte: Acervo pessoal do autor

Seguindo para o discurso 5, em (0'01"56), o trompista cria um pequeno motivo sendo incisivo ao tocar os arpejos de semicolcheias descendentes e ascendentes em seguida para enfatizar a subida. Ao chegar no topo (nota si), ele faz um movimento de descida mais relaxado com *lay back*. No compasso 27, ele retoma a forma motívica da descida em colcheias do compasso anterior, mas desta vez subindo. A terminação da frase é feita por tercinas descendentes até repousar na nota fá.

## Exemplo 20 - Quasimodo (00'01"56 - 00'02"02)

Discurso 5

00'01"56 Inciso nos arpejos para a subida e depois desce relaxado no layback

quebra o ritmo

Fonte: Acervo pessoal do autor

Em (0'02"03), no discurso 6, Tom inicia a frase na região grave com um aviso, assim como no discurso 4, alertando para algo que vem a frente. Podemos notar a tendência do trompista de utilizar uma preparação com uma frase mais curta antes de iniciar outra frase mais longa. Após o aviso, ele faz um grande salto para a região aguda (nota si) em um fraseado mais longo e retoma, através de semicolcheias curtas, a mesma ideia, mas desta vez tocando a nota si bemol.

Após as duas frases, ele inicia um movimento final começando a frase com tercina e seguindo para atingir a nota lá $\flat$  enfatizando a mudança harmônica. Ele repete o mesmo processo no compasso seguinte e no compasso 34, o fraseado indica uma ida para o final, mas ele utiliza como elemento surpresa um outro *double time* em semicolcheias dando um colorido para a frase até finalmente repousar, por meio de tercinas, na nota sol (quinto grau do acorde final, dó maior com sexta C6)

Exemplo 21 - 00'02"03 ao fim)

The musical score for Example 21 consists of eight staves, numbered 31 to 38. The chords are: Eb (31), Am7 (32), Fm6 (33), Cmaj7 (34), Dm7b9 (35), G7#9 (36), Cmaj7 (37), and C6 (38). The melody is written in treble clef with a 4/4 time signature. A red arrow points to the first note of the melody on staff 31, and another red arrow points to the final note on staff 38. The melody features various rhythmic patterns, including triplets and slurs.

### 4.3 Smooth Operator

Smooth Operator é uma canção da cantora Sade, de 1984 que foi regravada por diversos artistas ao redor do mundo. O solo de Vincent Chancey analisado neste trabalho, trata-se de uma versão gravada pelo grupo Lester Bowie's Brass Fantasy em 1989 no álbum Serious Fun<sup>31</sup>.

O grupo de metais liderado pelo trompetista Lester Bowie, fez um grande sucesso nos Estados Unidos da década de 1980 por trazerem uma nova ideia no âmbito do jazz com uma formação diferente e um repertório de músicas populares em mistura com elementos de improvisação jazzística.

Ao escutar a música, é notável a presença de um clima calmo e romântico desde a levada da bateria até a condução da tuba. O solo de Chancey é marcado por longas linhas melódicas e diálogo com a sessão rítmica. Ademais, será possível notar em como o trompista faz a utilização proposital de *suingue* e *double time*, recurso proveniente da era *bebop*. Ao mesmo tempo em que ele traz, em muitos momentos, um clima de romance, traz também uma espécie de frenesi improvisatório ao discursar em um tom mais agressivo. O solo todo é marcado pela mudança desses dois climas de intensidade.

#### 4.3.1 Linhda do tempo do discurso em *Smooth Operator*

A chegada de Vincent Chancey no solo, em (00'04"31), é marcada por um fraseado encantador em arco sob um movimento de descida e subida. Iniciando na região aguda com uma ênfase na primeira nota, via *bend*, o trompista, seguindo o clima calmo da música, continua o seu movimento utilizando uma articulação leve até chegar na nota si. Em seguida, ele segue o excerto utilizando um *bend* contínuo em direção ao final da frase, repousando na nota mi.

Em (0'04"39), o trompista enfatiza novamente, via *bend* e acentuação, a primeira nota da frase que vem seguida por um fraseado em arco em tercinas no qual ele utiliza uma articulação tenuto até repousar nas últimas duas colcheias. É interessante notar a ênfase que Chancey põe nas notas em diferentes momentos. Essa separação com diferentes ênfases nos passa uma sensação de colorido, pois torna o solo não monótono.

---

<sup>31</sup> Link para o disco: <https://www.discogs.com/release/1125289-Lester-Bowies-Brass-Fantasy-Serious-Fun>.

Já em (0'04"43), Chancey “brinca” com o ritmo utilizando *ghost-notes* com o intuito de deixar a frase com *suingue*. Em seguida, ele utiliza o arranjo na nota dó para terminar a frase com um tom de brincadeira<sup>32</sup>.

Exemplo 22 - Smooth Operator (00'04"31 - 00'04"46)

**SMOOTH OPERATOR**  
Vincent Chancey Solo  
Transc: Victor Prado

|Chegada

♩ = 136

|Discurso 1

Fonte: Acervo pessoal do autor

Podemos notar em (0'04"47), no discurso 1, que Vincent cria um motivo melódico descendente começando na nota mi e querendo atingir a nota sol como clímax. Após atingir a nota sol, ele inicia um movimento de descida escalar. Note em como na descida, ele faz a utilização de apojetura e utiliza outra articulação para dar o colorido na frase, que termina na tônica do acorde presente (Em). Na retomada, após uma curta pausa, em (0'04"53), ele faz uma frase de fechamento de forma descendente e ascendente utilizando as mesmas notas (dó, si, lá e sol). No entanto, ele inicia a frase com tercinas, e mantendo a mesma ideia, muda para colcheias. Ao caminhar para o último fragmento, ele utiliza um pequeno mordente e segue para a terminação em subida. Esta terminação é um preparo para o que vem a seguir.

<sup>32</sup> Neste trabalho, o termo “brincadeira” refere-se à algum tipo de ato que soe cômico dentro da performance ou algum tipo de interação entre os instrumentos como a repetição de motivos melódicos ou rítmicos, citações de músicas e desafinações propositais.

## Exemplo 23 - Smooth Operator (00'04"47 - 00'04"57)

The image shows a musical score for the song 'Smooth Operator'. It is divided into two sections: 'Discurso 1' and 'Discurso 2'.  
 - **Discurso 1** (00'04"43 - 00'04"53): This section starts with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of eighth and sixteenth notes with various chord symbols above them: Dm7, Em7, Am7, E7, Dm7, Em7, Am7, E7, Dm7, Em7, Am7, E7. There are three triplet markings. A red arrow points to a note in the second measure.  
 - **Discurso 2** (00'04"58 - 00'04"57): This section continues with similar notation, including chord symbols (Am7, E7, Dm7, Em7, Dm7, E7, Am7, E7, Dm7, E7) and triplet markings. A red arrow points to a note in the first measure.

Fonte: Acervo pessoal do autor

No discurso 2, em (0'04"58), Chancey inicia a frase com uma Insistência na nota dó utilizando uma articulação tenuto e com uma intenção de crescendo para chegar na nota sol em clímax. Na frase, ele utiliza a *ghost-note* com a intenção de suingue. Note em como ele cria a frase que termina na nota (compasso 19) e em como ele retoma a ideia da terminação, mas uma oitava abaixo (compasso 21).

Em (0'05"06), continuando a frase, ele inicia um movimento rápido e em dinâmica piano seguindo de forma escalar ascendente e mudando a rítmica para atingir a nota sol aguda no pré-clímax. (0'05"10) é o momento em que ele retoma a frase com o intuito de um clímax, desta vez insistindo na nota mi.

A repetição das notas condiz com a levada que está sendo feita no chimal da bateria. Ao mesmo tempo, ele troca repentinamente de articulação passando de uma articulação mais seca e destacada para uma mais tenuto. Chegando no clímax, representado pela nota lá aguda, Chancey, prossegue com uma insistência na nota aguda alcançando-a por salto de quarta justa. Seguindo com a mesma ideia, ele troca a nota lá pela nota sol fazendo um movimento descendente que indica uma possível terminação de frase. Podemos notar a utilização da apojatura com o intuito de enfatizar e nota fá aguda (compasso 27) e na mudança rítmica que ele faz para tercinas.

## Exemplo 24 - Smooth Operator (00'04"58 - 00'05"18)

The image shows a musical score for 'Smooth Operator' from 00'04"58 to 00'05"18. It is divided into two main sections: 'Discurso 2' (measures 15-26) and 'Discurso 3' (measures 27-30). Red arrows point to specific measures: 0'04"58, 0'05"10, and 0'05"19. The score includes chord symbols (Am7, Em7, Dm7) and rhythmic markings (triplets, accents).

Fonte: Acervo pessoal do autor

No discurso 3, em (0'05"19), Chancey cria um movimento de similaridade melódica e rítmica ao repetir as notas dó, si e lá e ao modificar o ritmo para tercinas. Em seguida, o trompista caminha para um movimento no qual ele continua utilizando as tercinas, mas utiliza uma articulação mais seca e passa a utilizar um movimento saltitante até a sua descida escalar para o final da frase.

## Exemplo 25 - Smooth Operator (00'05"19 - 00'05"26)

The image shows a musical score for 'Smooth Operator' from 00'05"19 to 00'05"26. It is divided into two main sections: 'Discurso 3' (measures 27-30) and 'Discurso 4' (measures 31-34). Red arrows point to specific measures: 0'05"19 and 0'05"27. The score includes chord symbols (Am7, Em7, Dm7) and rhythmic markings (triplets, accents).

Fonte: Acervo pessoal do autor

Ao retomar a frase, após uma curta pausa de respiro, em (0'05"27), Vincent inicia com uma ênfase na primeira nota, novamente via *bend* e logo após, propositalmente, utiliza um elemento surpresa harmônico ao tocar a nota sol $\sharp$  sob um acorde de mi menor, onde estruturalmente, a nota sol é natural. Fazendo um movimento comum entre os improvisadores de jazz, quando se faz um fraseado utilizando intervalos de segundas descendentes, Chancey

segue para a nota sol e cai para uma descida se estabilizando na nota mi. Após uma pausa, há uma nova brincadeira com a utilização do arranho e *fall-off*. Na retomada, é possível notar o suingue feito por ele ao utilizar as *ghost-notes* na intenção de descer para a região grave de forma decrescente.

#### Exemplo 26 - Smooth Operator (00'05"27 - 00'05"37)

The image shows a musical score for 'Smooth Operator' from 00'05"27 to 00'05"37. It consists of two staves of music. The first staff is labeled 'Discurso 4' and the second 'Discurso 5'. Red arrows point to specific notes in both staves, with a red timestamp '0'05'27' above the second staff. The score includes various chords (Am7, Em7, Dm7) and rhythmic markings (triplets, accents).

Fonte: Acervo pessoal do autor

Após o término do discurso anterior, Vincent retoma o último discurso, em (0'05'38), com uma frase rápida, mas ainda em um clima de dinâmica piano que vem crescendo rapidamente de forma escalar tanto em velocidade quanto em dinâmica com o intuito de chegar ao clímax representado pela nota aguda sol. Ao continuar a frase, ele enfatiza a nota sol como alvo sempre alcançando por notas diferentes primeiramente através de um ritmo sincopado e depois, com um ritmo tercinado. É possível notar na frase o mordente e as mudanças de articulação que ele utiliza. Após tocar a última nota sol, ele inicia uma frase descendente ao mesmo tempo que diminui a dinâmica.

Sem pausa, ele retoma a ideia escalar e de intensidade, mas ao inverso. Desta vez, ele cresce a dinâmica e faz um movimento melódico através de tercinas e por intervalos de terça, quarta e quinta chegando na nota lá, quando ele faz um novo movimento de subida e descida terminando na nota si.

Após uma pausa de respiro, Chancey utiliza o *bend* como nas ideias iniciais do solo, para enfatizar a primeira nota (dó) e segue para baixo através de intervalos repousando na nota mi onde ele permanece para retomar a nota dó, desta vez trocando o *bend* pela apojetura e as colcheias por tercinas, mas com a mesma intenção de descida até repousar por fim na nota mi novamente.

## Exemplo 27 - Smooth Operator (00'05"28 ao fim)

The image shows a musical score for 'Smooth Operator' in 3/4 time. It consists of three staves of music. The first staff (measures 36-40) features a melodic line with chords Dm7, Em7, Am7, and Em7. A red arrow points to measure 37. The second staff (measures 41-44) continues the melody with chords Am7, Em7, Dm7, Em7, and Am7. A red arrow points to measure 41. The third staff (measures 45-48) concludes the phrase with chords Am7, Em7, Dm7, and Em7. A red arrow points to measure 48. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'dim.'.

Fonte: Acervo pessoal do autor

#### 4.4 At What Age

A música *At What Age* faz parte do álbum de mesmo nome *At What Age* (2011)<sup>33</sup>, de Mark Taylor. Desde a bela introdução do vibrafone, que conduz até a entrada do contrabaixo acústico e da voz, que neste caso, recita um texto, é possível notar a intenção carinhosa que a música tem. Na melodia principal, Mark Taylor recorre à expressividade utilizando a alternância entre dinâmicas piano e forte e vibratos ao final das notas, o que também é uma de suas características. É possível escutar belos intervalos de sexta menor ascendentes e descendentes de forma ligada e com brilho.

No solo, que parece ser uma nova música escrita sob medida, Mark não foge do que aconteceu anteriormente na melodia principal. Utilizando frases longas com vibrato e abusando das dinâmicas, exala o que há de bom através da trompa. É possível notar que em alguns momentos, o trompista encaixa fraseados com *double time* com a intenção de fazer um suingue, mas ainda assim permanecendo dentro do clima da peça.

##### 4.4.1 Linha do tempo do discurso em *At What Age*

A chegada de Mark Taylor no solo, em (0'05"35), é marcada por um fraseado longo sob uma ideia da escala de mi menor harmônica, escala em que ele se baseará em diversos

<sup>33</sup> Link do disco: <https://soundcloud.com/mark-taylor-composer/at-what-age>.

momentos de todo o solo. Ele inicia uma subida até a nota ré# e em seguida desce repetindo duas vezes cada nota que vem à frente. Esta é uma das características de Taylor neste solo

Seguindo para (0'05"44), ele inicia uma subida escalar sob a sonoridade da escala de mi menor com a intenção de atingir a nota sol como alvo. Após a subida, ele recomeça a frase na nota sol e utiliza a mesma ideia até o final do discurso, um ornamento mordente, que também é outra característica de Mark no solo.

### Exemplo 28 - At What Age (00'05"35 - 00'05"52)

**AT WHAT AGE**

Transcrição: Victor Prado Comp: Mark Taylor

Chegada

♩ = 70

0'05"35 *dim.* 0'05"44

4 *Am<sup>9</sup>* *B7<sup>(9#)</sup>* **Discurso 1** *Em*

0'05"53

Fonte: Acervo pessoal do autor

Já no discurso 1, em (0'05"53), Taylor cria arco melódico de subida e descida sob a escala mi menor harmônica novamente e utilizando também o mordente. No meio do caminho, ao retomar a subida, ele utiliza intervalos de segunda e terça ao invés de continuar de forma escalar ascendente. Ao chegar no compasso 6, (0'06"00), ele corta a frase com pequenas pausas, mas ainda em movimento de subida com a intenção de chegar na nota sol, onde ele novamente faz um respiro através de pausa e inicia uma descida calma terminando em uma nota f# sob um acorde de Cmaj7. É possível notar que nessa frase, ele utiliza um *double time* com a intenção de suingar a frase.

## Exemplo 29 - At What Age (00'05"53 - 00'06"05)

Fonte: Acervo pessoal do autor

No discurso 2, em (0'06"06), Mark continua a frase iniciando com um arpejo ascendente utilizando uma espécie de *lick* que é também uma de suas características e proveniente do *bebop*. A seguir (Veja a figura 17), ele cria uma frase em arpejo descendente e sobe rapidamente sob a mesma ideia de repetir duas vezes cada nota subsequente sob a ideia da escala de mi menor harmônica.

Já em (0'06"14), ele inicia praticamente o que pode ser considerada uma nova composição dentro do solo. Ele começa com uma frase enfatizando a nota si e descendo até a nota ré. Após uma pausa curta, ele inicia um novo motivo retomando a nota ré e faz um movimento ascendente utilizando novamente pausas curtas como respiro até culminar na nota mi, na qual ele chega através de uma bordadura (compasso 11).

## Exemplo 30 - At What Age (00'06"06 - 00'06"27)

Fonte: Acervo pessoal do autor

Figura 15 - Lick de Charlie Parker em Now's The Time



Fonte: Acervo pessoal do autor

No discurso 3, em (0'06''28), ele inicia um motivo focando nas notas si, dó e mi em duas oitavas. Em seguida, é mantida a mesma ideia, mas ele modifica as notas sob o acorde de si maior com sétima menor e nona bemol B7(b9), utilizando a nota sol# e depois chegando na nota f#. Ainda com a mesma ideia, ele retoma o que fez no início do discurso, mas desta vez com a intenção de chegar na nota sol aguda.

Em (0'06''33) ele segue a mesma ideia motívica, mas altera as notas. A intenção de começar por baixo e ir subindo se mantém até chegar no ápice na nota sol. Em (0'06''39), ele reforça a nota sol no início e faz um movimento de descida para a nota si como um descanso, mas logo retoma com a mesma ideia, mas alcançando a nota lá aguda para descer rapidamente fazendo um arco melódico de leve subida e descida até repousar na nota ré.

Ao chegar em (0'06''47), ele retoma a frase na nota ré com um movimento de subida com a intenção de chegar ao ápice representado, neste caso, pela nota mais aguda (si). Em (0'06''54), há uma linha de descida e subida repentina para uma nota ainda mais aguda, o dó, seguindo em uma descida escalar até repousar na nota sol, terça do acorde mi menor com baixo em ré # (Em/D#).

## Exemplo 31 - At What Age (00'06"28 - 00'06"59)

Fonte: Acervo pessoal do autor

No discurso 4, em (0'07"00), Mark inicia um movimento de tensão para chegar até a nota ré#, a fim de resolver a frase na tônica do acorde (Em/D#), mas logo em seguida ele retoma a frase sob a ideia da escala de mi menor harmônica, e repetindo as notas, como uma de suas características.

## Exemplo 32 - At What Age (00'07"00 - 00'07"19)

Fonte: Acervo pessoal do autor

Quando o trompista chega em (0'07"08), discurso 5, ele dá início a uma frase com notas curtas e pausas mais longas em diálogo com a linha do contrabaixo acústico como se as frases dele fossem uma resposta ao contrabaixo. Já em (0'07"14), o trompista inicia uma nova frase a partir de uma nota aguda (si), fazendo um movimento de descida escalar até chegar na nota lá, nota na qual ele se aproxima de forma bordada.



#### 4.5 Recursos técnico-interpretativos em fraseologia

Nesta parte do trabalho, serão mostrados os principais recursos técnico-interpretativos tais como os de ornamentação utilizados pelos trompistas nas construções de seus solos. Os recursos de ornamentação, sob uma perspectiva interpretativa, se adequam a uma parte da música que conhecemos como fraseologia.

No âmbito fraseológico, existem diferentes formas de se tocar uma frase a qual ela possa pertencer a algum estilo, gênero ou período específico da música. Assim como em Bach ou Brahms, onde podem ser estabelecidos determinados tipos de linguagem e interpretação nos caminhos melódicos, na improvisação jazzística, a depender do estilo e época em que se está improvisando, são também sugeridos alguns caminhos melódico-interpretativos para se estabelecer uma proximidade àquele estilo.

Ressaltamos que na improvisação jazzística, apesar de existirem também as especificidades de linguagem e interpretação, o improvisador, ainda assim, é livre para interpretar a sua improvisação à sua maneira. Entretanto, com o intuito de se considerar toda uma história antecedente no que diz respeito ao surgimento de tal linguagem, há um consenso entre os improvisadores, de se estabelecerem o mais próximo possível daquela linguagem.

Na construção de um solo improvisado, é pertinente que haja um caminho coerente no sentido fraseológico, isto é, o improvisador pode agir em conformidade com a harmonia, com a melodia principal, com o baixo e com a sessão rítmica. Além disso, mesmo sendo um solo improvisado, o improvisador pode também, de maneira pessoal e original, imaginar um roteiro como um solo que contenha início, meio e fim. No entanto, é possível subdividir o início, o meio e o fim em quantas partes forem necessárias alternando os elementos rítmicos, melódicos e harmônicos. Essa ideia é comum quando se trata de improvisação e improvisação jazzística, pois ao mesmo tempo em que se pode estabelecer padrões, é possível que o improvisador subdivida determinados padrões fazendo uma quebra ou desmonte de padrões. Nesse sentido, corroboramos a ideia de Berliner (1994), onde ele afirma:

Além de desenvolver uma paleta de habilidades que aprimoram o som do músico, os artistas podem desenvolver uma miríade de outras características estilísticas para refletir suas visões individuais como intérpretes e criadores de música. Por exemplo, os improvisadores tratam os elementos musicais

fundamentais da formulação de frases de maneiras pessoais (BERLINER, 1994, p. 163, Tradução minha<sup>34</sup>).

Dentre alguns dos recursos de ornamentação encontrados nos solos improvisados, destacaremos alguns, sendo eles os *bends*; as apojaturas; os *bouchés* e *opens*; o *arranho*; as *ghost-notes*; os *scoops*; o *lay back* os *Speed ups* e os tipos de articulações utilizadas. Logo abaixo, nas figuras 1 e 2, será possível identificar alguns dos exemplos de ornamentos e articulações encontradas no solo.

Exemplo 34 - Ornamentos encontrados nos solos

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff contains four measures: 1. A quarter note with a flat and a slur above it, labeled 'Bend'. 2. A quarter note with a wavy line above it, labeled 'Shake'. 3. A quarter note with a wavy line above it, labeled 'Mordente'. 4. A quarter note with an 'x' above it, labeled 'Ghost-note'. The second staff starts with a '5' above the first measure. It contains five measures: 1. A quarter note with a circle above it, labeled 'Open'. 2. A quarter note with a plus sign and a circle above it, labeled 'Bouché'. 3. A quarter note with a slur above it, labeled 'Apojatura'. 4. A quarter note with a slur above it, labeled 'Fall ou Fall off'. 5. A quarter note with a slur above it, labeled 'Scoop'. A double bar line is at the end of the second staff.

Fonte: Acervo pessoal do autor

#### 4.5.1 Ghost note

A utilização de *ghost-notes*<sup>35</sup> (nota indefinida identificada pelo “x”)<sup>36</sup>, no mundo jazzístico, é uma prática comum. Entretanto, é um recurso utilizado em diversos gêneros musicais e não está restrito exclusivamente ao jazz. A *ghost note* é utilizada como recurso interpretativo como uma forma de suingar, por exemplo, e também como notação musical<sup>37</sup>.

No exemplo abaixo, pode-se notar a utilização de *ghost notes* utilizados pelos trompistas. Sendo este um recurso bastante comum na linguagem jazzística, ele está presente na maioria dos solos analisados. No primeiro exemplo, a utilização é do trompista Vincent Chancey na música *Smooth Operator*.

<sup>34</sup> In addition to developing a palette of skills that enhance the musician's sound, artists can develop a myriad of other stylistic traits to reflect their individual visions as interpreters and creators of music. For example, improvisers treat fundamental musical elements of phrase formulation in personal ways. (BERLINER, 1994, p.163)

<sup>35</sup> *Ghost- notes* são notas com alturas indefinidas. Sua representação se dá por um símbolo similar à letra “x” e ao símbolo correspondente ao pitch closed sound, substituindo-se a cabeça da nota pelo referido sinal “x”. (PASSOS, 2016, p.68)

<sup>36</sup> Todos os sinais grafados nos exemplos do artigo correspondem aos sinais disponíveis no software MuseScore 3.

<sup>37</sup> As *Ghost-notes* também são utilizadas em notação de música contemporânea e para escrita de percussão e bateria.

A utilização deste recurso no instrumento de sopro, em um solo, pode ter como intenção a ênfase sob algum ritmo específico com o intuito de suingar. Note que no trecho abaixo, além de utilizar as *ghost notes*, Chancey ainda enfatiza as notas da cabeça do tempo dando a entender que as notas “importantes” são essas.

Exemplo 35 - Ghost note: Solo em Smooth Operator (Compassos 8 e 9)



Fonte: Acervo pessoal do autor

No exemplo a seguir, Mark Taylor, em seu solo na música At What Age, também faz uma utilização de *ghost-notes* com uma linguagem jazzística suingada em contraponto com a música, que neste caso, tem um teor menos voltado ao suingue jazzístico. Veja abaixo o exemplo escrito.

Exemplo 36 - Ghost-note no solo em At What Age (Compasso 6)



Fonte: Acervo pessoal do autor

#### 4.5.2 Enclosure

Ao nos depararmos com solos provenientes do jazz, sobretudo advindos do *bebop*, podemos notar que existe um movimento muito comum, no intuito de se atingir as notas-alvo (*target notes*), notas que geralmente são as estruturais do acorde, como o primeiro grau, o terceiro e o quinto), em que o caminho não é direto. Esse movimento, mais conhecido como *enclosure*, está presente na maioria das improvisações em música popular.

Tal como descrito por Baker (1975), o mecanismo intitula-se *enclosure* e se configura como elemento estruturante na linguagem melódica de *bebop*: “A linha melódica de *bebop* pode ser estendida ornamentando a fundamental ou o quinto grau do acorde”. (BAKER, 1987, p.7). Corroborando a visão de Baker, Sabatella (2005), acrescenta:

A terça e a sétima de cada acorde são as notas que mais definem o som do acorde. Se você enfatizar essas notas em sua improvisação, vai ajudar a garantir que suas linhas melódicas vão implicar a progressão harmônica com precisão. Por outro lado, se você enfatizar os outros tons da escala, pode adicionar uma riqueza harmônica aos sons. Você também é livre para usar notas que nem sequer estejam na escala. Músicos de *bebop* geralmente usam uma técnica chamada "*enclosure*", em que uma nota alvo é precedida por notas meio tom abaixo e acima, algo como uma apoiatura sucessiva. Isso é relacionado à ideia de uma nota sensível, exceto que, no *enclosure*, o cromatismo é usado para enfatizar ou retardar uma nota específica, em vez de para conectar duas outras notas. Outros tons de fora da escala podem ser utilizados quando você achar interessante. (SABATELLA, 2005, p.33).

Bergonzi (1994) acrescenta em seu livro possibilidades para o *enclosure* alcançando também as notas de tensão de um acorde como o nono, o décimo primeiro e o décimo terceiros graus. Veja um exemplo abaixo das aproximações em notas estruturais e de tensão. Dentre os solos de trompa analisados, encontramos algumas frases contendo este elemento. Sendo um elemento bastante comum na improvisação de jazz, este se encontra com alguma facilidade dentre os solos. No exemplo a seguir, John Clark utiliza uma aproximação cromática.

#### Exemplo 37 - Enclosure (aproximação) cromática em Miradita (Compassos 18-19)

The image shows two staves of musical notation. The first staff starts at measure 15 with a D7 chord and continues with Em7 chords. The second staff starts at measure 18 with C#7(+9) chords. A red box highlights a specific melodic phrase in measure 19 of the second staff, illustrating a chromatic enclosure for the C#7(+9) chord.

Fonte: Acervo pessoal do autor

#### Exemplo 38 - Exemplo de enclosure cromático por Jerry Bergonzi

*Example: scale above to chromatic below*  
The target notes for D-7 below are D, then F, then A, C, E, G, and B.

The image shows two staves of musical notation. The first staff shows a scale above the D-7 chord, and the second staff shows a chromatic scale below the D-7 chord. The target notes for D-7 are D, F, A, C, E, G, and B.

Fonte: Acervo pessoal do autor

No exemplo a seguir, veja a aproximação em cromatismo feita por Julius Watkins em Mood Indigo.

#### Exemplo 39 - Aproximação cromática em Mood Indigo (Compasso 1-2)



Fonte: Acervo pessoal do autor

### 4.5.3 Apojatura

Outro recurso utilizado pelos trompistas em seus solos é a apojatura. Este ornamento é bastante utilizado também desde obras do período clássico e não há apenas uma forma de utilização. Entretanto, destacamos aqui a utilização dela nos solos improvisados e em sua maior parte, iniciando de cima para baixo da nota que se deseja alcançar. Logo abaixo, encontra-se o primeiro exemplo da utilização da apojatura no solo de Vincent Chancey em Smooth Operator.

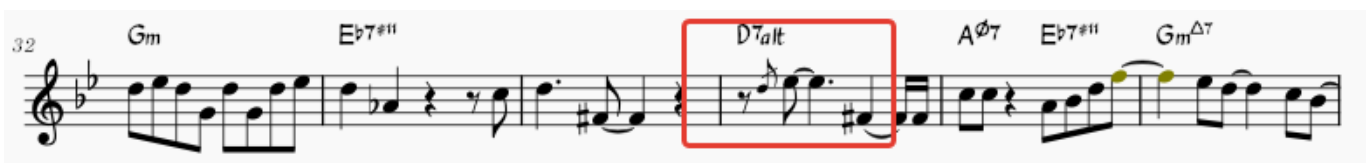
#### Exemplo 40 - Apojatura em Smooth Operator (Compasso 27-29)



Fonte: Acervo pessoal do autor

O próximo exemplo trata-se da utilização da apojatura em um trecho tocado por Mark Taylor em seu solo na música Furious George. Veja abaixo, o lugar exato da utilização deste recurso.

#### Exemplo 41 - Apojatura em Furious George (Compasso 35)



O trompista Tom Varner também faz a utilização de apojeturas em diversos de seus solos improvisados. No entanto, iremos demonstrar o uso do recurso em seu solo na música Quasimodo. Veja a seguir a utilização por Varner.

#### Exemplo 42 - Apojetura em Quasimodo (Compassos 3-5)

Fonte: Acervo pessoal do autor

John Clark, em seu solo de improviso na música Miradita, também faz uso da apojetura em diversos momentos. Note, logo abaixo, que ele utiliza cinco apojeturas consecutivas.

#### Exemplo 43 - Apojetura em Miradita (Compassos 28-30)

Fonte: Acervo pessoal do autor

#### 4.5.4 Bend

A utilização dos *Bends*<sup>38</sup> é um recurso recorrente em instrumentos de sopro, e também abrangendo os instrumentos de cordas. Entretanto, é mais comum que se note a utilização deles na música popular e em solos improvisados. A seguir, no exemplo, será possível notar os *bends* em algumas frases dentro dos solos analisados. Instrumentistas de instrumentos de metal como o trompete, a trompa e o trombone têm a possibilidade de efetuar a técnica do *bend* tanto com a abertura e fechamento do maxilar quanto com o uso da mão direita. No solo de Chancey, é possível notar a sonoridade característica de um *bend* executado com a mão direita. O trompista utiliza o recurso, neste exemplo, na música Smooth Operator.

<sup>38</sup> Tendo como tradução curvatura, esta técnica consiste em rebaixar levemente a afinação da nota retornando à afinação em seguida. O efeito pode ser realizado tanto com o movimento de abertura do maxilar e garganta ou por um leve fechamento da campana com a mão direita (THEORO, 2018, p 65).

## Exemplo 44 - Bend: Solo em Smooth Operator (Compasso 1 e 6)

Fonte: Acervo pessoal do autor

Em um exemplo oposto ao anterior, no sentido de tessitura, o trompista Tom Varner, ao improvisar sob o tema Quasimodo, utiliza os *bends* na região grave do instrumento. Outra diferença, é que ele utiliza dois *bends* consecutivamente. Veja abaixo a utilização dos *bends*.

## Exemplo 45 - Bend: Solo em Quasimodo (Compasso 7)

Fonte: Acervo pessoal do autor

#### 4.5.5 Scoop

O *scoop*<sup>39</sup>, assim como o *bend*, tem a sua utilização em grande maioria por músicos de jazz ou música popular. É possível notar o *scoop* com muita clareza em gravações de Louis Armstrong na década de 1930, embora esse recurso não esteja restrito aos instrumentos de sopros. Segue abaixo, no exemplo dentro do círculo vermelho, a utilização do *Scoop* na música Smooth Operator por Vincent Chancey.

<sup>39</sup> O Scoop é a execução de notas que são iniciadas com a afinação mais baixa em relação ao seu centro, porém, terminada em sua afinação central. O sinal correspondente ao scoop é similar ao de uma vírgula, localizado antes e um pouco abaixo da nota. (PASSOS, 2016, p. 67).

Exemplo 46 - *Scoop*: Solo em *Smooth Operator* (Compasso 33)

Fonte: Acervo pessoal do autor

O exemplo abaixo, se trata da utilização do *scoop*, por Mark Taylor, na música *Furious George*. Com uma característica diferente das supracitadas, o trompista utiliza o recurso de uma forma rápida a ponto de poder se assimilar, ouvindo rapidamente, a um pequeno glissando ascendente.

Exemplo 47 - *Scoop*: Solo em *Furious George* (Compasso 7)

Fonte: Acervo pessoal do autor

O exemplo a seguir trata-se da utilização do *scoop* na música *Miradita*, do trompista John Clark. Ao ouvir o solo, é possível notar que, especificamente nesse *scoop*, a interpretação é feita com a mão, mas também utilizando os lábios, pois a nota com o recurso encontra-se em uma região aguda do instrumento, e isso faz com que o efeito necessite de um apoio com um movimento labial.

Exemplo 48 - *Scoop*: Solo em *Miradita* (Compasso 14)

Fonte: Acervo pessoal do autor

#### 4.5.6 Lay back

Para enfatizar um leve deslocamento no tempo da música, os improvisadores utilizam o *lay back*<sup>40</sup>. Este recurso pode passar, a quem está ouvindo, a impressão de que o improvisador está tocando atrasado ou fora do tempo. O que acontece é um micro deslocamento do tempo no qual o improvisador toca as notas ritmicamente “para trás”.

É comum também ouvir o uso do *lay back* ou *laid back*, no *blues*, no *medium swing* e até mesmo em uma rítmica mais acelerada. Escutando os solos, será possível notar que Vincent Chancey, neste primeiro exemplo, utiliza o *Lay back* de forma muito sutil.

É importante salientar que os próximos exemplos, assim como os exemplos supracitados, carecem de uma escuta junto à leitura para melhor percepção. Abaixo, se encontra a representação gráfica do *lay back* tocado no solo de Chancey na música Vernal Equinox.

Exemplo 49 - *Lay back*: Solo em Vernal Equinox (Compassos 33 e 34)

The image shows two staves of musical notation. The first staff is labeled '29' and the second '34'. Both are in treble clef with a key signature of two flats. The first staff shows a sequence of eighth notes with a 'Layback' label and a red arrow pointing to a note that is slightly delayed. The second staff shows a sequence of eighth notes with a red arrow pointing to a note that is slightly delayed.

Fonte: Acervo pessoal do autor

O exemplo a seguir, mostra a utilização do *lay back* feita por Mark Taylor em seu solo de improviso na música *At What Age*. Na performance, o trompista utiliza o recurso de forma sutil e quase imperceptível em uma escuta desatenta. Para entender a utilização de forma sutil, podemos notar que ao mesmo tempo em que ele faz o atraso, também faz de uma forma toda ligada e isto faz com que não seja fácil identificar. Veja abaixo o exemplo do recurso utilizado.

<sup>40</sup> To create an effect by falling behind the rhythm. Jazz Glossary – Columbia Center for Jazz Studies - Columbia University. Disponível em <https://ccnmtl.columbia.edu/projects/jazzglossary/>. Acesso em 26/05/2021, às 22h30. (para criar um efeito de atraso no ritmo).

Exemplo 50 - de *Lay back*: Solo em *At What age* (Compassos 8)

Fonte: Acervo pessoal do autor

No próximo exemplo da utilização do lay back, o trompista Tom Varner interpreta a frase utilizando esse recurso de uma forma muito clara e que soa bastante “proposital”. Quando se ouve o solo, é nítida a percepção da mudança de *feeling* que ele põe sobre os trechos com o atraso. Veja a seguir a utilização do recurso por Varner.

Exemplo 51 - *Lay back*: Solo em *Quasimodo* (Compassos 26 e 29)

Fonte: Acervo pessoal do autor

Nesta utilização do recurso de atraso (*lay back*), John Clark, ao interpretar a frase, faz quase como uma parada brusca ao chegar nas notas onde o recurso é utilizado. Assim como o exemplo de Varner, também é possível notar que não há sutileza ao utilizar o recurso e ele o faz de forma clara, e que também soa proposital. Veja a seguir o exemplo.

Exemplo 52 - *Lay back*: Solo em *Miradita* (Compasso 11)

Fonte: Acervo pessoal do autor

No próximo exemplo, será possível notar a utilização do *lay back* por Julius Watkins. Nesse trecho, seguindo a onda *blues*, Julius utiliza o recurso de forma incisiva fazendo o ouvinte notar a forma proposital da utilização.

### Exemplo 53 - Lay back em The Phantom's Blues (Compassos 68-72)

Fonte: Acervo pessoal do autor

#### 4.5.7 Speed up

O *speed up* ou acelerando livre,<sup>41</sup> em sua utilização literal dentro da interpretação musical, pode ser considerado o mesmo que um *acelerando*, indicação mais comum vista em partituras e que geralmente está escrito em italiano. Ao contrário do *lay back*, no *speed up*, o músico faz um movimento de acelerar o andamento de uma frase, fazendo soar uma sensação de pressa. Assim como no exemplo de Clark, neste trecho, o trompista, ao utilizar o recurso, o faz de uma forma brusca e clara. No exemplo a seguir, será possível notar este recurso utilizado pelo solista Vincent Chancey na música *Smooth Operator*.

### Exemplo 54 - Speed up: Solo em Smooth Operator (Compassos 29 e 30)

Fonte: Acervo pessoal do autor

#### 4.5.8 Articulação

Quando se pensa em improvisação no jazz, na música popular ou na música brasileira popular, é correto pensar que uma das coisas que podem definir uma linguagem ou idioma

<sup>41</sup> Compreende-se esta técnica como o processo de acelerar ou desacelerar a execução das Figuras dentro do tempo estabelecido na partitura (...) (THEORO, 2018, p. 70).

musical, é a utilização da articulação. Vale ressaltar que variados tipos de articulações podem ser encontrados nos mais variados gêneros musicais. Entretanto, neste contexto, iremos nos manter com o foco na linguagem jazzística quando nos referirmos às articulações dentro da fraseologia.

Um dos pontos cruciais a serem notados em um solo improvisado, é a utilização, muitas vezes, de mais de uma articulação em uma única frase. A utilização de diferentes articulações pelo improvisador, alternando rápido ou não, pode definir um aspecto de identidade de fraseado do músico em um determinado solo e pode dar a música uma gama grande de cores e sensações a quem escuta. Desse modo, corroboramos também a percepção de Gil (2016, p. 62), no qual o autor afirma que “Ao construir um solo é importante que a articulação não seja negligenciada, não apenas por ser um aspecto fundamental no improviso ou na interpretação, mas pela característica da interpretação e da sonoridade almejada”. Veja abaixo os tipos de articulação que encontramos ao analisar os solos dos trompistas.

#### Exemplo 55 - Articulações encontradas nos solos



Fonte: Acervo pessoal do autor

Abaixo estarão alguns exemplos para demonstrar a utilização das articulações pelos trompistas em seus solos improvisados. Nos momentos descritos logo abaixo, o trompista

Vincent Chancey utiliza diferentes articulações alternadas entre staccato<sup>42</sup>; heavy accent<sup>43</sup>; staccatissimo<sup>44</sup>; tenuto<sup>45</sup>; marcato<sup>46</sup>; e smoother<sup>47</sup>.

Exemplo 56 - Articulações distintas em Solo em Smooth Operator (Compassos 21-43)

Fonte: Acervo pessoal do autor

No exemplo a seguir, Tom Varner utiliza também diferentes tipos de articulações e acentuações em um período relativamente curto da música. Esse tipo de utilização mista de articulação faz com que a música ganhe uma vida própria e se encaixe na linguagem pretendida.

<sup>42</sup> Valor diminuído da nota (CERQUEIRA, 2017, p. 30).

<sup>43</sup> O heavy accent, por sua vez, é a execução de notas articuladas com maior intensidade no início e com um decrescendo no final, porém, sustentadas com o valor integral. (PASSOS, 2019, p. 6).

<sup>44</sup> O staccatissimo tem a forma de um triângulo que aponta para a cabeça da nota. Este ponto divide a nota em 4 partes do mesmo comprimento, onde a primeira parte é uma nota e as outras 3 partes são silêncio. Disponível em <https://www.simplifyingtheory.com/staccato/>. Acesso em 25/05/2021.

<sup>45</sup> O tenuto consiste na execução de notas acentuadas com maior suavidade e sustentadas com o valor integral. Sua representação gráfica se dá por um pequeno traço grafado abaixo ou acima da cabeça de cada nota. (PASSOS, 2019, p. 5).

<sup>46</sup> Ataque forte da nota com diminuição do valor da nota. (CERQUEIRA, 2017, p. 30).

<sup>47</sup> Traduzida como uma articulação "suave" ou "macia", esta técnica é caracterizada por uma articulação de língua leve, causando um efeito de notas sustentadas e conectadas. Pode ser apresentada de diferentes maneiras, de acordo com a intensidade da sonoridade requisitada pelo compositor (...) (THEORO, 2018, p. 79).

Nesse caso, trata-se de um standard do jazz chamado Quasimodo, de Charlie Parker. Veja a seguir o exemplo das articulações interpretadas por Varner.

Exemplo 57 - Articulação *heavy accent*: Solo em Quasimodo (Compassos 25 - 28)

Fonte: Acervo pessoal do autor

Tal como no exemplo supracitado, a música a ser mostrada a seguir é também um standard do jazz chamado Jordy. Por isso, compreende-se aqui, uma interpretação no âmbito das articulações, no qual o trompista Julius Watkins utiliza a acentuação sempre na primeira nota quando existem duas ligadas. Esse tipo de articulação é muito comum da época do *bebop* e pode ser ouvida em interpretações de Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Clifford Brown, entre outros artistas. Veja a seguir o exemplo da articulação em Jordy, por Watkins.

Exemplo 58 - Articulação *heavy accent*: Solo em Jordy (Compassos 2 - 4)

Fonte: Acervo pessoal do autor

#### 4.5.9 Bouché

Um dos recursos utilizados por compositores como opção de efeito é o *Bouché*. O fato de se tocar a trompa com a mão direita dentro da campana certamente facilita ao trompista a utilização desse recurso. Os efeitos sonoros causados pelo bouché podem caminhar entre um efeito sonoro suave ou agressivo.

Esse efeito pode ser utilizado em qualquer circunstância. Em um blues, por exemplo, o timbre metálico e agressivo pode casar perfeitamente dentro desse contexto. Ademais, pode ser também utilizado para fazer sons diferentes dos habituais da trompa, dentro de uma performance de improvisação livre, por exemplo.

A principal característica não está na dinâmica, mas sim no timbre diferenciado que o efeito pode causar, podendo ainda, ser comparado a uma sonoridade de uma surdina harmônica de trompete. Vale mencionar que existe uma surdina bouché como uma alternativa a mão para realizar o efeito. Na falta de uma surdina, o trompista pode efetuar o efeito com a mão fechando todo espaço da campana. Sobre o bouché, Theoro (2018) explica:

O efeito bouché tem como característica um som anasalado, metálico — e por vezes cômico — em determinados contextos. Quando executado em dinâmicas fortes, possui uma característica penetrante, mas quando em dinâmicas leves, possui um caráter encoberto. Sua notação é representada pelo símbolo "+" ou os nomes convencionais acima da pauta "fechado", *stopped*, bouché, *gestspft* ou *chiuso* e para abrir usa-se o símbolo "o" ou as notações "*open* ou *aberto*". (THEORO, 2018, p.53-54).

Abaixo o trecho tocado por Chancey em bouché e open respectivamente:

Exemplo 59 - Bouché em Vernal Equinox (Compassos 86-87)

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff, labeled with measure 80, contains a melodic line. The final two measures of this staff (86 and 87) are highlighted with a yellow box and feature a circled plus sign (+) above the notes, indicating a bouché effect. The second staff, labeled with measure 87, continues the melody. The first two measures of this staff (87 and 88) are highlighted with a yellow box and feature a circled minus sign (o) above the notes, indicating an open effect.

Fonte: Acervo pessoal do autor

Outro exemplo da utilização do bouché, efetuado com a mão, está no solo de Julius Watkins em Linda Delia. É possível escutar no efeito, um certo tom de agressividade, o que é uma das características de Watkins. Além de trabalhar com tranquilidade na região aguda,

também utilizava bastante bouché nesse registro, com um timbre específico que o diferenciava de outros trompistas utilizando o mesmo efeito. Um dos possíveis fatores para a sonoridade diferente de Julius pode estar na posição da mão dentro da campana.<sup>48</sup> Veja abaixo, o exemplo de Watkins utilizando o bouché.

#### Exemplo 60 - Bouché em Linda Delia (Compassos 1-2 e 12-13)

Watkins solo

Fonte: Acervo pessoal de Jeffrey Snedeker

#### 4.5.10 Arranho

Durante a pesquisa e nas análises feitas sobre os solos dos trompistas, foi identificado uma característica em que aqui, nesta pesquisa, iremos chamar de *arranho*. O *arranho* consiste em tocar uma nota na qual não necessariamente necessite estar de acordo com a harmonia ou em concordância com a frase. Ele pode ser identificado como uma sensação de arranhar rapidamente algo, ou ainda, podemos considerar como uma nota surpresa, na qual, pode-se tocar aleatoriamente em qualquer lugar do improviso. Abaixo, será possível notar dois exemplos dessa característica dentro dos solos. Não há ainda um símbolo para o arranho, portanto, será necessário ouvir para perceber tal característica.

<sup>48</sup> Em uma conversa sobre Julius Watkins entre Tom Varner e o autor desta dissertação, Varner explicou que existia entre os trompistas de jazz de Nova York, uma dúvida sobre a posição da mão de Julius na campana. Segundo Varner, o posicionamento parecia ser um meio termo entre muito dentro (da campana) e dentro. Além disso, ele afirmou que Julius possuía uma mão robusta e isso poderia (ou não) ter alguma influência na sonoridade.

## Exemplo 61 - Arranho: Solo em The Man Say Something (Compasso 66)



Fonte: Acervo pessoal do autor

No solo de Chancey em Smooth Operator, ele faz a utilização do arranho. É interessante notar nessa parte a forma com que a nota se parece com uma voz, uma espécie de sílaba falada. Essa é uma característica de Vincent Chancey. Quando se escuta os seus solos, é possível perceber uma sonoridade peculiar que, por muitas vezes, se assemelha a uma fala. Logo abaixo, será possível ver o efeito na partitura.

## Exemplo 62 - Arranho: Solo em Smooth Operator (Compasso 36)

Fonte: Acervo pessoal do autor

Tom Varner, em suas performances em solos improvisados, faz a utilização do arranho em diversas músicas. Como efeito, o arranho não tem uma região específica de ser feita, apesar de que na maioria dos casos, esse é um efeito mais utilizado na região aguda. Note abaixo, no exemplo de Tom, na música Long Night, a utilização do arranho em duas regiões do instrumento.

## Exemplo 63 - Arranjo em Long Night (Compassos 23 e 25)

The image shows a musical score for three staves. The first staff is labeled 'Fast bop'. The second and third staves show a sequence of notes and rests. A purple box highlights a specific section of the second staff, which contains a red 'b' and a red 'a' with a wavy line underneath, indicating a specific sound or articulation.

Fonte: Acervo pessoal do autor

#### 4.6 Características de som

Quando somos capazes de reconhecer um músico exclusivamente pelo som, podemos levantar também uma questão que nos permite refletir o que, exatamente, existe naquele determinado som que nos faz conseguir reconhecer o músico que o produz. Por que o som do Marcio Montarroyos não é igual ao som do Clark Terry? (Ambos tocando o mesmo instrumento). Ou, o que faz o som de John Coltrane ser único?

Esses questionamentos podem ser aplicados a qualquer instrumento não se atendo apenas aos instrumentos de sopro. Ao analisar as gravações dos trompistas Watkins, Clark, Taylor, Chancey e Varner, é possível notar uma grande diferença no que se diz respeito à sonoridade de cada músico. Mais adiante no trabalho, iremos demonstrar as características sonoras principais dos quatro trompistas e assim, elucidar o que exatamente pode caracterizar tais diferenças.

Uma das características de um instrumento de metal, por exemplo, é o que chamamos informalmente de “cor”. Pode-se entender a cor do som como sendo, por exemplo, um som com menos harmônicos e menos intenso ou um som com mais harmônicos e mais intenso. Certamente, isso não acontece tão somente em instrumentos de metal. Entretanto, para cada instrumento pode existir uma forma diferente de se referir a esse aspecto sonoro. Ou ainda, podemos nos referir a essa característica como timbre. Através de timbres, conseguimos distinguir a diferença de algo que pode ser tocado pelo mesmo instrumento, mas por músicos diferentes, por exemplo.

O conceito abstrato aparentemente simples de timbre refere-se comumente à cor ou à qualidade do som. É percebido a partir da interação de inúmeras propriedades estáticas e dinâmicas do som, agregando não apenas um conjunto extremamente complexo de atributos auditivos, mas também uma enorme gama de fatores que traduzem aspectos psicológicos e musicais [...] As variações de timbre são percebidas, por exemplo, como agrupamentos de sons tocados por um mesmo instrumento musical, ou falados por uma mesma pessoa, mesmo que estes sons possam ser bem distintos entre si, de acordo com sua altura, intensidade ou duração. (LOUREIRO E PAULA, 2006, p. 57-58).

Ainda sobre especificidades de sons e timbres, de fato, não é uma tarefa simples medir, unicamente através do ouvido a cor de uma sonoridade. No entanto, tal percepção pode se tornar mais clara quando são comparadas. Loureiro e Paula (2006) confirmam o fato sobre o timbre e sobre a dificuldade de ser medido.

Um instrumento musical é caracterizado por sua extensão de alturas e de níveis de intensidade e pela qualidade sonora ou timbre dos sons produzidos por ele. A representação sonológica de um instrumento musical envolve a estimação dos parâmetros físicos que contribuem para a percepção de cada um destes três atributos: altura, intensidade e timbre. Dentre eles, o timbre é o que apresenta maior complexidade na medição e na especificação dos parâmetros envolvidos na sua percepção. O conceito abstrato aparentemente simples de timbre refere-se comumente à cor ou à qualidade do som. É percebido a partir da interação de inúmeras propriedades estáticas e dinâmicas do som, agregando não apenas um conjunto extremamente complexo de atributos auditivos, mas também uma enorme gama de fatores que traduzem aspectos psicológicos e musicais. (LOUREIRO e PAULA, 2006, p. 57).

Através de nossas análises, percebemos que dentre os trompistas que escolhemos para analisar, há certa facilidade por determinar as suas características próprias de sonoridade. Além das peculiaridades sonoras, existem fatores importantes ao determinar as identidades dos músicos. Um destes fatores, por exemplo, é a forma como cada trompista termina suas notas em uma frase, hora mais curtas, hora mais longas. Ou ainda, a utilização de vibratos. Ouvindo os solos e as interpretações, nota-se que alguns fazem vibratos e outros, não. Ademais, mesmo os que fazem vibratos, se diferenciam entre si, pois alguns vibratos podem ser mais curtos ou mais longos, mais lentos ou mais rápidos, mais ou menos amplos.

#### **4.7 Silêncio**

O silêncio é parte importante da música. O silêncio é música, por assim dizer. Quando ouvimos uma música ou um solo improvisado, geralmente não notamos o silêncio especificamente. Por mais que isto faça parte da música, pode ser algo que passe despercebido.

Ou ainda, talvez o silêncio possa ser percebido com mais força pela falta dele próprio, pois torna-se difícil imaginar um conjunto de sons sem silêncio.

Diante de um solo improvisado, a utilização do silêncio pode surgir por alguns fatores, desde a vontade própria do improvisador de sentir que o silêncio é necessário por algum motivo, pela necessidade de descanso, pela concentração, pela busca de inspiração, entre outros. No entanto, a depender do contexto em que se está improvisando, usar o silêncio de uma forma proposital alinhado às ideias improvisatórias, pode não ser uma tarefa fácil, isso é, o silêncio é algo que pode também ser exercitado.

[...] Junto com outras questões, como a maneira com que eventos externos e conjunturas psicológicas influenciam os rumos do som que se criará, além de atuantes não humanos, podemos observar habilidades que auxiliam de maneira determinante na improvisação. Abrir mão dos próprios impulsos em função do que se ouve, saber dar e receber silêncio, tomar a frente quando parecer apropriado, entre outras, são potências que podem ser desenvolvidas por musicistas diferentes de formas muito variadas, e possuem ressonâncias nas relações fora da música. (SOLLERO, 2017, p.60).

No trecho abaixo, o excerto do solo de Julius Watkins chama a atenção pela quantidade de pausas que ele utiliza durante o solo e pela duração das pausas. É possível notar, ao assistir ao vídeo, a sua calma em tocar uma frase após a outra, fechando os olhos e expressando uma sensação de busca de ideias.

Exemplo 64 - Silêncio em The Phantom's Blues (Compassos 12-19)

Fonte: Acervo pessoal do autor

No trecho seguinte do solo de Mark Taylor em *At What Age*, é interessante como ele utiliza o silêncio logo no início de seu solo. Ouvindo a música, nota-se que o trompista espera soar a tônica que dera o contrabaixo antes de iniciar o seu discurso. Também, no início do solo, se ouve o contrabaixo seguindo para uma condução com a mesma ritmica utilizada por Taylor no início do solo.

Exemplo 65 - Silêncio em At What Age (Compassos 1-2)

Fonte: Acervo pessoal do autor

No trecho abaixo, Vincent Chancey, ao interpretar o seu solo improvisado, em diversos momentos nota-se a utilização do silêncio como uma espécie de “âncora” para a sua forma de suingar dentro da música e ao mesmo tempo, como um início das “brincadeiras” que ele faz durante o solo, o utilizando o arranjo, por exemplo.

Exemplo 66 - Silêncio em Smooth Operator (Compassos 36-39)

Fonte: Acervo pessoal do autor

#### 4.8 Aspectos rítmicos

Os movimentos rítmicos na improvisação são uma das principais características em relação à originalidade do improvisador. Neste tópico, iremos explanar as principais características no âmbito do ritmo nos solos improvisados dos trompistas.

Como citado anteriormente, Julius Watkins tinha como característica em seus solos a familiaridade com a linguagem do *bebop*. Ademais, é importante compreender que Watkins foi o primeiro trompista conhecido a utilizar uma linguagem que até aquele momento, era vista estritamente em outros instrumentos de sopro como o trompete, trombone e saxofone.

No trecho a seguir, é possível notar como em uma boa parte de seu solo Julius utiliza o ritmo associado ao jazz feel<sup>49</sup>. Note que uma das características é a utilização de ligaduras. Em um conjunto de quatro colcheias, por exemplo, se utiliza sempre a segunda colcheia ligada com a terceira. Ouvindo os solos de Watkins, é possível notar com muita clareza esta peculiaridade.

<sup>49</sup> O *Jazz feel* ou *Swing feel* está ligado a um movimento rítmico comum no jazz em que se costuma tocar as colcheias de forma tercinada.

## Exemplo 67 - Rítmica (jazz feel) em Jordu (Compassos 12-23)

The image displays a musical score for Example 67, consisting of three staves of music in G major. The first staff (measures 10-14) features chords C7, F7, B $\flat$  $\Delta$ 7, A7, D7, Gm6, and E $\flat$ 7. The second staff (measures 15-20) features chords E $\flat$ 7, D7, G7, C7, F7, B $\flat$ 7, and E $\flat$ 7. The third staff (measures 21-23) features chords A $\flat$  $\Delta$ 7, C7, F7, B $\flat$ 7, E $\flat$ 7, A $\flat$ 7, D $\flat$ 7, and G $\flat$  $\Delta$ 7. The music includes eighth and sixteenth notes, rests, and triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes).

Fonte: Acervo pessoal de Jeffrey Snedeker

No trecho abaixo, será possível notar a mudança rítmica que Julius Watkins faz em um trecho de seu solo em *The Phantom's Blues*, no qual ele inicia uma frase em quádruplas de 9 utilizando notas repetidas e com uma articulação rápida dando ênfase nas cabeças do tempo (tempo forte) em contato com a bateria.

## Exemplo 68 - Ritmo por quiálteras em The Phantom's Blues (Compasso 79-83)

Fonte: Acervo pessoal do autor

Nesse trecho do solo na música Miradita, John Clark faz uma troca, sem pausa, de uma linha de semicolcheias para uma linha sincopada. Ao escutar essa parte do solo, será possível notar que Clark efetua essa troca para seguir a rítmica que a bateria estava interpretando. É interessante conseguir ouvir a interação que há entre o trompista e o grupo com o qual está tocando.

## Exemplo 69 - Ritmo sincopado em Miradita (Compassos 8-9)

Fonte: Acervo pessoal do autor

Um elemento bastante utilizado no jazz é o *double time*. Essa característica é, como o nome diz em termos literais, tocar com o tempo dobrado. Isso acontece quando o solista passa a tocar com o tempo dobrado sem o auxílio da cozinha. Ou ainda, existem casos em que a cozinha dobra ou o baixo dobra. Não há uma regra, mas sim um consenso entre os músicos na hora da performance. No caso abaixo, a “cozinha” se mantém em um tempo contínuo em

colcheia enquanto o trompista dobra com semicolcheias. O double time é também utilizado quando o solista sente vontade de tocar coisas rápidas ou rápidas demais.

Exemplo 69 - *Double time* em Quasimodo (Compassos 23-24)

The image shows a musical score snippet for Example 69. It is in treble clef and contains three measures. The first measure starts at measure 23 and features a Bm7 chord and a triplet of eighth notes. The second measure features an E7 chord and is labeled 'Layback/Double Time'. The third measure features an Am7 chord. A blue box highlights the second and third measures.

Fonte: Acervo pessoal do autor

#### 4.9 Escalas e arpejos

Neste tópico iremos abordar brevemente a relação entre improvisação e harmonia. Na improvisação jazzística, a harmonia é um dos elementos mais importantes a serem levados em consideração quando se pretende improvisar

Não é incomum, em performances de improvisação, nos depararmos com o pianista ou o guitarrista se desprendendo da harmonia original e rearmonizando as melodias dos solos improvisados que escutam, por exemplo

É válido destacar que para a presente pesquisa, não nos aprofundamos no sentido teórico e harmônico de solos improvisados, pois este é uma parte na qual necessitaria uma pesquisa própria. Através de um solo, poderíamos aprofundar esse aspecto a partir de uma análise sob diversas perspectivas. Em autores como Ligon (1999) e Berliner (1994), entre muitos outros, é possível notar um aprofundamento na teoria da improvisação e improvisação jazzística. No entanto, buscamos passar através das análises uma base no sentido de um estilo de improvisação comumente inserida entre músicos de jazz.

Nos solos analisados, foi possível encontrar diversas formas de construções de melodia, fraseados, rítmicas e contornos. Foram também vistos em diversos momentos uma relação entre o fraseado e o acorde tocado naquele determinado período da música. Outrossim, para além dessa relação, existe a proximidade das frases também com as escalas e modos gregos, uma vez que elas estão contidas nos acordes. Ou seja, nos solos, foi possível notar fraseados e ideias de forma horizontal sendo as escalas, e vertical sendo os arpejos.

Uma das dúvidas mais presentes em jovens improvisadores em geral ou em trompistas que querem adentrar o mundo da improvisação, é especificamente sobre harmonia ou em sobre quais escalas utilizar em determinado acorde. A critério didático e de curiosidade, apresentarei

a seguir uma lista com as relações de acordes e escalas que podem ser utilizadas como uma forma de construção de solo sob uma perspectiva harmônica.

A tabela a ser apresentada, retirada do livro de Sabatella (2005), mostra uma relação entre escalas/modos e seus acordes representantes. Essa relação pode ajudar a todos os músicos que desejam se introduzir no mundo da improvisação jazzística. Outrossim, é importante destacar que é uma tabela primária. Como citado anteriormente, há diversas formas de se estudar improvisação sob diversas perspectivas diferentes. Sobre esta relação, muito comum no jazz, entre escala/modo e acorde, Sabatella afirma:

A maior parte da improvisação no jazz *mainstream* é baseada em progressões harmônicas. A progressão harmônica é uma sequência de acordes que harmoniza a melodia. Geralmente cada acorde dura um compasso; às vezes dois, às vezes só meio. Um *fakebook*<sup>50</sup> mostra a cifra que representa cada acorde específico acima do ponto correspondente na melodia. Ainda mais importante do que os próprios acordes, entretanto, são as escalas implícitas nesses acordes. Como improvisador, quando estiver tocando num acorde Ré Menor, cujo símbolo é Dm, você vai normalmente tocar linhas construídas com notas da escala do Ré Dórico. Essa seção documenta os vários acordes e as escalas associadas usadas no jazz. Presume-se que você tenha familiaridade com o nome das notas e sua localização. (SABATELLA, 2005, p.18).

---

<sup>50</sup> O fakebook é uma coletânea de temas musicais de jazz ou música pop, geralmente contendo apenas a partitura da melodia e seus acordes. No caso da música pop, o livro pode conter também letras de canções famosas além da melodia escrita.

## Exemplo 70 - Relação escala/modo e acorde

| Acorde                                  | Escala/Modo  |
|---|--|
| Cmaj7, Cmaj9, C6, C                     | Dó Maior, Dó Lídio, Dó Maior Bebop<br>Dó Maior Pentatônica, Sol Maior Pentatônica  |
| Cmaj7#11                                | Dó Lídio, Si <i>in sen</i>   |
| Cm7, Cm9, Cm11, Cm<br>Pentatônica       | Dó Dórico, Dó Menor Bebop, Dó Menor Pentatônica<br>Fá Maior Pentatônica, Si Bemol Maior<br>Mi Bemol Maior Bebop, Dó Blues, Dó Menor      |
| Pentatônica,<br>Cm6, Cm<br>Pentatônica, | Dó Dórico, Dó Menor Melódica, Dó Menor<br>Fá Maior Pentatônica, Si Bemol Maior<br>Dó Menor Bebop, Mi Bemol Maior Bebop, Ré <i>in sen</i> |
| Cm-maj7<br>Maior Bebop                  | Dó Menor Melódica, Dó Menor Harmônica, Mi Bemol  |
| Cm7b6                                   | Dó Menor, Lá Bemol Maior Pentatônica   |
| Cm7b9                                   | Dó Frígio, Dó Frígio com Sexta Maior   |
| Dominante,<br>C7, C9, C13, C            | Dó Mixolídio, Dó Lídio Dominante, Dó Bebop<br>Dó Blues, Dó Maior Pentatônica   |
| C7sus, Csus, C11<br>Bb/C, Gm7/C         | Dó Mixolídio<br>Dó Suspensa Pentatônica, Fá Maior Pentatônica  |
| C7#11, C7                               | Dó Lídio Dominante   |
| C7alt, C7#9#5, C7#9<br>Melódica         | Dó Alterada, Fá Menor Harmônica, Fá Menor  |
| C7b9b5, C7b9<br>Melódica                | Dó Diminuta ST, Fá Menor Harmônica, Fá Menor   |
| C7aug, C7+, C7#5                        | Dó de Tons Inteiros  |
| Cm7b5                                   | Dó Lócrio com Segunda Maior, Dó Lócrio   |
| Cdim7                                   | Dó Diminuta de Tons Inteiros   |
| Espanhol<br>Cphryg                      | Dó Frígio, Dó Frígio com Sexta Maior, Dó Frígio<br>Dó <i>in sen</i>  |
| Cmaj7#5                                 | Dó Lídia Aumentada, Dó Maior Bebop   |
| C7susb9                                 | Dó Frígio com Sexta Maior, Dó Frígio   |

Fonte: Uma introdução à improvisação no jazz – Marc Sabatella (2005)

A partir dessa tabela, apresentarei ao longo deste tópico, a partir das análises dos solos dos trompistas, algumas relações entre escalas e acordes. Como foi supracitado, será possível notar os movimentos de frases verticais e horizontais. Na improvisação do jazz, é muito comum a utilização das escalas *bebop*.

Dentro dessa categoria, temos a escala maior *bebop*, que em sua estrutura, há uma passagem cromática entre os quinto e sexto graus da escala maior. Pensando em uma escala maior de Dó, na qual sua estrutura consiste em C, D, E, F, G, A e B, quando acrescida a nota Sol sustenido G# após o G natural, a mesma se torna uma escala maior *bebop* de Dó. A escala pode ser usada, por exemplo, em acordes de sétima maior. No entanto, ela não se restringe apenas a essa tipologia de acorde. Sabatella (2005), acrescenta:

[...] a escala *bebop* maior de Dó pode também ser usada como uma ponte entre acordes numa progressão como | Cmaj7 | Bm7b5 E7 | Am |; ou seja, a mesma escala pode ser tocada sobre toda a progressão. Uma outra maneira de ver isso é dizer que estamos tocando a escala *bebop* maior de Dó sobre o acorde Cmaj7, tocando seu oitavo modo sobre o acorde Bm7b5, tocando seu terceiro modo sobre o acorde E7, e tocando seu sétimo modo sobre o acorde Am. Esses modos lembram de perto as escalas maior, líria, alterada e menor, respectivamente. Observe que estamos usando uma escala *bebop* maior de Dó sobre uma progressão ii-V-i em Lá Menor. Em geral, podemos usar a escala *bebop* maior em qualquer tonalidade específica sobre uma progressão ii-V-i na relativa menor daquela tonalidade. (SABATELLA, 2005, p. 30).

Dentre as escalas *bebop*, ainda temos a escala *bebop* dominante, que pode se assemelhar a uma escala líria, mas com um sétimo grau acrescido. Outrossim, há ainda a escala menor *bebop*. Essa escala pode ser comparada com a escala dórica, mas com uma terça maior acrescida. Veja abaixo o exemplo das escalas *bebop* supracitadas.

Exemplo 71 - Escalas *bebop*

Bebop major scale

Bebop dominant scale

Bebop minor scale

Fonte: <http://www.jazzclass.aust.com/scales/scabebop.htm> Acesso em 03 ago 2021

No exemplo a seguir, será possível notar o uso da escala *bebop* dominante de G (sol) por Tom Varner no solo improvisado da música Quasimodo. Note que a utilização está de uma forma não-escalar, isto é, e escala se encontra “espalhada” no contexto da frase. Entretanto, é possível notar a presença das notas da escala e ouvi-la soando *bebop*.

Exemplo 72 - Escala *bebop* em Quasimodo (Compasso 35)

Fonte: Acervo pessoal do autor

Veja abaixo um exemplo da utilização da escala *bebop* dominante de D (ré) sob o acorde dominante de D7 por John Clark em seu solo na música Miradita.

## Exemplo 72 - Escala bebop em Miradita (Compasso 5)

Fonte: Acervo pessoal do autor

Ainda em ‘Miradita’, do trompista John Clark, concluímos que existem diversos momentos nos quais ele utiliza a relação escala-acorde em suas frases, para além da supracitada. No exemplo a seguir, note como o trompista, na terminação de uma frase, utiliza as notas do acorde iniciando e terminando nas quintas. No entanto, note que ele exclui a fundamental G#, e utiliza a nota E como nota de passagem. Podemos pensar, ao mesmo tempo, na utilização de um arpejo de B maior sob o G#m7, começando e terminando na terça. Nesse caso, o efeito sonoro é o mesmo, uma vez que o acorde de G#m7 e B maior contém três notas em comum, que são: B, D# e F#. (Nesta dissertação, todas as cifras correspondem à cifragem alfanumérica comumente presente no jazz)<sup>51</sup>.

## Exemplo 73 - Frase Vertical em Miradita (Compasso 53-54)

Fonte: Acervo pessoal do autor

Em outro trecho da mesma música, John Clark utiliza um arpejo bitonal quando ele toca B maior sob um acorde de C#7+5. Ao mesmo tempo, Clark utiliza o arpejo como uma preparação para o próximo acorde (Em7).

<sup>51</sup> Ver MERLINO, Julio. A Cifragem Alfanumérica: uma revisão conceitual. Dissertação de Mestrado - EM-UFRJ. Rio de Janeiro, 2008.

## Exemplo 74 - Frase Vertical em Miradita (Compasso 18)

Fonte: Acervo pessoal do autor

Julius Watkins, na música *Jordu*, mostra um fraseado em arpejos quase totalmente de acordo ou “dentro” da harmonia de cada acorde tocado. Talvez por se tratar da época na qual o *bebop* ainda estava em alta, Julius adota um estilo de improvisação similar ao que se fazia na época com Clifford Brown, por exemplo. Note abaixo, no fraseado de Watkins, o caminho feito sob a harmonia que corre em um ciclo quartal. As notas que não fazem parte dos acordes diretamente servem como notas de passagem.

## Exemplo 75 - Frase vertical e horizontal em Jordy (Compassos 17-30)

Fonte: Acervo pessoal do autor

## Exemplo 76 - Solo de Clifford Bown em Blues Walk (Fragmento)

Fonte: Acervo pessoal do autor - Transcrito por P.Krzywacki

Note no exemplo abaixo como Mark Taylor, em seu solo na música At What Age, faz a utilização da escala de mi menor indo até o seu quinto grau, si, que vai corresponder ao sétimo grau do próximo acorde Cmaj7. É possível notar que ele continua em ascensão sob o acorde maior e estaciona no nono grau do próximo acorde, mi menor (Em).

## Exemplo 77 - Escala de mi menor em At What Age (Compasso 2-3)

Fonte: Acervo pessoal do autor

No exemplo a seguir, na mesma música, Taylor faz a utilização das formas vertical e horizontal ao tocar uma frase escalar compondo as notas do acorde em questão (Em), utilizando notas de passagem e logo em seguida, utiliza uma frase vertical também compreendendo as notas do acorde com exceção da tônica do acorde.

## Exemplo 78 - Frase vertical e horizontal em At What Age (Compasso 4-5)

Fonte: Acervo pessoal do autor

#### 4.10 Notas outside (diferentes utilizações da harmonia)

Pensando em uma perspectiva de improvisação idiomática, podemos utilizar diversos elementos que fazem com que tal solo permaneça próximo ao idiomatismo que se pretende atingir. Há a utilização de elementos da harmonia, tais como o uso de frases sob os acordes, os arpejos, as escalas de acordes, modos, entre outras possibilidades. Dentre essas, chegamos à uma breve conclusão, pensando nesse contexto e diante das análises feitas anteriormente, que uma das ferramentas que podem ser utilizadas com bastante frequência é a troca entre diferentes formas de pensar a harmonia dentro dos solos.

Nos improvisos analisados, notamos que em muitos momentos, os trompistas não necessariamente parecem seguir meramente uma regra específica mesmo estando dentro de uma linguagem jazzística. Isso é, eles também utilizam notas *outside*, ou seja, notas que estão fora do acorde ou do contexto harmônico. Isso também pode caracterizar bem as formas de improvisação sob um olhar de experimentação. Os trompistas, por sua vez, também utilizam em vários momentos dos solos. É importante dizer que isso não necessariamente deva ser absorvido como uma regra de linguagem ou de identidade, mas sim como uma opção de estética dentro dos solos. Berliner (1994), suportando o nosso pensamento nesse sentido, explica:

Os músicos às vezes alteram planos harmônicos maiores para dar individualidade a seus arranjos. Kenny Washington se lembra de Betty Carter aconselhando sua banda: "Se você vai fazer uma música padrão que já foi muito tocada, não faça como todo mundo. Mude. Faça do seu jeito. (BERLINER, 1994, p.358, Tradução minha<sup>52</sup>).

Veja abaixo alguns exemplos de “notas fora” do contexto harmônico e que ainda assim, soaram perfeitamente bem nos solos. No primeiro exemplo, note que Vincent Chancey utiliza uma nota G# (sol sustenido) sob um acorde de Em7 (mi menor com sétima) que em sua estrutura contém a nota G natural.

Exemplo 79 - *Outside* em *Smooth Operator* (Compasso 29)

Fonte: Acervo pessoal do autor

O segundo exemplo mostra John Clark utilizando propositalmente a nota F (fá natural) sob um acorde de B7 (si maior com sétima), que em sua estrutura, contém a nota F# (fá sustenido). É interessante notar, ao ouvir esse trecho, o tom proposital de Clark ao enfatizar tal nota.

<sup>52</sup> Musicians sometimes alter larger harmonic plans to give their arrangements individuality. Kenny Washington remembers Betty Carter advising her band, "If you're going to do a standard tune that's been done a lot, don't do it like everybody else does it. Change it. Do it your own way. (BERLINER, 1994, p. 358).

## Exemplo 80 - Outside em Miradita (Compasso 3)

Fonte: Acervo pessoal do autor

#### 4.11 Extensão

A extensão ou tessitura utilizada por instrumentistas, cantores, arranjadores e compositores são de grande importância para o perfil de uma melodia. Com ela, pode-se fazer entender uma ou muitas ideias. Ou ainda, determinar os sentimentos que se deseja passar através daquela melodia, como o ápice ou o relaxamento, por exemplo. Sobre a importância da tessitura em melodia, Lawn e Hellmer (1993) destacam:

[...] A tessitura desempenha um papel importante na maioria das boas melodias, por não serem tipicamente estáveis, e sim com a tendência de subir e descer de maneira modulada ou arqueada. A direção da maioria das melodias muda constantemente e normalmente perto do final de um solo ou uma composição improvisada, a melodia pode atingir o seu ponto culminante em termos de tessitura, densidade e atividade rítmica (LAWN; HELLMER, 1993, p.66, APUD Gil, 2016, p.63 traduções de S. Jarvis em maio de 2016<sup>53</sup>).

Nos solos improvisados não é diferente, uma vez que solos são compostos por melodias. Nesse sentido, a utilização da tessitura, além de abrir uma gama de possibilidades melódicas, também pode fazer com que isto seja uma marca impressa de um solista. Um exemplo disso são alguns trompetistas que ficaram conhecidos para além de suas musicalidades, por suas tessituras. Arturo Sandoval, por exemplo, é um trompetista de jazz que ficou muito conhecido por tocar com destreza na região aguda e super aguda, por exemplo. Diferente de Chet Baker, que tocava em uma região mediana do instrumento. E isso não significa que ele não utilizava a região aguda e nem que Arturo Sandoval não utilizava a região grave. O que é perceptível nesse sentido, é que cada um dos artistas, tiveram essas características marcantes, para além de muitas outras, é claro.

Sobre as análises dos solos e suas relações com a extensão em uma perspectiva de identidade improvisatória de cada um, foi possível destacar algumas peculiaridades nesse

---

<sup>53</sup> Range plays an important role in most good melodies because they typically are not static but tend to rise and fall in a modulated or arched manner. The direction of most melodies is constantly, and there is usually some point toward the end of an improvised solo or composition at which the melody reaches its highest point in terms of range, density, and rhythmic activity. (LAWN; HELLMER, 1993, p. 66).

sentido. Dentre os músicos, existem os que trabalham em uma região média do instrumento, os que exploram a região mais grave, os que exploram a região mais aguda e também os que transitam entre todas as regiões.

Veja abaixo uma amostra da tessitura da trompa, contemplando as regiões desde o super grave à região aguda. É importante salientar que ao se tratar das notas e tessituras, elas correspondem às notas que são lidas pelos trompistas, isto é, na trompa em fá, sendo uma quinta justa acima da tonalidade de concerto.

### Exemplo 81 - Tessitura da trompa (I)



Figura 40 - Extensão

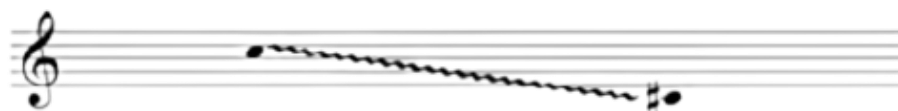


Figura 41 - Extensão da região média.

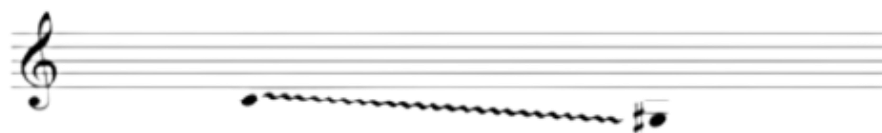


Figura 42 - Extensão da região média grave.

Fonte: Livro 'A trompa sem mistérios' de Ricardo Ferreira Lepre

## Exemplo 82 - Tessitura da trompa (II)



Figura 43 - Extensão da região grave



Figura 44 - Extensão da região super grave

Fonte: Livro 'A trompa sem mistérios' de Ricardo Ferreira Lepre

No solo improvisado de John Clark, na música *Miradita*, é possível notar que o trompista transita entre a região grave, neste caso, uma nota Si e a região aguda. No entanto, ele ultrapassa a região “natural” da trompa ao utilizar frases que vão para a região super aguda, mais precisamente o Fá sustenido (F♯) superagudo da trompa.

Ao se tratar de individualidade e identidade, é válido dizer que uma das características do trompista John Clark, em seus solos de improviso, é justamente a destreza de interpretar com facilidade (para quem ouve) na região grave, média, aguda e super aguda da trompa. Clark, com essa característica, muitas vezes soa similar a um trompetista de *bebop*, por exemplo.

Veja abaixo as frases feitas por Clark trabalhando nas diversas regiões do instrumento. No primeiro exemplo, Clark vem de uma frase descendente até chegar no Si. (A clave de Fá circulada em vermelho corresponde a um recurso utilizado em partituras de trompa para facilitar a leitura de notas graves).

## Exemplo 83 - Frase nas regiões grave e superaguda em Miradita (Compasso 24)

The image shows a musical score for two staves. The first staff begins at measure 22 and ends at measure 24. The second staff begins at measure 25. A blue rectangular box highlights the final measure of the first staff (measure 24). Within this box, a red circle highlights the first note, which is a low bass note. The score includes various chords such as G#m7, C7, C#7+9, Em7, F#m7, B7, and D#m7. The word "Bluesy" is written below the second staff.

Fonte: Acervo pessoal do autor

No exemplo a seguir, Clark faz uma frase começando com um movimento descendente que vai do si agudo para o fá sustenido (F#). Em seguida, a partir da mesma nota, ele faz uma escala ascendente que culmina no F# uma oitava acima. Veja abaixo a frase feita por Clark.

## Exemplo 84 - Frase com nota super aguda em Miradita (Compassos 45-46)

The image shows a musical score for four staves. The first three staves contain a melodic line with various notes and rests. The fourth staff begins at measure 45 and ends at measure 46. A red rectangular box highlights the first two measures of the fourth staff, which contain a phrase with a very high note. The score includes various chords and notes, with some notes marked with a red 'x'.

Fonte: Acervo pessoal do autor

Em outro exemplo sobre a utilização da região super aguda, está Julius Watkins. O trompista costumava manter seus solos em uma região média e aguda da trompa, de tal modo que pode ser reconhecido facilmente. Essa foi uma de suas características. Além disso, há uma dúvida entre os trompistas sobre como Watkins conseguia manter um solo longo em uma região que é considerada da alta dificuldade dada a fadiga muscular que existe ao executar notas agudas na trompa.

Smith (2005), ao abordar a questão das notas agudas tocadas por Julius, afirma que um dos motivos pode ser encontrado ao ver a forma como o trompista faz a sua embocadura para tocar.

[...] A resposta à segunda pergunta, sobre como Julius produziu notas altas com clareza sem esforço, pode ser encontrada na fonte da produção de tons em todos os instrumentos de sopro: a embocadura. É comum para músicos de trompa que frequentemente tocam na faixa alta por períodos significativos de tempo usar o que é conhecido como trompa descante. (SMITH, 2005, p.69, Tradução minha<sup>54</sup>).

Veja a seguir, um primeiro exemplo de um trecho do solo de Watkins na música The Phantom's Blues, no qual ele toca uma frase na região super aguda. É possível notar o modo com que a frase faz uma descida em direção à região super grave.

Exemplo 85 - Regiões extremas de extensão em The Phantom's Blues (Compassos 42-46)

Fonte: Acervo pessoal de Jeffrey Snedeker

No segundo exemplo, é possível notar que Julius interpreta uma frase em uma região pouco explorada do instrumento. Essa região não é comum de se tocar dada a sua dificuldade técnica. Julius Watkins, nesse sentido, é uma exceção e por isso, essa se tornou uma de suas principais marcas. Note em como ele toca a nota sem auxílio de glissando ou grandes saltos (o que poderia ser facilitado neste contexto).

Exemplo 86 - Tessitura superaguda em The Phantom's Blues (Compassos 84-88)

Fonte: Acervo pessoal do autor

<sup>54</sup> The answer to the second question, regarding how Julius produced high notes with effortless clarity, can be found at the source of tone production on all brass instruments: the embouchure. It is common for horn players who frequently play in the high range for significant periods of time to use what are known as descant horns. (SMITH, 2005, p.69).

As interpretações na trompa na região média/aguda são as mais comuns encontradas entre os solos dos trompistas. Um dos motivos para tal fato pode ser pelo conforto. Tocar em uma região média, em geral, pode fazer com que o músico tenha mais resistência e consiga permanecer em solo por mais tempo. Se olharmos para o repertório tradicional de música de concerto, poderemos ver que a maioria dos concertos e peças se encontram em uma região média e aguda.

No entanto, há uma variedade de divisões entre as tessituras justamente pelo fato que ao trabalhar nessa região, se permite que o trompista tenha mais êxito e consiga chegar até o final da música. Mais para frente, iremos discutir possibilidades e técnicas para se trabalhar a extensão na trompa. Veja abaixo no solo de Mark Taylor em *At What Age*, a frase nas regiões média/aguda.

Exemplo 87 - Frase na região média/aguda em *Furious George* (Compassos 40-45)

The image shows a musical score for a trumpet solo in G minor. It consists of two staves. The first staff covers measures 40 to 45, and the second staff covers measures 46 to 51. Chord symbols are written above the notes: Gm, G7#9, Cm, Gm, E7#9, D7alt, A7b7, E7#9, Gm7b9, and Gm. Red arrows point to specific notes: one in measure 43 of the first staff and one in measure 47 of the second staff.

Fonte: Acervo pessoal do autor

Entre os solos analisados, chegamos à conclusão de que dentre os trompistas, Tom Varner é o que mais interpreta os seus solos na região grave da trompa. Tal conclusão não ocorreu exclusivamente pelos trechos de solos expostos neste trabalho, mas sim pela audição de seus discos e performances. Além disso, parte da constatação veio através de uma performance ao vivo, no qual estava presente.

É conveniente ressaltar que a região grave não é a única em que Varner realiza as suas performances na trompa. Em sua discografia, é possível ouvir que o trompista também explora com destreza todas as regiões do instrumento. No entanto, Varner tem uma peculiaridade nesse sentido, que é a clareza e agilidade com que ele consegue interpretar um solo rápido ou lento em uma região grave e até mesmo super grave. Veja a seguir, o início da música *So Sorry Please*, interpretada por Varner improvisando em uma região média e super grave.

Exemplo 88 - Frase na região média e super grave em *So Sorry Please* (Compassos 1-8)



Fonte: Acervo pessoal do autor

#### 4.12 Desenvolvimento de motivos e repetições melódicas

O desenvolvimento de motivos melódicos na música fora utilizado em larga escala entre compositores da música de concerto como: Mozart, Haydn e Beethoven. Um exemplo de um motivo famoso, é o tema da quinta sinfonia de Beethoven, no qual é possível notar o motivo inicial que percorre todo o movimento com variações. No entanto, ao pesquisar sobre o termo musical, podemos encontrar diversas definições. No caso desta dissertação, iremos utilizar a definição exposta por Crook (1991) e Ligon (1999), no qual ele explana que o motivo consiste em uma única ideia curta e que dure no máximo dois compassos.

Motivo - uma pequena unidade temática de melodia, aproximadamente entre 2 e 8 notas, consistia em uma única ideia ou pensamento, semelhante a uma frase curta na língua, geralmente não mais longa do que dois compassos (a menos que seja escrita no tempo de corte). O final do motivo é determinado por um breve ou prolongado período de repouso ou inatividade que define a ideia e permite que o seu efeito seja realizado. O comprimento total de um motivo geralmente inclui esse período de inatividade que o segue imediatamente. (CROOK, 1991, p.81, Tradução minha<sup>55</sup>).

Neste ponto, nos baseamos na dissertação de Gonçalves (2017), no qual o autor nos mostra um panorama amplo sobre as definições de motivo. O autor aborda o motivo e suas variações utilizando o exemplo de Sonny Rollins em *St. Thomas*. Veja abaixo um exemplo de Gonçalves baseado em Ligon (1999).

---

<sup>55</sup> Motif- a small, thematic unit of melody, roughly between 2 and 8 notes, consisted of a single idea or muyca/thought, similar to a short sentence in language, generally not longer than 2 bars (unless written in cut time). The motif's ending is determined by a brief or sustained period of rest or inactivity which defines the idea and allows time for its effect to be realized. The total length of a motif often includes this period of inactivity which immediately follows it. (CROOK, 1991, p.81).

## Exemplo 89 - Desenvolvimento de motivos

94

## Desenvolvimento de motivos, exemplos

baseado em (LIGON, Bert - Comprehensive Technique for Jazz Musicians, 1999)

Motivo original      A) Repetição      B) Transposição      C) mudança de modo

5 D) Fragmentação ex. 1      fragment. ex. 2      E) Adição

9 F) Sequência

12 G) Ornamentação (dif. da Adição) +      +

14 H) Aumentação Rítmica      Aumentação intervalar ex 1      Aumentação intervalar ex 2

18 I) Diminuição Rítmica      Diminuição intervalar

22 J) Inversão (transp. exata)      Inversão (transp. diatônica)

26 Motivo retrógrado      Retrógrado inverso

30 K) Deslocamento rítmico      Deslocamento rítmico ex. 2

34 Deslocamento de oitavas      N) Combinação dos procedimentos

Figura 32: Desenvolvimento de motivos, processos de variação, baseado em Bert Ligon (1999)

Na improvisação, a utilização de motivos é mais comumente vista no jazz modal. Nesse estilo, há uma visão menos restritiva e mais livre em um sentido harmônico e também de ideias melódicas. De fato, se valoriza mais as ideias de fraseados em relação a “correr atrás da harmonia”. Kernfeld (1995) explica que o jazz modal, por contemplar harmonias mais estáticas, facilitava a utilização e desenvolvimento de motivos, diferente do *bebop*, que continha movimentos harmônicos mais velozes dificultando tal utilização.

Quando o modal Jazz e o free jazz começaram a oferecer alternativas à harmonia convencional - seja por se concentrar em acompanhamentos estáticos, ou por rejeitar a necessidade do improvisador tocar de acordo com o acompanhamento improvisação motivica começou a ser usada de forma mais corrente. Alguns intérpretes se sentiram motivados ao serem libertados daquilo que percebiam como uma camisa de força harmônica: a progressão de acordes dos temas standard de Jazz. (KERNFELD, 1995, Apud GONÇALVES, 2017, p. 145<sup>56</sup>).

Iremos, a partir deste ponto, mostrar a utilização, tal qual seus desenvolvimentos de alguns motivos nos solos dos trompistas analisados nos baseando em Ligon e Crook. No primeiro exemplo, John Clark, em *Miradita*, logo no início de seu solo, utiliza um motivo em tercinas em que ao longo dos compassos há uma variação de deslocamento rítmico.

#### Exemplo 90 - Motivo em *Miradita* (Compassos 1-4)

Fonte: Acervo pessoal do autor

Nesse exemplo, note como, na mesma música, Clark utiliza um motivo focando na nota Si como alvo. No motivo, há uma variação também de deslocamento rítmico.

<sup>56</sup> When modal Jazz and free Jazz began to open up alternatives to conventional harmony - either by focusing on static accompaniments or by rejecting the need for an improviser to accord with the accompaniment - motivic improvisation began to take on a much greater currency. Some players were thrilled to be freed from that they perceived as a harmonic straitjacket: the chord progression of standard Jazz themes (KERNFELD, 1995, p.145).

## Exemplo 91 - Motivo em Miradita (Compassos 58-60)

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains measures 58, 59, and 60. A blue box highlights these three measures. Above the notes are chords: B7, Em7, C#7, and D7. The bottom staff is in bass clef and contains measures 58, 59, and 60. A blue box highlights these three measures. Above the notes are chords: B7, D7, and Em7. There are triplets and slurs in both staves.

Fonte: Acervo pessoal do autor

No exemplo da frase a seguir, Mark Taylor, no seguinte trecho do solo da música *At What Age*, utiliza um motivo (grifado em vermelho), em que há além do deslocamento de ritmo, a adição quando ele insere, dentro da repetição, uma nota diferente das anteriores. No exemplo em azul, há um movimento de transposição. Ele cria um motivo e partir desse, segue com um ritmo igual, mas em notas diferentes. Veja abaixo o trecho:

Exemplo 92 - Motivo em *At What Age* (Compassos 12-13 e 17)

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains measures 12, 13, and 17. A red box highlights measures 12 and 13, and a blue box highlights measure 17. Above the notes are chords: A7/C#, B7, C#7, D7, B7, B7/D#, and B7. The bottom staff is in bass clef and contains measure 17. A blue box highlights this measure. Above the notes are chords: Em, Em/D#, G/D, and Em/D#. There are triplets and slurs in both staves.

Fonte: Acervo pessoal do autor

No próximo exemplo, Vincent Chancey, na música *Smooth Operator*, ao frasear nesse trecho do solo, utiliza um motivo (em vermelho), no qual a nota lá é uma nota alvo. Nota-se na frase de Chancey a intenção de chegar na nota por meio de uma repetição. Ao mesmo tempo, é utilizado o deslocamento rítmico. Na segunda frase (em azul), o trompista utiliza o mesmo formato de motivo do anterior, mas desta vez a nota sol é a nota alvo.

## Exemplo 93 - Motivo em Smooth Operator (Compassos 28-29 e 41-42)

The image displays a musical score for the piece 'Smooth Operator'. It consists of four staves of music. The first staff includes the instruction 'Speed Up...'. The second staff features a red rectangular box highlighting measures 28 and 29, with the text 'Lay Back... até 28' written below it. The third staff is marked with 'arranjo'. The fourth staff has a blue rectangular box highlighting measures 41 and 42. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings, along with chord symbols like Am7, Em7, Dm7, and A7.

Fonte: Acervo pessoal do autor

No exemplo a seguir, Mark Taylor, em seu solo improvisado na música *Furious George*, em diversos trechos, como poderá ser notado (em azul), faz a utilização de motivos. No primeiro motivo, nota-se uma mudança na frase, o que chamamos aqui de transposição. Ademais, na mesma frase ocorre também o deslocamento rítmico quando o trompista faz a ligação das duas últimas notas do motivo. Em seguida, podemos ver (em vermelho) que ele cria um motivo com transposição também.

Já no próximo motivo (em roxo), conseguimos observar com clareza que Taylor cria um motivo querendo atingir a nota lá como alvo. É interessante notar na frase a intenção do trompista em chegar ao alvo, e escutando o solo, é perceptível tal sensação passada, através das nuances e intensidade no som. No exemplo (em verde), o trompista também utiliza claramente a repetição no motivo. Porém, ele utiliza a fragmentação no final do motivo.

Na última demonstração (em cinza), Mark utiliza o motivo com o deslocamento rítmico e ao mesmo tempo, com a transposição ao modificar, logo no início do segundo compasso, a nota e a figura rítmica.

## Exemplo 94 - Motivo em Furious George (Compassos 23-26, 29-32 e 33-35)

The musical score for Example 94 consists of six staves of music in G minor. The first staff shows measures 7-11 with chords Gm, Eb7#9, D7alt, A#7, and Eb7#9. The second staff shows measures 12-18 with chords Gm, Gm, G7#9, and Cm. The third staff shows measures 19-25 with chords Gm, Eb7#9, D7alt, A#7, Eb7#9, and Gm. The fourth staff shows measures 26-32 with chords Gm, G7#9, and Cm. The fifth staff shows measures 33-35 with chords Gm, Eb7#9, D7alt, A#7, Eb7#9, and Gm. The sixth staff shows measures 36-42 with chords Gm, G7#9, and Cm. The score includes a tempo marking of quarter note = 120.

Fonte: Acervo pessoal do autor

No último exemplo, na música Quasimodo, nos dois trechos (vermelho e azul), o trompista Tom Varner faz o uso de um motivo no qual é possível notar que há uma mudança de notas, ou seja, a transposição. Porém, percebe-se que as ideias rítmicas continuam iguais.

## Exemplo 95 - Motivo em Quasimodo (Compassos 5-7 e 8-11)

The musical score for Example 95 consists of two staves of music in G major. The first staff shows measures 5-7 with chords A and A. The second staff shows measures 8-11 with a *dim.* marking. The score includes a tempo marking of quarter note = 120.

Fonte: Acervo pessoal do autor

## Exemplo 96 - Solo integral de John Clark em Miradita

**MIRADITA**  
John Clark Solo

Transcrição: Victor Prado Comp: John Clark

$\text{♩} = 120$

62

vtrompa@gmail.com/2021\*

## Exemplo 97 - Solo integral de Tom Varner em Quasimodo

**QUASIMODO****TOM VARNER - SOLO**

Transcrição: Victor Prado

$\text{♩} = 120$

7  $G^7$   $Dm^7$   $G^{maj7}$   $C^{maj7}$   $E^7$   $A^m7$

13  $F\#m^7$   $B^7$   $E^m7$   $A^7$   $D^7$   $G^6$   $A^m7$   $D^7$   $A^7\#5$

19  $Dm^7$   $G^7$   $C^{maj7}$   $B^7$   $Dm^7$

23  $G^7$   $Dm^7$   $G^7$

26  $C^{maj7}$   $Dm^7$   $G^7$   $C^6$   $E^7$   $A^m7$

31  $Fm^6$   $C^{maj7}$   $Dm^7\#9$   $G^7\#9$   $C^{maj7}$   $Dm^7$   $G^7$   $C^6$

vtrompa@gmail.com

Fonte: Acervo pessoal do autor

Exemplo 98 - Solo integral de Mark Taylor em At What Age

# AT WHAT AGE

Transcrição: Victor Prado

Comp: Mark Taylor

$\text{♩} = 70$

Chord symbols: Em, Em/D#, G/D, Em/C#, CΔ7, Em, Am<sup>9</sup>, B7(b<sup>9</sup>), Em, G/D, Em/C#, CΔ7, B7(b<sup>9</sup>), Am<sup>9</sup>, B7(b<sup>9</sup>), B7(b<sup>9</sup>), Em, A7/C#, B7(b<sup>9</sup>), B7(b<sup>9</sup>)/D#, D7, Em, Em/D#, G/D, Em/D#, Em/D#, Em/C#, G/D, CΔ7, Em, Em/C#, G/D, CΔ7, Em, B7(b<sup>9</sup>), Em<sup>9</sup>.

vtrompa@gmail.com ©

## Exemplo 99 - Solo integral de Vincent Chancey em Smooth Operator

**SMOOTH OPERATOR**

## Vincent Chancey Solo

Transe: Victor Prado

♩ = 136

Am<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Em<sup>7</sup>

8 Dm<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Em<sup>7</sup>

14 Dm<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Em<sup>7</sup>

20 Dm<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Em<sup>7</sup>

25 Am<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Em<sup>7</sup>

30 Dm<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Em<sup>7</sup>

35 Am<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Em<sup>7</sup>

40 Dm<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Em<sup>7</sup>

44 Dm<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Em<sup>7</sup>

*dim.* 3

vtrompa@gmail.com

Fonte: Acervo pessoal do autor

#### 4.13 Coerência em improvisação

Ao tratarmos de coerência em improvisação jazzística, temos que pensar no que ela se baseia. Podemos imaginar que pode ser um conjunto de características que vão desde técnicas utilizadas relacionadas à harmonia, melodia, escalas, intervalos, modos, suingue, idiomatismo, vocabulário ou linguagem. Dentro dos tratados e pesquisas sobre jazz e improvisação, a coerência é um assunto presente. Gunther Schuller (1925), que foi um compositor, arranjador e trompista, expõe a sua visão no sentido de coerência em solos improvisados. Em sua visão, os solos precisam ter essa coerência como um todo, no sentido harmônico, melódico e rítmico.

Em seu artigo, Schuller (1958) tece uma crítica incisiva ao retratar os improvisadores de jazz de seu tempo. Para ele, Louis Armstrong e Charlie Parker foram exceções ao improvisarem com o que ele chama de coerência. Ao restante, pelo que parece, lhes faltavam isso. Para além da falta de coerência que o autor explana, existe também uma falta do que ele chama de “força unificadora”. Ao analisar um solo do saxofonista Sonny Rollins em Blue 7, Schuller demonstra, através da análise, todas as características que demonstram essa força unificadora.

Para o autor, muitos improvisadores tendem a improvisar sob as progressões, esquecendo a parte melódica e seu contorno, tal como a falta de se variar a melodia através de recursos rítmicos. Rollins, pelo contrário, mostrou-se capaz de fazer tudo isso ao redesenhar a melodia de diversas formas, se conectar com os músicos da cozinha, utilizar o silêncio, dentre outros exemplos que podem ser vistos em seu artigo, no qual o autor expõe alguns fragmentos do solo de Rollins. Segundo Schuller, o solo de Rollins chega a um patamar que se aproxima de uma peça totalmente escrita:

Mas a maior conquista do solo de Rollins são os seus 11º, 12º e 13º, *chorus* nos quais dos vinte e oito compassos todos, exceto seis, são derivados diretamente da abertura e dois compassos adicionais estão relacionados à seção de quatro compassos que apresenta o solo de bateria de Max. Essa coesão estrutural - sem sacrificar a expressividade e o impulso rítmico ou *swing* - é esperada do compositor que passa dias ou semanas escrevendo uma determinada passagem. É outra questão conseguir isso em uma performance instantânea (SCHULLER, 1958, p.8, Tradução minha<sup>57</sup>).

---

<sup>57</sup> But the crowning achievement of Rollins' solo is his 11th, 12th and 13th choruses in which out of twenty-eight measures all but six are directly derived from the opening and two further measures are related to the four-bar section introducing Max's drum solo. Such structural cohesiveness - without sacrificing expressiveness and rhythmic drive or swing - one has come to expect from the composer who spends days or weeks writing a given

É importante pensarmos ao mesmo tempo, que a improvisação pode não necessariamente seguir unicamente os caminhos propostos pelas metodologias, isso é, um improvisador geralmente fica conhecido não por seguir os caminhos exatos do que esperam que ele o faça, mas sim por se destacar pela sua individualidade. Além disso, passamos por processos de evolução musical constantemente. O que é possível se ver nos dias atuais é uma grande mistura no aspecto da improvisação jazzística.

Mesmo em épocas passadas, podemos lembrar de John Coltrane, Pharoah Sanders, Ornette Coleman, Cecil Taylor, Lindsay Cooper ou Don Cherry, que em seus solos, em um determinado momento de suas carreiras, não havia mais uma fórmula correta e “perfeita” para seguir, sobretudo no movimento do jazz *avant-garde*. Nesse movimento, não se procura buscar as fórmulas encontradas nos solos de Parker ou Coleman Hawkins, pois não seriam iguais.

Nesse sentido, corroboramos a ideia de Ligon (1999), que ao falar sobre improvisação e coerência, destaca sobre a incorporação de uma forma nos solos e também de se estar livre para misturá-las se assim for necessário. Pensamos que a improvisação é um campo de descobertas, diálogos e discursos no qual as regras e idiomatismos não devem se sobrepor à liberdade de ser.

Nenhuma improvisação necessariamente adere a uma única designação estrutural ou teórica. Uma improvisação pode incorporar conceitos de qualquer categoria ou talvez de duas em uma frase única. Porque separá-las? Um improvisador pode começar a frase improvisando sob a harmonia, sendo específico ao delinear os arpejos, e a seguir, sugerir a melodia, e terminar a frase com um cliché geral de uma harmonia de blues. (LIGON, 1999, p. 6, tradução minha<sup>58</sup>).

Se pensamos na coerência tal qual propõe Schuller, anteriormente vimos que nos solos analisados ela existe em larga escala, pois pudemos notar a presença de vários dos elementos técnicos e teóricos no que tange à metodologia de improvisação jazzística mais usual. No entanto, é pertinente refletir se em todos os solos os trompistas tinham em suas mentes, uma lista de afazeres para que seus solos soassem coerentes. Sob a minha perspectiva, a partir dos

---

passage. It is another matter to achieve this in an on-the-spur-of-the-moment extemporization (SCHULLER, 1958, p.8).

<sup>58</sup> No single improvisation necessarily adheres strictly to any single structural or theoretical designation. An improvisation may incorporate concepts from either category and maybe both within a single phrase. Why separate them? An improviser may begin a phrase improvising on the harmony, being specific by outlining arpeggios, then suggest the melody, and end the phrase with a harmonically general blues cliché. By separating the approaches, practicing each approach individually, the student improviser has a much better chance of creating lines that incorporate each of these concepts (LIGON, 1999, p.6).

estudos e análises dos solos e diversas escutas do repertório musical, tal como a experiência e convivência com artistas desse campo, podemos dizer que não, a priori, pois na improvisação, utiliza-se a bagagem musical, um compendium de tudo o que se aprendeu e armazenou e que se mantém no inconsciente.

Corroboro a ideia de Ligon, em que a improvisação, sendo idiomática ou não, deve-se permanecer dentro de um espaço de liberdade. Isto não significa que um improvisador necessite “bagunçar” ou ser um “quebrador de regras” sem nunca levar em consideração alguns parâmetros pré moldados que existem por uma razão proveniente da história de seu tempo, mas sim, se sentir livre para misturar formas, metodologias, conceitos, perspectivas e poder utilizar isso mesmo dentro de um pré molde.

A originalidade de um improvisador irá surgir a partir de sua própria voz e não de cópias exclusivamente. O ato de experimentar é uma arte, um instinto natural e humano que se deve manter em primeiro lugar ao se tratar de improvisação. A coerência existe, sempre irá existir enquanto o que for tocado puder tocar de alguma forma quem escuta. Portanto, iremos aqui considerar como solo coerente todos os solos analisados. A seguir, iremos explicar, de uma forma geral, a utilização de todos os elementos expostos acima porém, sob um contexto musical como um todo.

## **5 DESENVOLVENDO UMA IDENTIDADE IMPROVISATÓRIA NA TROMPA**

A partir dos elementos técnico-interpretativos apresentados e analisados na parte quatro, iremos destacar no âmbito da improvisação como os principais recursos e possibilidades de interpretação a serem utilizados podem contribuir no desenvolvimento de uma identidade criativa.

### **5.1 Resignificação do padrão**

Um aspecto interessante que pode fazer parte da formação de uma originalidade artística ímpar, que está para além de recursos técnico-interpretativos, mas que julgamos importante dentro do contexto deste trabalho, é o que chamaremos de ressignificação do padrão. Isto é, a fuga do que sempre foi considerado correto ou padrão através do tempo. Podemos exemplificar a ideia lembrando em como alguns músicos fizeram uma ressignificação de um determinado formato ao utilizarem os seus instrumentos.

Podemos lembrar, por exemplo, da fase de Miles Davis entre 1969 e 1992, que naquele período, se aprofunda em diferentes perspectivas em relação ao jazz e à música improvisada dando ênfase nos recursos elétricos e uma improvisação com um aspecto mais livre. De fato, Miles não é lembrado por isso exclusivamente, mas de todo modo, foi um período interessante da história e que o marcou por sua individualidade enquanto artista naquele período.

Marcado pela sua originalidade, podemos ainda nesse contexto citar Arkady Shilkloper, trompista de jazz russo, que faz a utilização de recursos eletrônicos que contemplam diferentes efeitos sonoros e para além disso, utiliza diferentes instrumentos – como a trompa alpina e conceitos que o fazem poder explorar esses instrumentos. Mesmo não estando na lista das análises, destacamos também o artista como um trompista importante para a história da música improvisada.

Usufruir desse recurso como ferramenta para o discurso musical não é uma prática incomum e pode fazer com que o trompista tenha ainda mais opções no que diz respeito à construção de uma originalidade própria.

### **5.2 A utilização própria de ornamentações**

Sem dúvida, percebemos que um dos principais aspectos no âmbito de se criar uma originalidade dentro de um improviso, é a utilização de ornamentos musicais. Na parte 4, pudemos ver os diversos exemplos de ornamentações utilizadas pelos trompistas. Enfatizo a

forma com que os artistas dos solos analisados utilizam cada ornamento de diferentes maneiras e em diferentes caminhos.

Em meio a sessões práticas dedicadas a estudos técnicos e teóricos, desenvolvendo sons pessoais, expandindo repertórios, criando ideias melódicas e experimentando aplicações variadas em construção solo, os improvisadores vivem no limiar de novas possibilidades de invenção, possibilidades que se expandem dramaticamente a cada descoberta. Cada um requer perfuração disciplinada para garantir o domínio sobre seu uso. (BERLINER, 1994, p.582, Tradução minha<sup>59</sup>).

Nos livros didáticos de improvisação ou nos trabalhos acadêmicos voltados a esse tema, não é difícil encontrar assuntos relacionados a ornamentações melódicas. No entanto, se quisermos nos aprofundar em questões sobre a utilização individual sob uma ótica de discurso musical, teremos que adentrar outros campos que abordam o discurso musical e não exclusivamente a improvisação. O intérprete, ao executar uma obra ou um improviso, sempre irá carregar consigo uma gama de possibilidades de interpretações e caminhos.

Como vimos anteriormente, nas análises dos solos, praticamente todos os trompistas utilizam os mesmos ornamentos em alguma medida. No entanto, podemos nos questionar a partir deste fato sobre o que faz, mesmo com músicos diferentes utilizando os mesmos ornamentos, soarem de uma forma diferente. Uma possível resposta para este questionamento pode partir de uma outra especificidade, que é a sonoridade e que iremos abordar no próximo tópico.

### **5.3 Sonoridade**

Uma das questões cruciais que podem definir ou fazer parte da construção de uma originalidade, é a sonoridade. Já foi citado durante o trabalho diferentes sonoridades e diferenças de abordagens interpretativas entre os músicos. Alinhado ao que foi dito anteriormente, saliento que aspectos diferentes de som podem fazer com que um músico se diferencie muito de outro.

Sob essa perspectiva, destacaremos aqui, desta vez exclusivamente sobre os 5 trompistas analisados, as especificidades que a partir da análise realizada, fazem parte do leque de aspectos

---

<sup>59</sup> Amid practice sessions devoted to technical and theoretical studies, developing personal sounds, expanding repertoires, creating melodic ideas, and experimenting with varied applications in solo construction, improvisers live at the threshold of new possibilities for invention, possibilities that expand dramatically with every discovery. Each requires disciplined drilling to ensure mastery over its use (BERLINER, 1994, p. 582).

que os caracterizam como trompistas com suas próprias identidades. Observamos durante as audições e análises características consideravelmente distintas entre eles no que tange à sonoridade. Para esta parte, iremos definir um pequeno espectro de 3 características de som. As características ficaram entre: sonoridade clara, caracterizada pelos harmônicos mais agudos do instrumento em destaque; média ou “padrão”, quando há um equilíbrio na projeção dos harmônicos agudos e graves; e escura, quando há uma maior projeção de harmônicos mais graves.

Mark Taylor, por exemplo, tem uma característica em sua sonoridade que em diversos momentos se aproxima à uma sonoridade “padrão”<sup>60</sup> da trompa no aspecto de cor do som. No entanto, ouvindo seus solos, e mais especificamente no solo analisado, é perceptível a utilização de diferentes vibratos. Em frases com notas de longa duração e em uma região média, ele utiliza um vibrato regular. Já em frases em regiões agudas, Taylor utiliza vibratos irregulares que podem mudar a depender da frase. Outrossim, em alguns momentos ele utiliza um vibrato curto que remete a um *shake*<sup>61</sup>.

Em uma perspectiva sonora totalmente diferente está Julius Watkins. Como dissemos durante a pesquisa, Watkins foi dono de uma sonoridade singular em relação às sonoridades de trompa. Quando observamos suas interpretações, na maioria das vezes é possível ouvir uma sonoridade clara com um timbre muitas vezes metálico. Ainda sobre a sonoridade de Julius, em muitos dos casos, em seus solos, é possível perceber alguma agressividade, sobretudo quando ouvimos seus solos na região aguda. É importante ressaltar sempre que tais características nem sempre poderão ser escutadas, pois o trompista pode mudar o seu som a depender da música que toca ou do solo. Julius Watkins, em diversos solos mantém uma sonoridade um pouco mais escura e não agressiva. Ou seja, tal destaque é o que pode ser visto com facilidade e não o que ele foi sempre. A utilização de *shakes* no final das notas agudas, como observado nos solos de Taylor, é notável também, em larga escala, em diversos solos de Watkins.

Em um mesmo caminho no aspecto sonoro estão John Clark e Vincent Chancey. Os dois trompistas supracitados se encontram dentro da característica da sonoridade clara. Ao escutar seus solos e fazendo uma comparação com trompistas que tem uma sonoridade média ou escura, tal percepção torna-se ainda mais evidente.

---

<sup>60</sup> Nesse sentido, o termo “padrão” refere-se a uma sonoridade sem características exageradas no aspecto de cor do som, isto é, significa uma sonoridade que pode ser reconhecida facilmente como “som de trompa”.

<sup>61</sup> O “Shake” é recurso técnico-interpretativo tradicional na área do jazz e que consiste em um trillo ou “trêmulo” que pode ser feito em intervalos de terça maior ou menor.

É válido salientar que ao mesmo tempo em que eles se encontram dentro desse espectro ao lado da sonoridade “clara”<sup>62</sup>, observamos que Vincent Chancey carrega consigo uma sonoridade ainda mais clara que Clark. Um fato interessante sobre tais sonoridades é que ambos os trompistas utilizam a mão dentro da campana de uma forma menos usual que a maioria dos trompistas<sup>63</sup>. O posicionamento não usual da mão na campana pode fazer com que a sonoridade mude. No entanto, isto não se torna um elemento crucial ou único na construção da sonoridade de ambos.

Em contrapartida, observamos que com uma sonoridade mais escura, está Tom Varner. Na maioria dos solos é possível identificar tal característica. É interessante observar que a sonoridade escura de Varner se encontra, em sua maioria, quando o trompista toca em uma região média ou grave da trompa. O mesmo não acontece quando ele toca em uma região mais aguda.

Diante desse contexto, voltamos a reiterar que essas características fazem parte de um estudo no qual se analisou diversos solos e que em sua maioria, elas estavam presentes. Na sonoridade de Varner, podemos dizer que permeia não estritamente uma, mas duas características; uma sonoridade mais escura na região grave e outra um pouco mais clara na região aguda.

#### **5.4 Escolha de repertório**

É importante enfatizar que durante o trabalho como um todo e sobre as análises, foram contempladas linguagens de improvisação que estão ligadas ao jazz. De fato, quando se pensa sobre trompa e improvisação ou a trompa fora do contexto da música sinfônica (trompa dessinfonizada), o que vem a princípio é o jazz, e não à toa. Dentro da história da música ocidental do século XX, o primeiro lugar e contexto no qual a trompa esteve inserida sob uma ótica de música popular, foi no jazz, sobretudo, nos Estados Unidos com a aparição de Julius Watkins, Willie Ruff, David Amram e John Grass.

Vimos que os improvisos, em sua totalidade, continham elementos de improvisação sob uma ótica metodológica proveniente do jazz – do *bebop* por assim dizer. No entanto, quando

---

<sup>62</sup> Sonoridade que se aproxima de instrumentos como o trompete ou flugelhorn ou ainda, sonoridade com menos harmônicos.

<sup>63</sup> Durante uma aula do autor desta dissertação com o trompista John Clark, o mesmo pôde observar de perto o posicionamento da mão do trompista na campana. Em outra ocasião, em um show do grupo Sun Ra Arkestra, no qual Vincent Chancey é trompista, o autor, ao assistir de perto ao show, pôde constatar o mesmo fato.

olhamos para os solos, vemos que em cada música, há um estilo diferente no que diz respeito à linguagem musical. Temos, por exemplo, Quasimodo, que é basicamente um jazz *standard*; Linda Delia, que contém um estilo ‘cigano’; At What Age, que é uma Balada; Miradita, que flerta com uma salsa e Smooth Operator, que é uma música pop norte-americana da década de 80.

No mundo jazzístico ou da música popular, a prática de um músico de desprender de um estilo estrito, é uma prática muito comum e que faz parte do ser artista. Por diversos momentos um artista busca novas experiências, cria ideias e tem diferentes inspirações. Nos dias de hoje, o termo jazz pode não remeter exclusivamente a um estilo, mas sim a toda uma gama de subgêneros que contenham um elemento de criatividade de improvisação. A essência jazzística pode, através das formas de se improvisar, estar presente em outros gêneros também.

Assim como o jazz nasceu de um amálgama de elementos musicais africanos, europeus e afro-americanos, ele continuou a prática de absorver diferentes influências musicais. O jazz continua sendo um sistema musical caracteristicamente aberto, capaz de absorver novos traços sem sacrificar sua identidade. (BERLINER, 1994, p.577, Tradução minha<sup>64</sup>).

Diante disso, observamos que um dos principais elementos que podem fazer com que um artista tenha consigo uma originalidade, é justamente o passeio por diversos estilos e gêneros musicais sob os quais ele pode trabalhar a sua criatividade. Se considerarmos os artistas mais icônicos e renomados da música brasileira popular, do jazz ou do rap, poderemos observar que eles não permaneceram tocando ou cantando estritamente um estilo de música.

Em meio a sessões práticas dedicadas a estudos técnicos e teóricos, desenvolvendo sons pessoais, expandindo repertórios, criando ideias melódicas e experimentando aplicações variadas em construção solo, os improvisadores vivem no limiar de novas possibilidades de invenção, possibilidades que se expandem dramaticamente a cada descoberta (BERLINER, 1994, p. 582, Tradução minha<sup>65</sup>).

Artistas em geral costumam ter fases. Não vemos um mesmo Coltrane ou um mesmo Miles Davis quando analisamos suas obras. Chego então à conclusão que ter uma originalidade

---

<sup>64</sup> Just as jazz was born from an amalgam of African, European, and African American musical elements, it has continued the practice of absorbing different musical influences. Jazz remains a characteristically open music system capable of absorbing new traits without sacrificing its identity (BERLINER, 1994, p. 577).

<sup>65</sup> Amid practice sessions devoted to technical and theoretical studies, developing personal sounds, expanding repertoires, creating melodic ideas, and experimenting with varied applications in solo construction, improvisers live at the threshold of new possibilities for invention, possibilities that expand dramatically with every discovery (BERLINER, 1994, p. 582).

é também quebrar barreiras, sair do esperado, experimentar novas possibilidades e sobretudo, adentrar novos espaços. Os 5 trompistas analisados neste trabalho fizeram isso em diferentes épocas. E mais ainda, levaram suas carreiras sob um caminho ainda pouco conhecido, que é a trompa fora da música de concerto.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para uma compreensão mais ampla no que diz respeito à trompa e improvisação, vimos a necessidade de explicar, sobretudo nas partes iniciais deste trabalho, questões relacionadas a utilização da trompa na música como um todo e na improvisação e na música popular, tal como nas orquestras e big bands internacionais e nacionais que abordam tal temática musical. Portanto, mostramos dentro da história do jazz e da música brasileira popular a trompa como pertencente desses grupos.

Nesse sentido, pudemos evidenciar que a trompa esteve, em alguma medida, presente no universo do jazz, sobretudo no início do século década de 1920. O movimento de terceira corrente de Gunther Schuller ajudou para que a trompa fizesse parte desse cenário, e ao mesmo tempo, os outros compositores que viram a possibilidade de abranger mais o seu repertório no sentido de instrumentação.

Ademais, pudemos ver que a partir da década de 1940, além das aparições mais evidentes da trompa em grupos de jazz, surgem trompistas que começam a mudar o cenário de como a trompa era vista. John Graas, Julius Watkins, David Amram e Willie Ruff, sobretudo, foram os que começaram tal movimento ao adentrarem o universo do jazz como trompistas acompanhadores ou como *sideman* e como solistas improvisadores no jazz. E então, na década de 1950, começam a surgir os primeiros discos de trompistas de jazz, especialmente de John Graas e Julius Watkins

Essas constatações foram, sem dúvida, de grande importância para o andamento do trabalho, pois deste modo, foi possível definir um ponto de partida sob uma perspectiva de propriedade ao falar sobre este assunto em específico. Ainda, constatamos que este assunto foi e é uma temática de pesquisa recorrente entre alguns trompistas pesquisadores norte-americanos. Desde a década de 1970, houve um número significativo de pesquisas relacionadas à trompa no jazz, o que nos ajudou a ter um norte e dar continuidade ao trabalho, uma vez que esse é um assunto susceptível a mais discussões e questionamentos.

Sob uma perspectiva analítica técnico-interpretativa no que diz respeito à construção de uma identidade improvisatória na trompa, como problemática central que norteou a presente pesquisa, pudemos constatar diversos elementos que podem fazer parte da construção dessa identidade improvisatória.

Vale ressaltar, que neste trabalho, a utilização do termo ‘identidade’ corresponde a uma ideia de como o sujeito pode ser capaz de se tornar único, singular, através de seu discurso e em como esse sujeito utiliza as ferramentas disponíveis no sentido da improvisação que fazem

com que ele se torne original. Para identificarmos essas identidades, foram feitos dois tipos de análise.

O primeiro modelo de análise buscou identificar nos solos selecionados as abordagens técnico-interpretativas utilizadas pelos trompistas. Nesse primeiro caso, utilizamos solos distintos de Vincent Chancey, Mark Taylor, Tom Varner, Julius Watkins e John Clark a fim de se fazer um compilado e identificar suas coerências e as abordagens utilizadas por eles naqueles solos especificamente. Para este primeiro modelo, nos baseamos em Gil (2016), Passos (2016) e Polo (2020).

Ressaltamos que a partir dos solos analisados, não podemos definir exclusivamente uma identidade em uma forma estática dos trompistas. No entanto, os solos podem ajudar trompistas e músicos em geral a entenderem como como um solo pode ser construído e encararem isso como possibilidades técnico-interpretativas em improvisação na trompa. Do mesmo modo, o conteúdo deste trabalho não se trata de um tratado ou de uma metodologia de improvisação na trompa, fazendo com que todo o conteúdo analisado se torne uma espécie de “chave” para a improvisação.

Dentro desse contexto, constatamos que existem inúmeros trabalhos, métodos e abordagens de improvisação no geral e sobretudo para instrumentos que são mais comumente ligados ao jazz e à música popular. No entanto, entendemos que o presente trabalho possa, em alguma medida, contribuir no mundo da trompa no que diz respeito ao entendimento inicial quando se fala em improvisação na trompa.

A segunda análise, baseada sob o pensamento de Falleiros (2006), trata de uma análise sob uma perspectiva auditiva. Entendemos que a audição é um dos elementos mais importantes ao se tratar de improvisação. Através de muitas escutas, foi possível montar uma linha do tempo na qual foi possível entender a construção melódica dos solos. Na análise, os discursos foram separados de uma forma cronológica a fim de se criar uma interação prática para quem ouve e lê os solos ao mesmo tempo.

Além disso, outro aspecto importante dentro da análise, para além de visualizar a construção das linhas melódicas improvisadas pelos trompistas, foi o de poder verificar de uma forma mais completa as abordagens técnico-interpretativas através das ornamentações, articulações e aspectos harmônicos. Ressaltamos também que a escolha pelas duas formas de análises foi feita pela necessidade de exemplificar, de forma clara e direta, as linhas melódicas que compuseram os solos.

Dentre inúmeras possibilidades técnico-interpretativas que podem ser utilizadas para a construção de uma improvisação original e detentora de suas próprias identidades, deliberamos dentro deste trabalho, as que julgamos serem importantes diante do contexto de análises dos materiais específicos contidos na pesquisa que podem ser encontradas na parte 4.

Ademais, ao analisar os solos e após diversas escutas das obras dos trompistas como um todo, em diferentes épocas, identificamos que existem alguns fatores que fazem com que os artistas tenham sua identidade mesmo tocando o mesmo instrumento e por muitas vezes, o mesmo estilo musical, e que vão para além da utilização simplesmente de recursos técnico-interpretativos. Deste modo, listamos os seguintes aspectos que julgamos serem cruciais para o desenvolvimento de uma identidade improvisatória:

Utilização própria de ornamentações: Identificamos que a forma com que os trompistas utilizam as ornamentações, ainda que eles utilizem as mesmas, é um aspecto interessante no sentido de se criar uma originalidade na improvisação. No entanto, não identificamos estritamente esse aspecto. Junto a ele, identificamos também como parte importante para o desenvolvimento de uma identidade improvisatória:

Sonoridade: As diferentes formas e cores de sons que um instrumentista pode ter, certamente pode fazer com que ele crie em suas performances, um, ou mais formatos singulares e originais que fazem com que ele possa construir, a partir da sonoridade, a sua própria identidade improvisatória.

Ressignificação do padrão: A ideia de ressignificar o padrão está praticamente no cerne de um trompista que atua na música popular ou trompista improvisador que escolhe esse caminho como o seu principal, uma vez que sair do que é comum pode ser considerado como uma primeira ressignificação do padrão. Além disso, é possível continuar essa ressignificação dos padrões mesmo dentro da música popular, ao definir performances novas, com a utilização de outros instrumentos ou artifícios eletrônicos e qualquer outro elemento que se deseje utilizar.

Escolha de repertório: a escolha de repertório está para além de uma escolha do que se toca em um show ou em um disco. No sentido deste trabalho, quando pensamos na escolha do repertório, pensamos ao mesmo tempo em ritmos e linguagens, e isto é, ao escolher um certo tipo de repertório, o artista pode incluir gêneros que em alguma medida, fujam do que é “esperado” ritmicamente e passem a considerar transições e/ou misturas de elementos de linguagem e rítmicos que também podem fazer parte de uma originalidade, tal como pudemos ver nos solos analisados dos trompistas, onde eles incluíram diferentes ritmos e estilos musicais para além da linguagem jazzística proveniente do *bebop*, por exemplo.

Como pôde ser visto anteriormente, estudos que abordam a trompa e improvisação existem desde a década de 1970, ou seja, é um objeto de estudo que se mostra necessário dentro do campo musical. Sem dúvida, o presente trabalho pode contribuir para que a forma com que o instrumento é visto na música, no sentido de discurso musical, mude consideravelmente com o tempo. Mais ainda, que o cenário musical como um todo passe a conceder mais espaço para trompistas que almejem expandir seus horizontes musicais e/ou que desejam escolher outros caminhos, se assim quiserem.

Em um sentido didático, um questionamento que podemos levantar e que surgiu no decorrer do trabalho, é o porquê de o número de metodologias de improvisação especificamente para trompa existirem em um número escasso, se comparado a outros instrumentos. De fato, a improvisação é um estudo que pode ser feito sob muitos tipos de metodologias que podem ser incorporadas na trompa. No entanto, essa não é uma tarefa fácil e tampouco confortável, uma vez que livros e tratados de improvisação, em sua grande maioria, estão escritos para instrumentos em dó e em regiões que desfavorecem o trompista de ter uma prática eficiente. Sob essa mesma ótica, outro questionamento surge: por qual razão, a trompa inserida na música popular ou a trompa *dessinfonizada* parece permanecer em um nicho dentro de outro nicho maior que é a música?

De um modo geral, ainda é possível notar que parece existir uma sensação entre trompistas de que a música brasileira popular ou o jazz, permanecem como um lugar específico, conservador e fechado no que diz respeito a utilização de outros instrumentos que não sejam os ditos como “tradicionalis”.

Por um lado, se tal sensação existir, ela não pode ser invalidada, uma vez que quando se escuta, pesquisa e estuda sobre improvisação e música popular de um modo geral, os primeiros resultados serão formatos aos quais a trompa não se encontra. Para encontrar trompistas que exercem a sua arte através da música popular, há de se reservar um tempo na busca. Estudos sobre improvisação para trompa, pensando nas especificidades do instrumento, ainda são poucos e como o primeiro exemplo, há de se dedicar um certo tempo para tal procura.

Por outro lado, é importante pensarmos também que não há uma regra universal ou tratado que exclua a trompa ou qualquer outro instrumento da música popular. De fato, como há pouco mencionado, os trompistas não se encontram em diferentes cenários musicais que tenham alguma ligação com o jazz e/ou música popular em um sentido artístico e tampouco acadêmico, sobretudo no Brasil. No entanto, com o advento de formas de transmissão de informação cada vez mais eficientes, é notória a crescente presença de trompistas que se interessam em *dessinfonizar* a trompa.

Tal crescimento pode ser constatado através do número de novos artistas de trompa que têm surgido nos últimos tempos e pode ser vista nas comunidades e associações de trompistas, que de tempos em tempos, jogam uma luz na trompa em perspectivas diferentes como a ATB (Associação de Trompistas do Brasil), que em 2020 criou o primeiro concurso de trompistas incluindo a categoria de música popular e a IHS (*International Horn Society*) que contempla a categoria de jazz em seus concursos.

Por fim, de nossa parte, esperamos que este trabalho possa servir não apenas como um objeto de estudo acadêmico em relação a estudos de improvisação como um todo, mas também que faça parte de um compilado de diversos trabalhos futuros que abordem a temática da trompa *dessinfonizada*. Outrossim, que ele possa servir como um guia para artistas em geral e sobretudo para trompistas que tenham o desejo de adentrar outros mundos e que os ajude a compreender que não há barreiras limitantes para qualquer tipo de discurso.

## REFERÊNCIAS

ALBINO, Carlos Alberto. (2009). **A Importância do ensino da improvisação musical no desenvolvimento do intérprete**. UNESP, Instituto de Artes, São Paulo. Acesso em 05 de mai de 2021, disponível em <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/95147>.

LOUREIRO, Maurício Alves.; DE PAULA, Hugo Bastos. (2006). **Timbre de um instrumento musical: caracterização e representação**. UFMG e PUC, Per Musi, Belo Horizonte, n.14, 2006, Belo Horizonte. Acesso em 09 de fev de 2021, disponível em [http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/14/num14\\_cap\\_05.pdf](http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/14/num14_cap_05.pdf).

BAILEY, Derek. (1992). **Improvisation its nature and practice in music**. Londres, Inglaterra: DA CAPO PRESS. Acesso em 05 de jun de 2021, disponível em <https://www.amazon.com/Improvisation-Its-Nature-Practice-Music/dp/0306805286>.

BAKER, David N. (1975). **Improvisational Patterns** (Vol. The Bebop Era Vol 1). Acesso em 11 de mai de 2021, disponível em <https://dokumen.tips/documents/david-baker-improvisational-patterns-the-bebop-era-vol1.html>.

BENSON, Bruce Ellis. **The Improvisation of Musical Dialogue: a phenomenology of music**. Illinois: Cambridge University Press, 2003. 216 p.

BERGONZI, Jerry. (1994). **Inside Improvisation Melodic Structures (for All Instruments)** (Vol. Vol 1: Melodic Structures). Alfred Music.

BERLINER, Paul F. (1994). **Thinking in Jazz**. Chicago, Illinois, Estados Unidos: The University of Chicago. Acesso em 05 de Junho de 2021.

BRAUD, LAUREN M. (2018). **The Well-Rounded Musician: a new degree path for horn in jazz**. Louisiana State University , The college of music and dramatic arts. Acesso em 15 de mar de 2021, disponível em [https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool\\_dissertations/4548/](https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/4548/).

BRIDWELL-BRINNER, Kathryn E. (2006). **Chasing the changes: A survey of selected resources for classical horn players interested in jazz, including transcriptions of three songs as performed by Willie Ruff**. Dissertação (Mestrado em Artes), Florida Atlantic University, College of Arts and Letters, Boca Raton. Acesso em 01 de Maio de 2021, disponível em <https://fau.digital.flvc.org/islandora/object/fau%3A10169>.

GERLING, Cristina Caparelli.; SOUZA, Jusamara. (s.d.). **A performance como objeto de investigação**. UFRGS, Anais do I Seminário nacional de pesquisa em performance musical, Porto Alegre. Acesso em 02 de mai de 2021, disponível em <https://dokumen.tips/documents/a-performance-como-objeto-de-investigacao-gerling.html>.

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.

CHANCEY, Vincent. (1998). **Vernal Equinox** [Gravado por V. Chancey]. Em *Next Mode* [CD]. Nova York, Nova York, Estados Unidos. Fonte: <https://www.allmusic.com/album/next-mode-mw0000598877>.

RIGOSKI, Larissa Couto.; SANTOS, Gledinélia Silva. (2013). **Sobre silêncio (musical): John Cage e a proposta de uma nova música para novos ouvidos**. Anais do SEFIM, v. 1, n. 1, UFRGS, Porto Alegre. Acesso em 05 de ago de 2021, disponível em <http://www.ufrgs.br/sefim/ojs/index.php/sm/article/view/89>.

CROOK, Hal. (1991). **How to Improvise: An approach to practicing improvisation. Advance Music**. Acesso em 26 de abr de 2021, disponível em [https://books.google.com.br/books/about/How\\_to\\_Improvise.html?id=yoZ3oAEACAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.com.br/books/about/How_to_Improvise.html?id=yoZ3oAEACAAJ&redir_esc=y).

DIAS, Guilherme Marques. (2020). **Estilo e identidade musical: um estudo a partir da performance sui generis do baterista Nenê**. UNICAMP, Instituto de Artes, Campinas. Acesso em 23 de fev de 2021, disponível em [https://www.academia.edu/43095700/Estilo\\_e\\_identidade\\_musical\\_um\\_estudo\\_a\\_partir\\_da\\_performance\\_sui\\_generis\\_do\\_baterista\\_Nen%C3%AA](https://www.academia.edu/43095700/Estilo_e_identidade_musical_um_estudo_a_partir_da_performance_sui_generis_do_baterista_Nen%C3%AA).

FALLEIROS, Manuel Silveira. (2006). **Anatomia de um improvisador: o estilo de Nailor Azevedo "Proveta". criativas de livre improvisação**. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, São Paulo. Acesso em 15 de Junho de 2021.

FALLEIROS, Manuel Silveira. (2012). **Palavras sem discurso: estratégias criativas de livre improvisação**. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo. Acesso em 15 de Junho de 2021.

FEITOSA, Radegundis Tavares Aranha. (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.

DU GAY, Paul.; Hall, Stuart. (1996). **Questions of Cultural Identity**. Londres, Inglaterra: SAGE Publications . Acesso em 08 de fev de 2021, disponível em <https://uk.sagepub.com/en-gb/eur/questions-of-cultural-identity/book204649>.

GIL, Walmir de Almeida. (2016). **A improvisação de Odésio Jericó nos discos da Banda Mantiqueira : Aldeia, 1996; Bixiga, 2000 e Terra Amantiquira, 2005**. Dissertação, UNICAMP, Instituto de Artes, Campinas. Acesso em 25 de mar de 2021, disponível em <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/321582>.

GONÇALVES, Rafael. (2017). **Individualidade, narratividade e interação em música popular improvisada**. Tese (Mestrado em Artes), Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, Juiz de Fora. Acesso em 20 de Abril de 2021, disponível em <http://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/4660>.

GORDON, Edwin E.. **Learning sequences in music: skill, content and patterns**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. 513 p.

KERNFELD, Barry. (1995). **What to Listen For in Jazz**. Yale University Press. Acesso em 08 de jan de 2021, disponível em <https://www.jstor.org/stable/j.ctt32bpgk>.

LAWN, Richard.; HELLMER, Jeffrey. (1996). **Jazz: Theory and Practice**. Alfred Publishing Company. Acesso em 09 de mai de 2021, disponível em [https://books.google.com.br/books/about/Jazz.html?id=qLDhAQAACAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.com.br/books/about/Jazz.html?id=qLDhAQAACAAJ&redir_esc=y).

LIGON, Bart. (1999). **Comprehensive Technique for Jazz Musicians** (Vol. 2nd Edition). Houston Publishing, Inc. Acesso em 08 de abr de 2021, disponível em <https://www.halleonard.com/product/30455/comprehensive-technique-for-jazz-musicians--2nd-edition>.

LOUREIRO, Maurício Alves; PAULA, Hugo Bastos de. Timbre de um instrumento musical: caracterização e representação. **Per Musi**: Revista Acadêmica de Música, Belo Horizonte, v. 14, p. 57-81, jul. 2006. Semestral. Disponível em: <http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/14/resumo03.htm>. Acesso em: 08 jun. 2021.

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](https://getd.libs.uga.edu/pdfs/lucas_heidi_a_200705_dma.pdf).

MERLINO, Julio. (05 de jun de 2016). **Improvisação jazzística: uma discussão terminológica**. Acesso em 08 de agosto de 2021, disponível em n. 4 (2016): Anais do IV SIMPOM: <http://www.seer.unirio.br/simpom/issue/view/216>.

PASSOS, Marcelo Rocha dos.; RONQUI, Paulo Adriano. (2016). **Márcio Montarroyos e a construção de seus solos improvisados no disco Stone Alliance**. Dissertação (Mestrado em Música), UNICAMP, Instituto de Artes, Campinas. Acesso em 05 de Maio de 2021, disponível em <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/320837>.

RAMELO, Camila. (2011). **O jazz e a mundialização: processos culturais e consumo musical no século XX**. Dissertação, UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Fonte: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/120700>.

RONQUI, Paulo Adriano.; PASSOS, Marcelo Rocha dos. (2019). **A performance e os recursos técnico-interpretativos de Márcio Montarroyos**. *Vortex Music Journal*, 7(n.2), p. 43. Acesso em 25 de Maio de 2021, disponível em <http://vortex.unespar.edu.br/>.

SABATELLA, Marc. (2000). **Jazz Improvisation Primer**. (C. Brandt, Trad.) Outside Shore Music. Acesso em 18 de jan de 2021, disponível em <https://pt.slideshare.net/vanessaduoli/uma-introduo-improvisao-no-jazz>.

SADE (1989). **Serious Fun** [Gravado por L. B. Fantasy]. Em *Serious Fun* [CD]. Nova York, Nova York, Estados Unidos: Systems Two Studios. Fonte: <https://www.allmusic.com/album/serious-fun-mw0000271294>.

SALISBURY, Linda J. (2011). **Twelve jazz standards and improvisations transcribed and adapted for horn**. Tese, University of Texas , Texas. Acesso em 14 de jul de 2021, disponível em <https://dokumen.tips/documents/jazz-solos-transcribed-pdf.html>.

SCHICK, Kyle. (2012). **Improvisation: Performer as Co-composer**. Artigo, Cedarville University , Musical Offerings: Vol. 3 : No. 1 , Article 3. Fonte: <https://digitalcommons.cedarville.edu/musicalofferings/vol3/iss1/3/>.

SCHULLER, Gunther. (1958). **Sonny Rollins and the Challenge of Thematic Improvisation**. The Jazz Review. Acesso em 25 de mai de 2021, disponível em [file:///C:/Users/Victor/Downloads/SonnyRollinsAndChallengeOfThematicImprov%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Victor/Downloads/SonnyRollinsAndChallengeOfThematicImprov%20(1).pdf).

SILVA, Luis Emanuel. (2017). **A importância da improvisação e da composição no ensino da música**. Instituto Politécnico de Castelo Branco, Escola superior de artes aplicadas, Castelo branco. Acesso em 01 de mar de 2021, disponível em <https://repositorio.ipcb.pt/bitstream/10400.11/6038/1/Luis%20Emanuel%20Silva%2817%29.pdf>.

SLOBODA, John A. (2008). **A mente musical**. (B. I. Ilari, Trad.) Londrina, Brasil: EDUEL. Acesso em 17 de Junho de 2021.

SMITH, Patrick G. (2005). **Julius Watkins and the evolution of the jazz french horn genre**. Tese, University of Florida, Florida. Acesso em 02 de jun de 2021, disponível em <https://ufdc.ufl.edu/UFE0012940/00001>

SOLLERO, Pedro Azevedo. (2017). **Relatos e reflexões sobre processos de subjetivação e preparação para improvisação musical livre**. Dissertação, USP, Escola de comunicação e artes, São Paulo. Acesso em 15 de jul de 2021, disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-18042018-140557/pt-br.php..>

SPINOLA, Stanley. J. (2013). **An oral history of the horn in jazz**. Tese, University of Miami, Coral Glabes. Acesso em 02 de ago de 2021, disponível em <https://scholarship.miami.edu/esploro/outputs/doctoral/An-Oral-History-of-the-Horn-in-Jazz/991031447095702976>.

THEORO, Jaqueline de Paula. (2018). **A linguagem da música contemporânea para a trompa natural**. Tese (Doutorado em Música), UNICAMP, Instituto de Artes , Campinas. Acesso em 20 de Março de 2021, disponível em <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/331959>.

WATERMAN, Ellen.; SIDDAL Gillian. (2016). **Negotiated moments: improvisation, sound, and subjectivity**. Londres, Inglaterra: Duke University Press. Acesso em 02 de Maio de 2021.