



INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE
PERNAMBUCO

Campus Belo Jardim

Curso de Licenciatura em Música

WAMBERGSON ROSSI DA SILVA

IMPROVISACÃO NO FREVO:

Análise descritiva de elementos da improvisação musical no frevo “Passo de Anjo”

Belo Jardim

2021

WAMBERGSON ROSSI DA SILVA

IMPROVISACÃO NO FREVO:

Análise descritiva de elementos da improvisação musical no frevo “Passo de Anjo”

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à banca examinadora do IFPE – *Campus* Belo Jardim, como requisito para obtenção de título de licenciado em música, sob a orientação do professor Esp. Evandro Sampaio da Nóbrega.

Belo Jardim

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Biblioteca Prof. Elny Sampaio

S586i Silva, Wambergson Rossi da.
Improvisação no frevo : análise descritiva de elementos da
improvisação musical no frevo “Passo de Anjo” / Wambergson Rossi da
Silva. – 2021.
38 f. : il.

Orientador: Prof. Esp. Evandro Sampaio da Nóbrega.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação - Licenciatura em
Música) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de
Pernambuco, Campus Belo Jardim, 2021.

1. Frevo – Análise. 2. Música – Métodos. 3. Improvisação (Música).
4. Frevo – Ritmo. 5. Frevo – Pernambuco. 6. Spok, Maestro, 1970- .
I. Nóbrega, Evandro Sampaio da, orientador. II. Instituto Federal de
Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco. III. Título.

CDD 782.42164

WAMBERGSON ROSSI DA SILVA

IMPROVISAÇÃO NO FREVO:

Análise descritiva de elementos da improvisação musical no frevo “Passo de Anjo”

Trabalho aprovado. Belo Jardim, 11/09/2021.

Evandro Sampaio da Nóbrega (Professor Orientador)

Niraldo Riann de Melo (Convidado 1)

Marcos Ferreira Mendes (Convidado 2)

Belo Jardim

2021

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por conceder-me perseverança em mais uma conquista na minha vida.

Sem exceção, a todos meus professores, sem os quais não seria possível tal realização.

A meu orientador Evandro Sampaio da Nóbrega, pelas orientações e apoio nesse trabalho.

A meus amigos, que contribuíram de alguma forma, nessa jornada.

Especialmente a minha esposa, professora Maria Vânia da Silva Rossi.

RESUMO

Esse trabalho apresenta uma pesquisa de cunho descritivo sobre as práticas da improvisação por Inaldo Spok Cavalcante de Albuquerque, conhecido por maestro Spok, no frevo “Passo de Anjo”, especialmente nos aspectos técnicos/interpretativos como a melodia, harmonia e a tipologia de abordagem da linha de improvisação. A análise revela uma continuidade (na forma estrutural do frevo, abrindo espaço para improvisação) no frevo por Spok, a qual revela a prática da improvisação, mostrando um espírito aberto à novas experiências. Com isso, buscamos através de elementos e técnicas contidos na prática da improvisação por Spok, mostrar que o improviso musical traz uma liberdade de expressão artística proporcionando aos músicos uma criação própria, incrementando novas melodias, dialogando musicalmente.

Palavras-chave: improvisação; frevo; estrutura; Spok.

ABSTRACT

This work presents a descriptive research on the practices of improvisation by Inaldo Spok Cavalcante de Albuquerque, known as maestro Spok, on the frevo “Passo de Anjo”, especially in the technical/interpretative aspects such as the melody, harmony and the typology of approach to the improvisation line. The analysis reveals a continuity (in the structural form of frevo, making room for improvisation) in frevo by Spok, showing a spirit open to new experiences. With this, we seek, through elements and techniques contained in the practice of improvisation by Spok, to show that musical improvisation brings a freedom of artistic expression, providing musicians with their own creation, incrementing new melodies, dialoguing musically.

Keywords: improvisation; frevo; structure; Spok.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Imagem de improviso vertical no frevo.....	15
Figura 2 - Imagem de improviso horizontal no frevo.....	15
Figura 3 - Imagem da estrutura tendencial do frevo de rua.....	18
Figura 4 - Imagem da estrutura do frevo de rua tendencial pela Spokfrevo Orquestra.....	20
Figura 5 - Imagem da estrutura do frevo “Último Dia” por Menezes.....	21
Figura 6 - Imagem da estrutura do frevo “Último Dia” por Spok.....	21
Figura 7 – Imagem de motivo no frevo “Passo de Anjo”.....	22
Figura 8 - Frase e semi-frase musical	23
Figura 9 - Imagem de padrões rítmicos no solo.....	29
Figura 10 - <i>Lick</i> utilizado no solo de “Billie’s Bounce”	30
Figura 11 - <i>Lick</i> utilizado no solo de “Barbados”	30

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Códigos e símbolos usados no processo de análise do solo.....	23-24
Tabela 2 - Esquema para análise musical do solo	26-28
Tabela 3 - Notas em tempo forte na abordagem vertical.....	29

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	IMPROVISAÇÃO	12
2.1	Improvisação Idiomática	14
3	METODOLOGIA	16
4	CATEGORIAS DO FREVO	17
5	FREVO DE RUA	17
5.1	Frevo de rua: estrutura formal	18
5.2	Estrutura do frevo de rua por Spok	19
5.2.1	Versão da Spokfrevo Orquestra (2007).....	21
6	ANÁLISE MUSICAL	21
6.1	Motivo Musical	22
6.2	A aplicação da improvisação no frevo Passo de Anjo por Spok: análise do solo	22
6.3	Solo improvisado por Spok no frevo “Passo de Anjo”	25
6.3.1	Padrões rítmicos presentes no solo.....	29
6.3.2	<i>Lick de Bebop</i>	29
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	32
	REFERÊNCIAS	33
	APÊNDICES	36

1 INTRODUÇÃO

Cultura é comumente associada às várias formas de manifestação artística da humanidade. Não há civilização que não possua sua própria expressão cultural. Para tanto, Suzana Carmo (2005, p. 01) define cultura como: "o conjunto dos traços característicos do modo de vida de uma sociedade, de uma comunidade ou de um grupo, aí compreendidos os aspectos que se podem considerar como os mais cotidianos, os mais triviais ou os mais "inconfessáveis".

Aqui iremos abordar a cultura em forma de artes, dentre elas a música, que de acordo com os Parâmetros Curriculares Nacionais/Artes (PCNs) (1998), a música "é a linguagem que traduz em formas sonoras capazes de expressar e comunicar sensações, sentimentos e pensamentos, por meio da organização e relacionamento expressivo entre o som e o silêncio". A música difundiu-se nos mais variados gêneros, dentre eles iremos destacar um dos mais populares de Pernambuco: o frevo.

O frevo é uma manifestação cultural configurado por música e dança, surgido mediante a contextos históricos brasileiros, sendo classificada por muitos musicólogos como uma particularidade da Música Popular Brasileira.

Um gênero é instituído sob a forma da estrutura musical, autenticada enquanto representam determinados padrões rítmicos e melódicos tornando-se "meios expressivos e determinantes do próprio gênero" (LIMA JÚNIOR, 2003. p. 154). Com isso, os gêneros musicais consistem em meios de caracterizar a música popular e criar uma conexão entre estilos musicais, produtores, músicos e consumidores, incluindo categorias como bossa nova, MPB, rock, frevo, etc.

Assim, o gênero frevo enquanto distintivo musical brasileiro, vem se renovando estruturalmente através das composições do "maestro Spok" dentre outros compositores, por meio de técnicas de improvisação, perpassando por uma releitura na forma de interpretar frevo, dando assim, uma liberdade para os músicos criarem e expressarem subjetivamente seus sentimentos musicais; tudo isso frente a um complexo cenário de tradições, visões e transformações do dinâmico contexto cultural no qual estamos inseridos.

O tema de nossa pesquisa que é a improvisação no frevo, despertou-nos o interesse a partir do momento em que ouvimos o frevo "Passo de Anjo", tocado pela Spokfrevo Orquestra, no ano de 2004, sob o comando de Inaldo Spok Cavalcante de Albuquerque, conhecido como "maestro Spok". No entanto, já tínhamos ouvido várias melodias de improviso de grandes

mestres da improvisação no frevo como Felinho, Duda, Proveta, entre outros. A partir daí nos detivemos a estudar sobre improvisação, pois essa forma de tocar frevo e depois fazer improviso, chamou-nos à atenção. Inicialmente temos este contato com as ¹variações para o tema do frevo vassourinhas como quase uma prerrogativa no repertório de frevo de um saxofonista pernambucano. Estas variações de Vassourinhas, assim denominado, trata-se de uma performance melódica, geralmente com um grau de dificuldade técnica avançada para o instrumentista. Diante dessas curiosidades e o aprofundamento de estudos da improvisação musical, também desenvolvemos um projeto de estágio na faculdade sobre este tema, o qual nos ajudou a adquirir mais conhecimentos acerca da citada temática. Mediante a realização desse trabalho surgiu a seguinte problemática: “A linguagem interpretativa na improvisação pelo músico saxofonista Spok, na música “Passo de Anjo”, configura elementos musicais característicos do jazz presentes em seu improviso”?

Contudo, a improvisação no frevo, remete a novas ideias no desenvolvimento de habilidades musicais, explorando elementos dessa modalidade de modo a tornar “incomum” as composições e improvisações por ele criadas.

Em um comentário sobre a improvisação realizada pelos músicos da Spokfrevo Orquestra, o maestro Spok ressalta que “nos improvisos individuais existe maior liberdade em relação ao estilo adotado. Em geral, os músicos de sopro da cidade de Recife têm uma formação sólida no frevo, portanto seus improvisos tendem a apresentar uma sonoridade ‘intrínseca’ ao gênero” (SPOK apud CORTES, 2012, p. 245).

Teles (2008, p. 88-89), em seu livro “O frevo rumo à modernidade”, afirma que:

A orquestra do jovem maestro apenas repetiu, com mais intensidade, o que Felinho havia feito com Vassourinhas, desde os anos 40. Passou a improvisarem em cima da linha melódica dos frevos que executava. A diferença é que as variações não se limitavam ao saxofone. Todos os instrumentos receberam seu espaço para improviso na Spok Frevo Orquestra, que também se afastou da instrumentação convencional das orquestras do gênero. Incluiu piano, guitarra e baixo elétricos.

Com isso, percebemos que a Spokfrevo Orquestra foi se renovando sob o comando do maestro Spok, se afastando da maneira tradicional instrumental, incluindo outros instrumentos que não eram usados na forma convencional das orquestras de frevo de rua. Assim sendo, ressalta Teles (2008, p. 89) que: “O frevo ganhou ares de música de rua e de câmara”.

¹ As variações são uma forma musical em que um tema completo se repete, mas com algumas modificações a cada reexposição”. (LATHAM, 2008, p. 1554). As variações do tema podem sofrer alterações harmônicas, rítmicas, formais, de textura, de registro, no modo, na métrica ou no andamento, ou seja, em qualquer aspecto musical, quer seja separadamente ou em conjunto. (AMMER, 2004, p. 427).

Mediante as explanações, vimos que a ideia de tocar frevo com uma nova forma de estrutura para improvisar, trouxe também uma liberdade de expressão para os músicos, levando-os a um contentamento no que se refere ao modo de se expressar executando a música com propriedade e alegria. Assim sendo, Ferand (1961 apud BAILEY, 1992, p. 9-10) enfatiza que:

Essa alegria de improvisar enquanto se canta e se toca um instrumento é evidente em quase todas as fases da história da música. Essa foi sempre uma força poderosa na criação de novas formas, e todo o estudo histórico que se limita à prática ou às fontes teóricas que nos foram deixadas de forma escrita ou impressa, sem levar em conta o elemento de improvisação e a vivência da prática musical, deve ser considerado necessariamente como algo incompleto, certamente um retrato distorcido. Pois quase não há um único campo na música que não tenha sido afetado pela improvisação, nem uma única técnica musical ou forma de composição que não tenha tido origem na prática improvisadora, nem que não tenha sido influenciado essencialmente por ela. Toda a história do desenvolvimento da música é acompanhada por manifestações de impulsos para se improvisar.

Vimos que, com a expansão performática da improvisação no frevo, compositores do gênero como Ademir Araújo, José Menezes, Clovis Pereira, José Ursicino (Duda), Edson Rodrigues dentre outros, já visavam outras formas de compor, abrindo um leque de possibilidades para o ato da improvisação em suas obras. Para tanto, Rocha (2001, p. 28) aponta que: “a improvisação ocorre quando há uma intenção clara do compositor de deixar sua obra aberta em função de um alto grau de liberdade do intérprete”.

Outros músicos após o “Felinho”, já improvisavam no frevo, como no trabalho da orquestra do Maestro Duda, em “1998” no Álbum: “Frevos de Rua / Os Melhores do Século”, na orquestra Tabajara, com Severino Araújo, em que se havia espaço de improvisação, principalmente em sambas e no frevo Vassourinhas, músicos como Dominginhos, Proveta, com a Orquestra Mantiqueira etc..Mas ainda consideramos este fato dessas improvisações como exceções, Spok, em seu trabalho com frevo de rua, em relação ao trato do improviso no frevo, usou como regra e não como exceção (MENDES, 2021, informação verbal).

Para o Jazz é imprescindível que haja a improvisação, após tocar o tema. Mas para o frevo não é uma prerrogativa. Pode-se sim, tocar o frevo sem improviso, ou seja, não existe o jazz sem improviso, mas existe o frevo sem improvisar.

Mediante o exposto, percebemos que a improvisação musical compreende uma técnica, sendo esta a de compor e registrar ao mesmo tempo, perpassando pela habilidade de criar em tempo real, explorando assim, a criatividade. O improviso é uma forma dinâmica de tocar e ao mesmo tempo se expressar através de um instrumento. Contudo, não se trata do “fazer aleatório”, ou como muitos pensam, de “qualquer jeito”. É espontâneo sim, porém sistematizado.

Contudo, este trabalho apresenta uma análise descritiva de elementos musicais contidos na prática da improvisação, que está inserida em vários gêneros musicais como o jazz norte americano, choro, bossa nova dentre outros e o novo jeito de tocar frevo na interpretação improvisada do frevo “Passo de Anjo”, composto por João Lyra e pelo saxofonista Inaldo Spok Cavalcante de Albuquerque, conhecido por maestro Spok.

2 IMPROVISACÃO

A discussão nos remete a refletir o conceito de improvisação. Definir esse vocábulo, permeia por vários e diferentes significados. Segundo Houaiss (2001), improvisar é “criar (objeto) com os recursos do momento”. Segundo o referido dicionário, a palavra “improvisar” envolve “tudo aquilo que é feito ou dito sem preparação, sem ensaio prévio”. A palavra “improvisar” deriva do latim *improvisus* significando “inesperado, repentino, que não foi previsto ou preparado”. A palavra *improvisus* deriva da junção *in-* com o radical *provisus*, particípio passado de *providere* (antever, ver adiante), relacionado à ideia de providenciar, promover. Em outra definição, no Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa (2021), improvisação é “1. Ato ou efeito de fazer ou produzir sem qualquer preparação ou plano anterior”; 2. Algo que se realiza ou inventa de repente, sem qualquer preparação anterior; improvisar”. Diante desses conceitos, Albino (2009, p. 75) aponta que:

[...] na língua portuguesa o termo improvisar está muito mais ligado ao imprevisto, ao não esperado, ao não planejado, do que propriamente a arte de improvisar. Carrega uma imagem de ineficiência, de erro - algo que não deu certo, que fora mal feito ou mal planejado e que precisa ser corrigido imediatamente.

Nas práticas musicais, na maioria dos casos, a improvisação não ocorre de forma inesperada ou improvisada. Ao contrário, há uma sistematização na performance baseadas em treinos constantes. Para melhor entendimento do exposto, destacamos:

A definição de improvisação do Dicionário de Harvard, "A arte de executar a música como uma reprodução imediata de processos mentais simultâneos, ou seja, sem o auxílio de manuscrito, esboços, ou de memória," é um pouco enganadora, pois, embora a memória não seja usada para lembrar em detalhes a composição notada uma vez aprendida, durante o desempenho, a memória é usada para lembrar os detalhes do estilo em que o improvisador está realizando; e será demonstrado o que a memória recorda, consciente ou inconscientemente, eventos musicais, padrões, e combinações de som que se tornaram uma parte da maneira pessoal de se improvisar (TIRRO, 1974, p. 287).

Diante da citação, o improviso musical nos transmite à ideia de conhecimento, experiência e habilidade no campo musical, interligado ao modo de pensar, já que a memória é

responsável pelo armazenamento dos conhecimentos adquiridos e estes são utilizados no momento em que o improvisador necessita deles para desenvolver uma improvisação ou outras habilidades, sejam elas, espontâneas ou dirigidas.

Contudo, a improvisação musical perpassa por conhecimentos; e isso a faz diferente de um acontecimento casual ou incerto, pois envolve discernimentos e experiências do improvisador mediante sua trajetória de formação musical e cultural. Assim, mesmo não sendo um acontecimento casual, o “acaso” pode se tornar um marco importante na improvisação. Para melhor entendimento Aldrovandi (2008) aborda o “acaso” como “a não-determinação, ou a indeterminação de alguns parâmetros em certo evento”. No entanto, isso implica em vários aspectos na atuação performática, envolvendo diversos âmbitos tipo: uma imperfeição técnica, uma nota imprevisível, uma desconcentração mediante a intervenção do público, dentre outros.

Como vimos, etimologicamente, a palavra improvisação encontra-se em dicionários, relacionada a uma habilidade de criatividade musical instantânea. Com esses enfoques, pudemos perceber que as definições apontadas perpassam como sendo atos realizados de forma provisória, negativa, súbita ou sem preparação. Literalmente remete-se a um fazer com caráter despojado de planejamento, que não revela de fato o que acontece no campo da música. No entanto, contextualizando no campo musical, o termo improvisação engloba uma série de práticas que na verdade muitas delas são pautadas em um grande conjunto de estudos, de práticas, de experiências e que, de fato, apresentam um alto grau de elaboração, de refinação, um significado mais positivo perante a outros significados.

Assim sendo, a improvisação perpassa por um campo de sinônimos de inúmeras práticas, não sendo possível uma única perspectiva de definição, nos remetendo a aprofundar-se em múltiplos conceitos de improvisação.

Historicamente, Bach, Mozart, Beethoven entre outros, são referenciados como exemplos de improvisação na música. Atualmente, a improvisação se difundiu em torno do Jazz, que apresenta um modelo de criação livre, de uma sequência de linha melódica, como sendo uma de suas características. Em princípio o trompetista Louis Armstrong foi o criador do solo, na década de 1920, tornando o Jazz sinônimo de improvisação, integrando a grande variedade de ramificações do referido estilo musical. Segundo Chechetto (2007 apud ALBINO, 2009 p. 57) “o jazz conseguiu se equilibrar nas estruturas formais como suporte para a improvisação”. Com isso, Chechetto (2007) conclui que “os suportes oferecem opções para novas experimentações”.

Se tratando de improvisação, vejamos alguns tipos, categorias referentes a essa prática, com o objetivo de analisar formas de trechos elaborados no solo improvisado. Portanto, vale

salientar que, é necessário conhecer os tipos de improvisação categorizadas em relação às técnicas e aos procedimentos de elaboração criativa. Nossa pesquisa remete-se à improvisação idiomática, ou seja, dentro de um idioma definido, que será classificada por Bailey (1992). Contudo, nessa análise em questão de improviso, buscamos os conceitos citados por Russel (2001) e Valente (2009), que em seus trabalhos conceituam a improvisação horizontal e vertical.

2.1 Improvisação Idiomática

A improvisação vem sendo objeto de estudo por parte de músicos e pesquisadores, nas diferentes áreas musicais. Com isso, as diversas práticas de improvisação, vem tomando fôlego no que se refere à classificação e abordagem conceituais. Quanto à classificação, Dereck Bailey (1992) distingue formas básicas de improvisação como a improvisação idiomática e não idiomática. Nesse trabalho iremos citar a improvisação idiomática que segundo Bailey (1992, apud ALBINO, 2009, p. 65) “a improvisação idiomática se dá dentro do contexto de um idioma musical, social e culturalmente delimitado histórica e geograficamente (música hindu, jazz, etc.)”. Com isso, entendemos que a improvisação idiomática concerne à criação de signos e símbolos musicais e não musicais que representam um determinado gênero e estilo. Citamos como exemplo de idioma musical, o gênero frevo, onde o improviso no frevo “Passo de Anjo” por Spok, versão CD, no ano de 2004, analisado nesse trabalho, o compositor elabora a melodia improvisada baseada em parâmetros harmônicos pré-definidos.

Um dos tipos de improvisação pertinente ao estudo da música popular, remete-se a improvisação horizontal e vertical por Russel (2001) em seu trabalho *The lydian chromatic concept of tonal organization*. Conforme o autor, “esses são os dois principais caminhos que direcionam o pensamento do improvisador”. Para abordar as características elaboradas no solo improvisado, também abordaremos o trabalho Horizontalidade e Verticalidade: dois modelos de improvisação no choro brasileiro, de Valente (2009).

Na abordagem da improvisação vertical, Russel (2001) sucinta que “uma improvisação vertical requer que o músico projete a identidade harmônica de cada acorde com a melodia, definindo os tipos de acorde na medida em que eles aparecem dentro da música”. Já na abordagem horizontal ele conceitua que, “o músico não precisa necessariamente definir cada acorde identificando-os um a um, mas utiliza escalas comuns a mais de um acorde. Este tipo de abordagem não realiza paradas como a vertical, em cada acorde e sim nos centros tonais”.

Na construção do improviso Valente (2009, p. 198) remete que:

na abordagem vertical, o improvisador busca enfatizar a identidade harmônica de cada um dos acordes, a partir da utilização dos seus respectivos arpejos ou escalas, na medida em que eles vão aparecendo e variando dentro de uma determinada progressão harmônica. Dessa forma, a construção melódica, nesse tipo de improvisação, está submetida à hierarquia dos acordes.

Valente (2009, p. 198) também afirma que “na improvisação vertical, o músico constrói seu solo baseando-se em cada acorde. Para isso, utiliza-se de escalas de acorde (modos), criando uma gravitação vertical, que clarifica a harmonia em suas colocações melódicas”.

Notamos a abordagem vertical do improviso na oitava variação composta pelo músico Félix Lins de Albuquerque (Felinho) no frevo “Vassourinhas”, vista na figura abaixo.

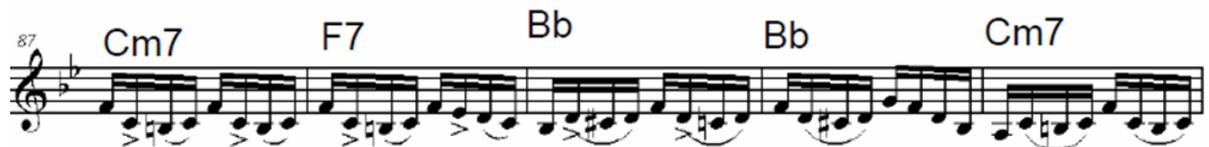
Figura 1 – Imagem de improviso vertical no frevo. Oitava variação de Felinho



Fonte: adaptado de Saldanha (2008, p. 217)

Na elaboração e análise do improviso, Valente (2009) também conceitua a abordagem horizontal como a que “prioriza o desenvolvimento da melodia, sem que haja a necessidade de definir cada um dos acordes. Nesse sentido, uma única nota ou escala pode ser relacionada a uma sequência de acordes, ou centro tonal da progressão”. Usamos como exemplo de tipo de improviso horizontal, a sexta variação de Felinho também composta sob o frevo “Vassourinhas”, visto a seguir.

Figura 2 – Imagem de improviso horizontal no frevo. Sexta variação de Felinho



Fonte: adaptado de Saldanha (2008, p. 216)

Acreditamos que a improvisação no gênero frevo e em outros gêneros musicais, influencia os músicos e estudantes de música a busca do desenvolvimento das práticas criativas e técnicas dos elementos da improvisação musical. Formas mais avançadas de improvisação oferecem ao músico mais liberdade melódica e harmônica, seja pela redução do número de

mudanças de acordes, ou por tornar as progressões de acordes mais ambíguas em tonalidade, a ponto de eliminar suas estruturas.

Com isso, é relevante que os estudantes de música despertem interesses próprios para a prática da improvisação musical. Baseado no pressuposto apresentado pela psicóloga Eunice Soriano de Alencar (1986), ela aponta que,

a prática da improvisação proporciona aos músicos e estudantes, o desenvolvimento e aprimoramento de várias habilidades e capacidades musicais; pode ser uma ferramenta auxiliar para a performance; dá condições para o executante desenvolver com mais propriedade sua espontaneidade; desenvolve a percepção musical. Para isso, é importante utilizar processos de ensino significativos, lúdicos e flexíveis, em qualquer fase ou estágio do aprendizado.

3 METODOLOGIA

Para alcançar os objetivos apontados nesse trabalho, foi utilizada uma pesquisa de cunho descritiva. Segundo Selltiz *et al.* (1965), a pesquisa descritiva “busca descrever um fenômeno ou situação em detalhe, especialmente o que está ocorrendo, permitindo abranger com exatidão, as características de um indivíduo, uma situação, ou um grupo, bem como desvendar a relação entre os eventos”. Nesse contexto, foi utilizado como procedimento uma análise de documentos, na pretensão de angariar informações acerca da prática da improvisação, onde Spok protagonizou no trato do improviso, nesse trabalho de sua orquestra, como uma incidência constante em todas as músicas do “CD”, incluindo a peça escolhida e analisada, o frevo “Passo de Anjo”, que foi escolhido para esse trabalho baseado nos seguintes critérios: por ser uma composição própria de Spok; por ser nomeado como título da gravação do álbum “Passo de Anjo” versão CD pela Spokfrevo Orquestra em 2004; por conter continuidade de renovação estrutural para improviso, explorando a linguagem musical por Spok utilizada, tendo em vista técnicas e tipologias na abordagem de improviso no solo do referido frevo; por questionar segmentos e princípios da improvisação musical do frevo e do jazz, entre outros gêneros; haja vista, a escassez de trabalhos acadêmicos cujo objetivo seja a continuação da renovação de estrutura para a improvisação no frevo.

Com relação à análise documental Ludke e André (1986, p.38) aborda que: “a análise documental busca identificar informações factuais nos documentos a partir de questões e hipóteses de interesse”. Contudo, para o procedimento metodológico da análise do solo, foi realizada uma transcrição mediante a audição de material de áudio e áudio/visual e notação em partitura, mediante uma abordagem descritiva.

Abordamos também, questões relacionadas à influência do gênero jazz na sua improvisação, bem como o uso de elementos e padrões (*patterns*) musicais, estrutura formal, uso de escalas *bebop*, *blue note* dentre outras escalas. Contudo, resolvemos discutir acerca desses questionamentos por tratar-se de uma temática corrente no meio musical, como forma de continuidade e dinamismo desse cenário, tratando-se da habilidade de criar e registrar solos, ritmos e outra estrutura musical em tempo real.

De posse das informações conduzimos a análise da estrutura formal da composição e da improvisação do frevo “Passo de Anjo”, registrando as informações através dos dados descrito. Com os dados obtidos, partimos para a pesquisa, o qual deu suporte ao embasamento teórico desse trabalho.

Ressaltamos que esse estudo acerca da referida temática não pretende determinar a forma de improvisação no frevo, e sim compartilhar informações que nos permitam a compreensão dessa prática que vem sendo desenvolvida e aplicada no gênero, apontando caminhos para outras discussões no contexto musical.

4 CATEGORIAS DO FREVO

Vale salientar que existe três categorias de frevo que foram estabelecidas em subdivisões na década de 1930, mediante gravações em discos e pela difusão radiofônica, afirmando-se da seguinte forma:

- O *frevo canção*, tocado por orquestras e cantado;
- O *frevo de bloco*, tocado por orquestras de pau e cordas e coros femininos;
- O *frevo de rua*, tocado por bandas, orquestras e grupos de instrumentos de sopro.

Ressaltamos que cada categoria dependendo de um determinado momento, local ou forma de festejo carnavalesco, elas sejam mais favoráveis, apropriadas para serem utilizadas.

5 FREVO DE RUA

Tratando-se de frevo-de-rua e categorias de subdivisões, uma nova classificação surgiu em tempos correntes, denominada segundo Rodrigues (1991, p. 70-72 apud VALENTE, 2014) como “Frevo-de-Salão”, enfatizando para uma nova harmonização e procedimento melódico, mais notoriamente jazzista do ponto de vista contemporâneo, com a utilização de acordes e melodias requintadas com as chamadas tensões, “dissonâncias”. Assim como no jazz, frequentemente, essas tensões não aparecem descritas nas cifras. Porém, subentendidas e inseridas nos grupos de acordes e desenhos melódicos das improvisações.

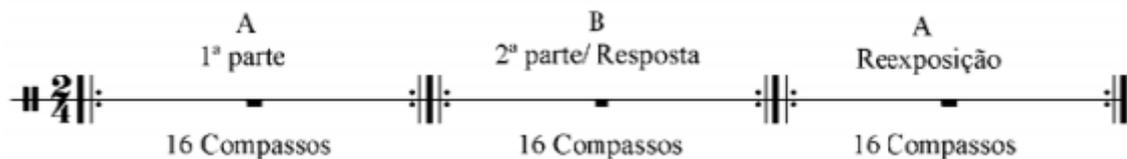
Com isso, entendemos que o estilo “Frevo de Salão”, está mais direcionado para a compostura de interpretação concordada em releituras de obras existentes, bem como, para a criação de novas composições já comportando essa nova característica.

5.1 Frevo de rua: estrutura formal

Nesse trabalho iremos apresentar também a forma estrutural do frevo de rua tradicional e da nova releitura do frevo de rua por Spok, onde acreditamos que essa categoria é mais pertinente para fins aqui almejados.

O frevo de rua é derivado dos gêneros marcha, maxixe, dobrado e polca. Segundo Benck Filho (2008, p. 70) o frevo de rua “tem sua estrutura formal relativamente simples e está fundamentada na forma circular”. Em relação a estrutura formal, o frevo de rua divide-se em duas partes AA-BB, geralmente elaboradas com 16 compassos cada uma das partes. Regularmente, utiliza-se pontes curtas nas mudanças da seção A para a B conectando-as. Algumas gravações expõe a estrutura AA-BB, repetido por duas vezes, retornando ao AA para finalizar no acorde final. Contudo, essa não é uma determinação de estrutura fixa se tratando de frevo de rua. Portanto, existem frevos com estrutura mais complexas e variadas, que são os frevos composto por três partes. Conforme Benck (2008), para exemplificar os frevos compostos por três partes, “os compositores Guedes Peixoto e Menezes citam o frevo “*Vassourinhas no Rio*” onde há uma terceira parte que se repete no final, possuindo um elemento melódico novo, uma espécie de apêndice-coda, que neste caso resolve no acorde final, sem preparar um regresso à parte A, formando uma estrutura A-B-C”.

Figura 3 – Estrutura formal tendencial do frevo de rua



Fonte: Benck Filho (2008)

Como vimos, a estrutura do frevo pode variar muito, como também suas partes. Segundo Valente (2014, p. 70) “as frases melódicas do frevo, escrita em compasso binário, tem uma duração variável, normalmente em períodos de oito, dezesseis ou vinte e quatro compassos”.

O frevo de rua apresenta uma estrutura harmônica nos moldes da música tonal, segundo Saldanha (2008) “geralmente composta em modo maior, muito embora, também, seja encontrado no modo menor”.

5.2 Estrutura do frevo de rua por Spok

Se tratando da estrutura do *frevo de rua*, Spok promoveu uma nova ideia a luz do seu trabalho sobre o comando da Spokfrevo Orquestra, que convém sobre a forma estrutural de tocar o *frevo de rua* tradicional. Em conformidade aos estudos de música, em especial, no gênero frevo e posteriormente o jazz, promove assim, uma mescla, uma fusão, um hibridismo introduzido em seu estilo de improvisar, mediante os elementos musicais contidos nos gêneros citados. Para que essa proposta de uma nova mistura de gêneros e de novos elementos introduzidos na forma estrutural do *frevo de rua* tradicional, momentos de suma importância marcaram a sua trajetória musical para inspiração de seu trabalho, onde José Teles remete esses momentos como sendo “o carnaval de Olinda, onde Spok ouviu pela primeira vez, o famoso solo de Felinho, e as suas “variações” no tema Vassourinhas” (Spok, 2013). Segundo Valente (2014) em sua entrevista com Spok, na dissertação apresentada para obtenção do grau de Mestre em Etnomusicologia, Valente (2014, p. 58) ressalta que:

Spok refere-se em particular a dois frevos, “Ninho de Vespa” de Dory Caimmi e a versão de “Vassourinhas” com os solos de Felinho, como dois momentos que marcaram o seu percurso. Estas duas composições podem ser consideradas como fontes de onde ele encontrou inspiração para a realização do seu trabalho”: “estes dois são os momentos principais que mudaram a minha vida e minha música, além das viagens (Spok 2013, informação verbal).

Mediante a vivência musical nas suas viagens internacionais que ele fez com a Banda Pernambuco, acompanhando o cantor Antônio Nobrega, ainda nos anos 90, também com as atuações em festivais de jazz, vivência a uma decorrente ligação com outras bandas no circuito internacional entre outras vivências marcantes, representando assim, parte fundamental para o percurso processual da inovação do seu trabalho. Contudo, sobre a fundição de gêneros musicais no contexto sócio cultural, Valente (2014, p. 17) aborda que:

nos anos 90 Chico Science & Nação Zumbi foram precursores e protagonistas âmbito do Manguê Beat e da cena cultural urbana no Recife. Se Chico Science descobriu que o *hip hop* tinha tudo a ver com o *maracatu*, o cantor Pedro Luís fez o mesmo fundindo *rock n'roll* com *samba*. Seguindo o mesmo esquema, Spok procedeu de igual modo, fundindo *jazz* com *frevo*.

Para tanto, entendemos que o protagonismo da ideia de Spok, baseia-se em renovar o estilo do frevo, para seguir reinventando a própria tradição, buscando um novo propósito. Segundo trecho do texto contido na website oficial da Spokfrevo, descrito como “o maior

propósito da Spokfrevo é: “arrancar o frevo de seu papel coadjuvante e leva-lo ao palco, como ator principal.

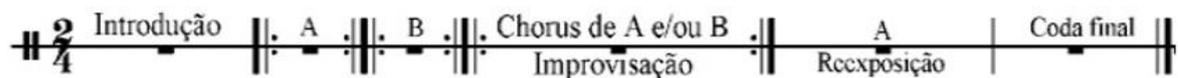
Portanto, com essa ideia de renovar o estilo do frevo e introduzir novos elementos contidos em outros gêneros musicais como o jazz, entre outros, entendemos que existe hibridismo musical, que através da análise do solo, notamos o uso de elementos musicais característicos do jazz, configurando assim, hibridismo musical. Para melhor entendimento sobre hibridismo Canclini (2011) sucinta que, “a hibridação é resultado de processos socioculturais nos quais estruturas pré-existentes se misturam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2011, p. 19).

Contudo, pensando em mudar o arranjo, o formato clássico estrutural do frevo elaborando assim, uma nova estrutura para o frevo em seu trabalho, a improvisação dos solos, em que o frevo dialoga com a improvisação; mas com o objetivo de que o frevo não perca suas características, e sim, conseguir propor possibilidades musicais sistematizadas para que o músico possa praticar a improvisação dentro da sua linguagem, promovendo assim, uma liberdade de expressão para o músico.

Segundo Benck Filho (2008, p. 77),

Spok tem retomado a inclusão da virtuosidade do improviso ao frevo, aproveitando os *chorus* da parte A e da parte B dos frevos de rua para o improviso, que já existia no frevo desde Felinho, e suas variações no frevo Vassourinhas, de Matias da Rocha, muito criticado por Valdemar de Oliveira” (Oliveira 1971, 35). Seguindo uma forte influência do padrão jazzístico norte-americano o frevo adaptado e interpretado por Spok tende a seguir a seguinte estrutura:

Figura 4 - Linha da estrutura da interpretação dos frevos de rua tendencialmente pela Spok Frevo Orquestra



Fonte: Benck Filho (2008, p 77).

Para exemplificar outra estrutura do frevo de rua em que Spok promoveu sua ideia da linha de improviso, iremos mostrar uma comparação mediante a interpretação da estrutura tradicional do frevo de rua destinado à dança do carnaval interpretada pela “Orquestra de Frevo de José Menezes”, e uma comparação a nova promoção estrutural com arranjo e interpretação da Spokfrevo Orquestra, destinada a ser interpretada em concerto, sobre o comando de Spok.

Para isso, escolhemos o frevo “*Último Dia*”, de Levino Ferreira, considerado o mais popular de suas composições.

Como já citado, a estrutura do frevo pode variar muito, como também suas partes.

Segundo Valente (2014, p.70), “na versão gravada por Menezes, temos a seguinte estrutura (ABB/ABB/A-final)”. A estrutura formal do frevo “*Último Dia*” é ABB, sendo que apenas a parte “B” repete-se. A parte “A” tem uma duração de 24 compassos, e a parte “B” tem a duração de 20 compassos. Com isso, a estrutura tradicional do frevo “*Último Dia*” por Menezes, visto a seguir, tende a seguinte estrutura:

Figura 5 – Estrutura do frevo “*Último Dia*” por Menezes



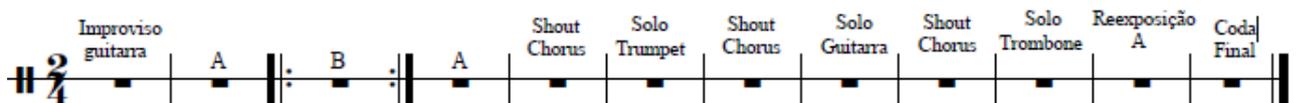
Fonte: Valente (2014)

5.2.1 Versão da Spokfrevo Orquestra (2007)

Segundo Valente (2014, p. 74),

a versão de Spok de “*Último dia*” inicia-se com um solo em ritmo livre, interpretado por uma guitarra eléctrica (de 0:00 até 1:13 minutos). Segue com a entrada da bateria, que com um *break* abre o campo para uma introdução interpretada pelos metais em uníssono com o baixo eléctrico, à qual respondem as palhetas, em *call-andresponse*. Finalmente, ao minuto 1:27, apresenta-se a primeira exposição do tema. Na versão gravada pela Spokfrevo Orquestra, temos a seguinte estrutura:

Figura 6 – Estrutura do frevo “*Último Dia*” por Spok.



Fonte: Valente (2014)

Vale ressaltar a releitura e composição estrutural dos frevos do álbum “*Passo de Anjo*” em comparativo ao “*Frevo de Rua*”, segundo a nova classificação de categoria e subdivisão do frevo, denominada por Edson Rodrigues como “*Frevo de Salão*”.

6 ANÁLISE MUSICAL

A análise musical se caracteriza como um campo de pesquisa que envolve várias categorizações. É uma abordagem tanto analítica como prática da música em si. Assim sendo, remete a ideia de examinar partes de um todo em busca de seu entendimento. Portanto, na abordagem descrita nesse trabalho, a intenção de análise na improvisação do solo do frevo “Passo de Anjo”, foi especificamente com o objetivo de descrever elementos musicais melódicos, utilizados tendencialmente pelo autor em seu estilo de improvisar. Embora que a análise harmônica não sendo o fator essencial desse trabalho, especificamos algumas questões harmônicas/melódicas relacionadas a algumas inflexões melódicas como as aproximações cromáticas (AC) e antecipações (ANT). No entanto, sendo a análise melódica o fator essencial desse trabalho, Ian Guest (1996, p. 99) aponta que [...] “a análise da função melódica não serve para deduzir ou sintetizar melodias e contracantos, embora demonstre matematicamente o porquê da boa sonoridade na relação melodia/harmonia”. Com isso, entendemos que os elementos que compõe a melodia do solo elaborado para a análise, não é uma regra fixa de sistema melódico construído pelo autor em seu trabalho.

6.1 Motivo Musical

Sobre motivo, Mendes (2017, p. 61) diz que é a “mínima unidade musical significativa, ou seja, a menor unidade melódica reconhecível de uma determinada peça musical. O motivo também pode ser chamado também de inciso”. Com relação ao frevo de rua, em sua tese, Benck Filho (2008, p.93) diz que “na escrita musical muitos declaram existir o que se pode chamar ‘motivos recorrentes’, células ou incisos musicais que tendem a reaparecer em composições de um mesmo autor, mas também em autores distintos”. Para exemplificar o motivo e as articulações, apresentaremos abaixo um excerto da parte do primeiro sax alto. Trata-se dos compassos iniciais do frevo “Passo de Anjo”, composto por Spok e João Lira.

Figura 7 - Motivo do frevo “Passo de Anjo”



Fonte: Excerto da parte do 1º sax alto, arquivo do maestro Spok

6.2 A aplicação prática da improvisação no frevo Passo de Anjo por Spok:

Análise do solo

Este tópico propõe-se à análise do solo improvisado na gravação da versão CD, pela Spok Frevo Orquestra, no ano de 2004, do frevo Passo de Anjo, composto por Spok e João Lyra, descrevendo elementos musicais presentes na improvisação, visando *patterns* na composição do solo, como: aproximação cromática, antecipação para a nota alvo, *licks* de *bebop*, *blue note*, motivos melódicos e rítmicos, entre outros. O álbum “Passo de Anjo” que compõe um repertório com clássicos do frevo como “Último Dia”, de Levino Ferreira, “Nino, O Pernambuquinho”, de José Urcisino (maestro Duda) e outros, com novos arranjos e músicas inéditas como a da faixa que nomeia o disco, é um memorável projeto, tendo aberto as portas para festivais e grandes concertos para a Spokfrevo Orquestra.

Sobre composição no frevo de rua, Mendes (2017, p. 62) aborda que: “o frevo é um tipo de composição em que há um “jogo” de **perguntas e respostas**”. Porém, nesse tipo de composição ele ressalta que: “normalmente as perguntas são dos metais e as respostas são das palhetas, embora o inverso também possa ocorrer”. Contudo, para exemplificar o contexto de perguntas e respostas citado por Mendes (2017, p. 62), esse trabalho apresenta uma análise descritiva de um solo do frevo “Passo de Anjo”, executado apenas por um só instrumento, o sax soprano na execução do solo improvisado, pertencente ao grupo das palhetas tocado por Spok, no qual ocorre no improviso um grande percentual de frases construídas, contendo o aspecto de perguntas e respostas com relação ao contexto da música em geral e não especificamente do frevo. Porém, essas frases musicais vistas a seguir, inicia-se com um padrão melódico do frevo de rua, onde Mendes (2017, p. 61) em seu trabalho intitulado “ARRANJANDO FREVO DE RUA”, faz uma abordagem sobre frase musical como sendo, “pequenas unidades musicais de tamanhos variados, geralmente consideradas maiores do que um motivo e menores do que um período”, e membro de frase ou semi-frase como sendo “composto pela justaposição de diversos motivos”, visto a seguir:

Figura 8 - Frase e semi-frase musical, composta sob o solo do frevo “Passo de Anjo” improvisado por Spok.



Para melhor entendimento da terminologia dos códigos e símbolos utilizados na análise do solo, elaboramos uma tabela para melhor compreensão dos dados.

Tabela 1: Códigos e símbolos usados no processo de análise do solo.

Nomenclaturas	Código/Símbolo
Motivo	M
Variação do motivo	VM
Aproximação cromática	AC
Antecipação melódica	ANT
Início e final do motivo	┌──────────────────┐
Nota fantasma (ghost note)	NF
Primeira variação do motivo A	VMA1

Dessa maneira, os MOTIVOS A, B, C etc., foram identificados por um retângulo; porém, o motivo inicial de um solo foi apontado pelo uso das chaves (┌──────────────────┐) logo abaixo do trecho melódico. Os códigos VMA1, VMA2, VMB1 e os restantes dessa forma, foram apontados como “variações dos motivos”. Exemplo: VMA1 (primeira variação do motivo A), VMA2 (segunda variação do motivo A), VMB1 (primeira variação do motivo B) e assim sucessivamente.

Relacionamos também, alguns modelos rítmicos incluídos no processo de análise para identificar os padrões rítmicos utilizados na prática da improvisação no frevo de rua e/ou frevo de salão por Spok.

6.3 Solo improvisado no frevo “Passo de Anjo” por Spok com o sax soprano

Em MOTIVO A Em B7 B7 MOTIVO B

5 Em MOTIVO C Em MOTIVO D B7 B7

9 Em E7 MOTIVO E Am Am

13 Em Em B7 B7

17 Em Em B7 B7

21 Em Em B7 B7

25 Em E7 Am Am bend down

29 Em Em B7 B7 Em

(AC) (AC) (ANT) (AC) (AC)
 (NF) (AC) (AC) VMB1 VMB2
 bordadura/ Em harmônico blue note / b5 blue note / b5
 VMB3 VMB4 VMB5
 (AC) Em harm, (ANT) (AC) VMD1 VMB6
 arpejo (NF) arp. 2ª inv. (ANT) int. 3ª menor VMB7
 VMA2 BMD2
 VMB8 VMB9 VMB10 VMB11
 arpejo (AC) b9 VMA3 (bordadura / Am harm.) MOTIVO F
 VMB12 VMB13
 VME1 VMD3 (tercina) VMA4 (AC) nota alvo
 arp. 1ª inv. de B7

©

Tabela 2: Detalhes, descrição dos motivos e tipo de abordagem (vertical e/ou horizontal) constantes no solo de Spok.

Motivos	Descrição
MOTIVO A	Compasso 1. Composto sobre os graus harmônicos Im – V7 , observamos cromatismo, aproximações cromáticas e no final deste motivo, observamos, uma antecipação para o quinto grau do acorde de B7 . Notamos no final do segundo compasso desse motivo, uma nota relacionada a uma sequência de acordes, remetendo abordagem horizontal.
VMA 1	Compasso 13. Notamos aproximação cromática em relação a Em harmônico, construído sobre o grau harmônico Im .
VMA 2	Compasso 17. Composto sobre os graus harmônicos Im – V7 , notamos arpejo descendente e arpejo na 2ª inversão do acorde de Em e o uso de nota fantasma, características do Jazz em <i>Lazy Bird</i> de John Coltrane. No final deste motivo, observamos, uma antecipação para o quinto grau do acorde de B7 .
VMA 3	Compasso 27. Composto sobre o grau harmônico IVm , apresenta uma bordadura inferior em relação a escala de Am harmônico do acorde de Am .
VMA 4	Compasso 32. Composto sobre os graus harmônicos V7 – Im recorrente no solo, este motivo apresenta arpejo na primeira inversão do acorde de B7 e aproximação cromática resolucionando para a fundamental do acorde de Em , caracterizando abordagem vertical.
MOTIVO B	Compasso 4. Composto sobre o grau harmônico V7 , com a estrutura rítmica formado por um grupo de oito semicolcheias, notamos no motivo B uma aproximação cromática entre os graus b5 e 5 do acorde de B7 , contida em exemplo de <i>lick</i> de <i>bebop</i> muito utilizado em <i>Anthropology</i> de Charlie Parker caracterizando o uso do <i>bebop</i> .
VMB 1	Compasso 7. Mesma estrutura rítmica do motivo B, apresenta um cromatismo nos graus 8 , b8 e 7 do acorde de B7 , no final deste motivo, também apresenta uma aproximação cromática resolucionando para a sétima menor do acorde B7 seguinte.
VMB 2	Compasso 8. Notamos o uso de sétima da dominante início desse motivo, notamos cromatismo.

VMB 3	Compasso 9. Composto sobre o grau harmônico Im , observamos uma bordadura inferior caracterizando o uso de aproximação cromática melódica no Jazz. Neste motivo observamos a mesma estrutura rítmica e melódica intervalar (citação) apresentada no 13º compasso da 5ª variação de Felinho.
VMB 4	Compasso 11. Composto sobre intervalo melódico de terça menor e quinta diminuta caracterizando a blue note ² (aspecto da abordagem vertical no jazz) e resolvendo na sétima menor do acorde seguinte.
VMB 5	Compasso 12. Composto sobre a escala de blue note , iniciando do sétimo grau da escala e resolvendo na quinta do acorde de Em
VMB 6	Compasso 16. Composto sobre o grau harmônico V7 , mesma estrutura rítmica do motivo B, com uma resolução na sexta maior do acorde de B7 .
VMB 7	Compasso 20. Baseado em padrões intervalares de terça menor ascendente elaborada na progressão harmônica V7- Im e no final deste motivo aproximação cromática para a fundamental do acorde de Em .
VMB 8	Compasso 21. Desenvolvido no grau harmônico Im , também elaborado em padrões intervalares de terça menor ascendente, caracterizando o uso de <i>patterns</i> melódicos, com resolução de graus conjunto para o acorde de Em .
VMB 9	Compasso 22. Também desenvolvido no grau harmônico Im , mesma estrutura rítmica do motivo B8, apresenta padrões intervalares de terça menor ascendente, notamos arpejos descendente no uso da terça e da fundamental do acorde de Em no referido motivo.
VMB 10	Compasso 23. Construído sobre o grau harmônico V7 , apresenta a melodia baseada em padrões intervalares de terça menor ascendente,
VMB 11	Compasso 24. Detém a harmonia com progressão de acorde maior com sétima menor, utilizados tanto como dominantes como também resoluções, característica de acordes utilizados no blues.
VMB 12	Compasso 25. Construído sobre o grau harmônico Im , mesma estrutura rítmica do motivo B11, no final deste motivo, notamos arpejo e

² “**Blue Note**”. A sonoridade característica do blues é alcançada, sobretudo, quando a escala é executada sobre os acordes dominantes. A terceira nota é a 4ª justa do acorde e, por ser dissonante precisa atingir a 5ª justa ou retornar à tônica. A passagem ou repetição da quarta nota, ou “*blue note*”(que corresponde a 5ª diminuta do acorde de 7ª), é extremamente importante; e a nota mais relevante da escala, para que a sonoridade seja “*bluseada*”, é a segunda (3ª menor em relação à tônica), que cria um intervalo de 9ª aumentada no acorde, ou seja, uma indefinição do modo (maior ou menor) (ALVES, 1996 p. 68).

	aproximação cromática para o sexto grau maior, do acorde de E7 secundário. Aspecto da abordagem vertical.
VMB 13	Compasso 26. Motivo construído sobre grau harmônico da dominante secundária V7-IVm que faz a preparação para o acorde menor. Notamos uma aproximação cromática do (b9) como nota de tensão para o primeiro grau do acorde secundário de E7 . Notamos também, segundo Nelson Faria, o uso sobre o grau harmônico V7 secundário a escala mixolídia b9 .
MOTIVO C	Compasso 5. Composto sobre o grau harmônico Im , notamos arpejo do acorde de Em na primeira inversão, fazendo uma antecipação para a quinta do acorde posterior.
MOTIVO D	Compasso 6. Composto sobre o grau harmônico Im , apresenta técnica estendida ao saxofone no uso de notas “fantasmas” (<i>ghost note</i>) ou seja, efeito sonoro, característica encontrada no jazz.
VMD 1	Compasso 15. Composto sobre o grau harmônico V7 , apresenta aproximação cromática que resolve na fundamental do acorde posterior, notamos cromatismo caracterizando o uso da escala dominante de <i>bebop</i> .
VMD 2	Compasso 19. Mesma estrutura rítmica do motivo D1. Este motivo apresenta padrões intervalares de terça menor ascendente, resolvendo na quinta do próximo acorde.
VMD 3	Compasso 31. Também elaborado sobre o grau harmônico V7 , observamos o uso de quiálteras encontradas na 1ª variação de Felinho, remetendo também característica melódica nos temas (música) de jazz.
MOTIVO E	Compasso 10. Motivo construído sobre grau harmônico da dominante secundária V7-IVm , apresenta uma estrutura rítmica formada por quatro semicolcheias e uma semínima.
VME 1	Compasso 29-30. Composto sobre o grau harmônico Im , apresenta a mesma estrutura rítmica do motivo E, resolvendo na terça do acorde posterior.
MOTIVO F	Compasso 28-29. Apresenta o uso melódico de fusas, um <i>bend dow</i> fazendo antecipação para a quinta do acorde seguinte de Em .

Tabela 3: Número de vezes que encontramos fundamentais, terças, quintas e sétimas nos tempos fortes deste solo, para indicar que ocorre improvisação vertical que, segundo Valente (2009) “ao pensar dessa maneira, as notas de cada acorde recairão sobre os tempos fortes do compasso”. Com isso, o improvisador direciona, enfatiza revelando uma forma de elaboração vertical em seu improviso.

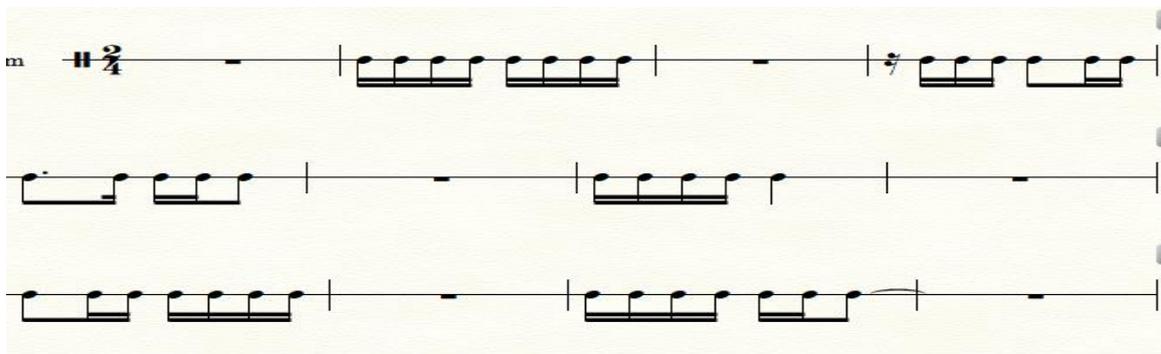
Fundamental	8
Terça	6
Quinta	11
Sétima	3

Encontramos 5 aproximações cromáticas fazendo preparação para resolver nos acordes posteriores, sendo um exemplo de improvisação vertical que sucinta Valente (2009, p. 198). “Essa forma de pensar representa a busca por uma sonoridade que evidencie as mudanças harmônicas. Para tanto, além de trabalhar dentro de cada modo, o improvisador utiliza-se de arpejos do acorde e suas tensões e de passagens cromáticas”. Assim sendo, o improvisador direciona outro exemplo de elaboração no improviso, remetendo a uma abordagem vertical.

6.3.1 Padrões rítmicos presentes no solo do frevo “Passo de Anjo”

Padrões rítmicos do solo incluídos no processo de análise para identificar os padrões utilizados na prática da improvisação no frevo de rua e/ou frevo de salão por Spok.

Figura 9 - Imagem de padrões rítmicos



Fonte: O autor (2021)

6.3.2 Lick de Bebop

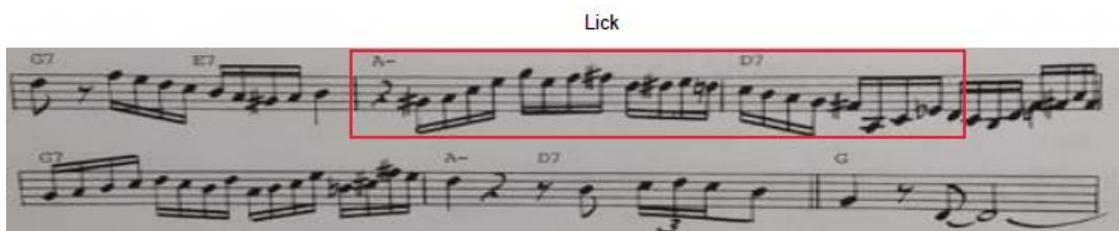
No solo analisado, notamos também o uso de *lick* de *bebop*, padrão melódico idiomático do jazz, fazendo uma alusão ao hibridismo musical entre o frevo e o jazz. Contudo, o *lick* é concebido como um modelo de *pattern*, isto é, “padrão melódico podendo ser pré-elaborado e resgatado posteriormente, no momento da performance, auxiliando, dessa forma, no fluxo do processo criativo”, segundo Paes (2014 apud MELO, 2019 p. 30). No entanto, o *lick* é um modelo de sistema melódico onde processa-se uma “unidade melódica com um caráter distintamente reconhecível e que carrega a identidade de um determinado artista ou solo” (FRIELER *et al.*, 2018, p. 777, tradução nossa). Todavia, o *lick* de *bebop* contém uma característica melódica explícita, que apresenta o aspecto estrutural baseada na escala de *bebop*. Segundo (COKER, 1991), “a escala de *bebop* consiste no acréscimo de uma nota cromática em uma escala diatônica. Dessa forma, a escala que possuía 7 notas passa a ter 8”. No entanto, Charlie Parker, considerado um dos melhores saxofonistas da era *bebop*, utilizava *licks* de *bebop* em seus solos. O *lick* é um modelo de padrão melódico abundantemente presente nos solos de grandes improvisadores de jazz como Charlie Parker, Dizzy Gillespie, John Coltrane, Miles Davis, dentre outros. Para exemplificar uma estrutura melódica, em modelo de *lick* utilizado por Charlie Parker, constamos a seguir um exemplo de *lick* nos solos de “Billie’s Bounce” e “Barbados”, na devida ordem:

Figura 10 – *Lick* utilizado no solo e no improviso de “Billie’s Bounce”



Fonte: Charlie Parker Omnibook (2009)

Figura 11 - *Lick* utilizado no solo e no improviso de “Barbados”



Fonte: Página do Charlie Parker Omnibook (2009)

Analisando o solo de Spok, vimos que ele também utiliza *blue note* característica do jazz, notamos cromatismo, aproximações cromáticas que servem para alcançar notas do acorde. Salientamos que, em seu improviso, ele conduz a melodia concebendo toda a harmonia, onde que, a estrutura harmônica é obviamente notada mediante o desenho melódico de seu improviso, devido ao uso de arpejos, tríades e gravitação de modo escalar, na proporção em que eles vão surgindo e variando dentro de uma determinada progressão harmônica. Outra característica utilizada na análise é o uso de notas fundamentais, terças, quintas e sétimas nos tempos fortes de sua improvisação nesse solo. Portanto, a utilização desses elementos citados acima, remete que o autor enfatiza nesse solo uma ampla preferência pelo uso da abordagem vertical que prioriza o desenvolvimento da harmonia de cada um dos acordes. Notamos que o autor utiliza pouca predominância da abordagem horizontal nesse solo, que prioriza o desenvolvimento da melodia, sem que haja a necessidade de definir cada um dos acordes que, dessa forma, uma única nota ou escala pode ser pertinente a uma sequência de acordes ou centro tonal da progressão.

Contudo, a relutância que difere as duas abordagens é sutil, e em certas ocasiões, uma não exclui a outra. Percebemos em vários momentos, que elas coexistem. No entanto, buscamos como exemplo, em Melo (2019), uma análise musical de outro solo improvisado por Spok, onde Melo (2019, p. 68) esclarece que:

Além da dimensão harmônica, Spok demanda atenção para o estudo do aspecto melódico dos seus improvisos. Por isso, ele estuda ambos os aspectos, praticamente de forma simultânea, compondo, previamente, várias linhas melódicas sobre as bases harmônicas e que poderiam ser aplicadas durante as performances.

Então, segundo Albuquerque (2019 apud MELO, 2019, p. 68, informação verbal) para melhor compreensão do uso dos elementos musicais elaborados nos solos, Spok sucinta que:

[...] realizo estudo prévio sim, das possibilidades, por isso que eu acho que não é improviso. Por falta de escola, por falta de estudo, por falta de disciplina ainda, a absurda maior porcentagem de preparo antes é maior do que o de repente, entende. [...] Eu busco sim, eu estudo as harmonias, né. E vou tocando as harmonias e vou cantando, vou criando. Vou compondo melodias e argumentos e possibilidades, quanto mais eu componho, maiores são as minhas possibilidades de realmente improvisar, quanto menos eu componho, menores são os meus assuntos, então minha prática é essa, pegar aquele texto que é de minha responsabilidade, improvisar e solar e compor, sair compondo, buscando caminhos, argumentos, melodias. Buscando ritmos e tirando de dentro de mim o que há de forte, o que há de verdadeiro, quanto mais eu faço isso, mais eu tenho possibilidades, quanto menos eu faço, menos eu tenho, mas é isso, eu estudo compondo.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse trabalho, que consiste numa análise descritiva musical, não pretendemos afirmar que Spok só elabora seus improvisos com base na harmonia (abordagem vertical) sem se preocupar com o desenho melódico (abordagem horizontal). Nosso objetivo é descrever as concepções e práticas no seu trabalho mediante o uso de elementos musicais para o desenvolvimento da improvisação no gênero frevo.

Mediante a preferência de tipos de abordagem de improvisação no processo de elaboração das sugestões para a prática criativa, tais estratégias foram articuladas com elementos musicais e suas características são primordiais no alicerce de padrões e estrutura, proporcionando um novo olhar nos estudos acerca do improviso no frevo. No entanto, percebemos que há uma predominância de cada um destes tipos de pensamento no seu estilo de improvisar.

De acordo com os resultados da análise, constatamos muitas incidências da expressão musical do jazz com o solo improvisado no frevo “Passo de Anjo”. Notamos o uso de padrões harmônicos/melódicos idiomáticos do jazz, fazendo uma alusão ao hibridismo musical entre o frevo e o jazz, vindo a justificar a problemática do tema em discussão.

Tal discussão propõe pesquisas futuras sobre trabalhos de investigação sobre o tema da “improvisação” no frevo, no qual sugerimos, por exemplo, destacar questões inerentes às variações de Vassourinhas por Felinho, haja vista, a profundidade do tema acerca do improviso escrito (tema e variação) e o improviso espontâneo, onde a música improvisada acontece no momento da performance do músico.

Contudo, buscamos aqui elucidar que, com a expansão das técnicas, padrões e tipos de improviso na estrutura musical de forma criativa, esse estudo venha dar suporte, estimular e contribuir com o aprimoramento dos conhecimentos dos estudantes da área, visando uma forma mais avançada de desenvolver suas habilidades e capacidades musicais no processo da improvisação musical.

REFERÊNCIAS

- ALBINO, C. **A importância do ensino da improvisação musical no desenvolvimento do intérprete**. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) - UNESP, 2009.
- ALBUQUERQUE, I. S. C. de. **Spok**. Entrevista concedida a Niraldo Riann de Melo, fev. 2019.
- ALDROVANDI, L.; RUVIARO, B.. **Indeterminação e improvisação na música brasileira**. São Paulo: CCMA, Stanford, 2001.
- ALENCAR, E. M. L. Soriano de. **Psicologia da criatividade**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1986.
- AMMER, C. **The facts on file dictionary of music**. 4 th ed. New York: Facts On File Inc., 2004.
- BAILEY, D. **Improvisation: its nature and practice in music**. USA: Da Capo Press, 1992.
- BENCK FILHO, A. M. **O Frevo-de-Rua no Recife: Características Socio-Histórico-Musicais e um esboço estilístico-interpretativo**. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2008.
- BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. Parâmetros Curriculares Nacionais: **Artes**. Brasília: MEC/SEF, 1998.
- CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. ed. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2011.
- CARMO, S.J.O. (2005). **A cultura e o Estado Democrático de Direito**. Disponível em: <http://www.direitonet.com.br/artigos/x/21/92/2192/>. Acesso em: 15 mar. 2021.
- CHECCHETTO, M. **Jazz: suporte e improviso: a reinvenção da tradição oral na música ocidental**. Dissertação de Mestrado, FASM, 2007.
- COKER, J. **Elements of the jazz language for the developing improviser**. Van Nuys: Alfred Publishing, 1991.
- CORTES, A. B. **Improvizando em música popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira**. 2012. Tese (Doutorado em Música) – UNICAMP, Campinas, 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- FRIELER, K. *et al.* **Two web applications for exploring melodic patterns in jazz Solos**. 19th International Society for Music Information Retrieval Conference, p. 777-783, Paris, 2018.
- GAINZA, V. H. de. **La improvisación musical**. Buenos Aires: Ricordi, 1983.
- GUEST, I. **Arranjo**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

IMPROVISACÃO. *In*: INFOPÉDIA: dicionários Porto Editora. Porto: Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/improvisacao>. Acesso em: 03 dez. 2020.

LATHAM, A. **Diccionario enciclopédico de la música**. Novo México: Fundo de Cultura Económica, 2008.

LIMA JÚNIOR, F. M. de. **A elaboração de arranjos para canções populares para violão solo**. Campinas, 2003. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2003.

LÜDKE, M.; ANDRÉ, M.E.D.A. **Pesquisa em educação: abordagens qualitativas**. São Paulo, EPU, 1986.

MELO, N. R. de. **Improvisação idiomática no frevo de rua: um estudo multicaso com músicos atuantes no gênero**. Dissertação (Mestrado em Música) - UFPB/CCTA. João Pessoa, 2019.

MENDES, M. F. **Arranjando frevo de rua: dicas úteis para orquestras de diferentes formações**. Recife: CEPE, 2017.

PAES, J. E. T. **Processos mentais subjacentes à improvisação idiomática**. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

PARKER, C. **Omnibook: for B-flat instruments (Jazz Transcriptions) Plastic Comb**. Milwaukee, WI: Hal Leonard, 2009.

ROCHA, F. O. **A improvisação na música indeterminada: análise de três obras brasileiras para percussão**. Dissertação (Mestrado em Música) - UFMG, 2001.

RUSSELL, G. **Lydian chromatic concept of tonal organization**. Cambridge, USA: Concept Publish Company, 2001,

SALDANHA, L. V. **Frevendo no Recife: a música popular urbana no Recife e sua consolidação através do rádio**. 2008. Tese (Doutorado em Música) - UNICAMP, Campinas, 2008.

SELLTIZ, C.; WRIGHTSMAN, L. S.; COOK, S. W. **Métodos de pesquisa das relações sociais**. São Paulo: Herder, 1965.

TELES, J. **O Frevo rumo à modernidade**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2008.

TIRRO, F. Constructive elements in jazz improvisation. **Journal of the American Musicological Society**, California, v. 27, n. 2, p. 285-305, 1974.

VALENTE, F. **Spok e o novo frevo**: um estudo etnomusicológico. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2014.

VALENTE, P. V. **Horizontalidade e verticalidade**: dois modelos de improvisação no choro brasileiro. 2009. 139 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

APÊNDICE

APENDICE A - Solo do frevo "Passo de Anjo"

Em Em B7 B7

5 Em Em B7 B7

9 Em E7 Am Am

13 Em Em B7 B7

17 Em Em B7 B7

21 Em Em B7 B7

25 Em E7 Am Am

29 Em Em B7 B7 Em

3

APÊNDICE D – Termo de Autorização

**TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS**

Eu, _____, CPF _____, RG _____,

após, conhecer e entender os objetivos e procedimentos metodológicos da pesquisa de campo, objeto deste trabalho, autorizo, através do presente termo, _____

acadêmico do Curso de Licenciatura em Música do IFPE Campus Belo Jardim, a utilizar imagens e falas coletadas a partir do meu depoimento e/ou usar imagens ou documentos por mim apresentados, sem quaisquer prejuízo a nenhuma das partes. Declaro estar ciente da necessidade do uso das informações coletadas para fins, tão somente acadêmico, em favor do Trabalho de Conclusão de Curso: intitulado _____

sob orientação do/a professor(a) _____

Belo Jardim, ____ de _____ de 2021

Pesquisador responsável

Sujeito da Pesquisa

Fonte: Instituto Federal Pernambuco – Campus Belo Jardim