



**FACULDADE E CONSERVATÓRIO SOUZA LIMA**

**ALVARO JESUS HUANCHUARI CORDOVA**

**O IMPROVISO DE NAILOR AZEVEDO PROVETA NA MÚSICA “UM A ZERO” DE  
PIXINGUINHA: TEMPERANDO A MÚSICA BRASILEIRA COM ELEMENTOS DO  
JAZZ**

**SÃO PAULO**

**2021**



**ALVARO JESUS HUANCAHUARI CORDOVA**

**O IMPROVISO DE NAILOR AZEVEDO PROVETA NA MÚSICA “UM A ZERO” DE  
PIXINGUINHA: TEMPERANDO A MÚSICA BRASILEIRA COM ELEMENTOS DO  
JAZZ**

Trabalho de conclusão de curso realizado por meio de pesquisa bibliográfica e entrevista submetido à Faculdade e Conservatório Souza Lima como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de bacharel em música.

Orientador: Me. Pedro Augusto Araújo de Oliveira Ramos.

**SÃO PAULO**

**2021**



**ALVARO JESUS HUANCAHUARI CORDOVA**

**O IMPROVISO DE NAILOR AZEVEDO PROVETA NA MÚSICA “UM A ZERO” DE  
PIXINGUINHA: TEMPERANDO A MÚSICA BRASILEIRA COM ELEMENTOS DO  
JAZZ**

Trabalho de conclusão de curso realizado por meio de pesquisa bibliográfica e entrevista submetido à Faculdade e Conservatório Souza Lima como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de bacharel em música.

---

Me. Pedro Augusto Araújo de Oliveira Ramos – orientador

---

Jarbas Alves Barbosa Junior

---

Edson José Sant’Anna

---

Membro Suplente

SÃO PAULO

2021



*Dedico este trabalho a todos que  
contribuíram direta ou indiretamente  
em minha graduação.*





## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, porque é dele a glória, sempre!

A meus pais Gerardo e Olga e a meus irmãos, que me educaram e ajudaram em minha formação musical e pessoal.

A minha esposa Bianca, pelo apoio, paciência e amizade.

A Isis e Anne, que são fonte diária de inspiração.

A meus professores, em especial a meu orientador Pedro Ramos e a meus professores de saxofone Rodrigo Usaria e Vitor Alcântara, pelo aprendizado, paciência, dedicação e amizade.

À Fundação Cultural Latin GRAMMY, que proporcionou minha formação acadêmica.

A meus colegas de turma, pelos momentos inesquecíveis de diversão e crescimento.



## RESUMO

Este trabalho investigou a linguagem improvisacional, buscando identificar os traços do estilo musical, bem como as influências e características próprias de Nailor Azevedo "Proveta". Para tanto, foi realizada uma análise do solo, tocado ao vivo, da música "Um a zero", do compositor Pixinguinha, tocada com a banda do mestre Branco e com arranjo de Proveta. Como complemento, foi realizada uma pesquisa biográfica baseada em entrevistas com o próprio Proveta, em que aspectos de sua linguagem musical foram abordados.

**Palavras-chave:** Nailor Azevedo Proveta; Saxofone; Improvisação; Música Brasileira; Jazz.



## ABSTRACT

This work investigated the improvisational language, seeking to identify traces of the musical style, influences and characteristics of Nailor Azevedo "Proveta". For this purpose, an analysis of the solo, performed live, of the song "Um a Zero" by the composer Pixinguinha, performed with Maestro Branco's band and arranged by the Proveta, was carried out. In addition, a biographical research was carried out based on interviews with Proveta himself, in which aspects of his musical language were addressed.

**Keywords:** Nailor Azevedo Proveta; Saxophone; Improvisation; Brazilian Music; Jazz.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compasso 8: .....	29
Figura 2 - Um a zero (gravação em vídeo – You Tube – 2007) Compasso 12: .....	30
Figura 3 - Um a zero (gravação em vídeo – You Tube – 2007) Compasso 20: .....	30
Figura 4 - Um a zero (gravação em vídeo – You Tube – 2007) Compasso 28: .....	30
Figura 5 - Um a zero (gravação em vídeo – You Tube – 2007) Compasso 40: .....	30
Figura 6 - Um a zero (gravação em vídeo – You Tube – 2007) Compasso 42: .....	31
Figura 7 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compassos 1 e 2:.....	31
Figura 8 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compassos 4, 5, 6:..	31
Figura 9 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compasso 13: .....	32
Figura 10 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compassos 16, 17, 18: .....	32
Figura 11 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compassos 25 e 26: .....	32
Figura 12 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compassos 29 e 30: .....	32
Figura 13 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compasso 31: .....	33
Figura 14 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compassos 33, 34 e 36: .....	33
Figura 15 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compassos 39 e 40: .....	33
Figura 16 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compassos 41 e 42: .....	33
Figura 17 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compassos 43 e 44: .....	34
Figura 18 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compassos 47 e 48: .....	34
Figura 19 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compassos 0, 1 e 2: .....	34
Figura 20 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compasso 5, 6 e 7:35	
Figura 21 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compassos 12 e 13: .....	35
Figura 22 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compasso 20: .....	35

Figura 23 - Um a zero (gravação em vídeo – Youtube – 2007) Compassos 27 e 28: .....	35
Figura 24 - Um a zero (gravação em vídeo – Youtube – 2007) Compassos 32 e 33: .....	36
Figura 25 - Um a zero (gravação em vídeo – Youtube – 2007) Compassos 38 e 39: .....	36
Figura 26 - Um a zero (gravação em vídeo – Youtube – 2007) Compassos 44 e 45: .....	36
Figura 27 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compassos 0, 1 e 2: .....	37
Figura 28 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compassos 9, 10 e 11: .....	37
Figura 29 - Um a zero (gravação em vídeo – Youtube – 2007) Compasso 15:.....	37
Figura 30 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compasso 18: .....	38
Figura 31 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compassos 25, 26 e 27: .....	38
Figura 32 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compassos 32, 33, 34, 35 e 36: .....	38
Figura 33 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compassos 2, 3 e 4: .....	39
Figura 34 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compasso 7: .....	39
Figura 35 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compasso 12: .....	39
Figura 36 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compasso 19: .....	39
Figura 37 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compassos 23 e 24: .....	40
Figura 38 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compassos 38 e 39: .....	40
Figura 39 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compasso 5: .....	40
Figura 40 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compasso 9: .....	41
Figura 41 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compasso 15: .....	41
Figura 42 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compassos 17 e 19: .....	41
Figura 43 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compasso 24: .....	41



Figura 44 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compassos 29 e 31: .....	42
Figura 45 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compasso 39: .....	42
Figura 46 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compasso 39: .....	42
Figura 47 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compasso 15: .....	43
Figura 48 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compassos 6 e 7:..	43
Figura 49 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compassos 8 e 9:..	43
Figura 50 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compassos 25 e 26: .....	44
Figura 51 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compasso 29: .....	44
Figura 52 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compassos 36, 37 e 38: .....	44
Figura 53 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compassos 41 e 42: .....	44
Figura 54 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compassos 0, 1, 2 e 3: .....	45
Figura 55 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compassos 8, 10 e 11; .....	45
Figura 56 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compassos 13, 14 e 15: .....	45
Figura 57 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compassos 17, 18 e 19: .....	46
Figura 58 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compassos 21, 22, 23 e 24: .....	46
Figura 59 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compasso 27: .....	46
Figura 60 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compassos 30 e 31: .....	46
Figura 61 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compassos 34 e 35: .....	46
Figura 62 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compassos 40, 42 e 43: .....	47
Figura 63 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007) Compasso 46: .....	47



## LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Análises harmônicas Um a zero - Pixinguinha .....	49
Gráfico 2 - Análises rítmicas Um a zero - Pixinguinha .....	50



## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>23</b>
<b>2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA .....</b>	<b>25</b>
2.1 Desenvolvimento Musical.....	25
2.2 Carreira do Probeta .....	26
<b>3. RESULTADOS E DISCUSSÃO .....</b>	<b>29</b>
3.1 Ferramentas Analíticas.....	29
3.2. Análises Rítmicas.....	29
3.2.1. Quiálteras .....	29
3.2.2. Síncopas .....	31
3.3. Análises dos Aspectos Melódicos .....	34
3.3.1 Arpejos .....	34
3.3.2 Generalização Harmônica .....	36
3.3.3 Sobreposição Harmônica .....	38
3.3.4 Antecipação e Retardo Harmônico.....	40
3.3.5 Escala Bebop .....	42
3.3.6 Cromatismo Linear .....	43
3.3.7 Aproximações.....	45
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>49</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>51</b>
<b>ANEXO I.....</b>	<b>53</b>
<b>ANEXO II.....</b>	<b>65</b>



## 1. INTRODUÇÃO

Nailor Azevedo, mais conhecido como Proveta, é um clarinetista e saxofonista brasileiro considerado um dos principais nomes da música instrumental brasileira dos últimos anos. Ao longo de sua carreira artística, Proveta desenvolveu habilidades que, somadas a sua criatividade na construção de improvisos no choro e no samba jazz, conferiram-lhe destaque em relação a outros músicos desse cenário.

Esta pesquisa tem por objetivo identificar e analisar o improviso de Proveta em seu arranjo da música “Um a zero”, de autoria do Pixinguinha. Como base, foi utilizada a entrevista não-estruturada focada na análise desse solo, realizada com Proveta e aqui exposta no Anexo I. Assim, este trabalho pretende contribuir com a comunidade musical voltada ao jazz, na medida em que nele, a partir da peça analisada, serão elencados elementos musicais utilizados no vocabulário musical de Proveta, de modo a permitir o desenvolvimento de uma linguagem de improvisos no jazz brasileiro.

A estruturação desta pesquisa obedeceu o seguinte esquema: o primeiro capítulo é dedicado a oferecer uma breve biografia de Nailor Azevedo, de modo a permitir conhecer sua carreira, desde seu início até formação da banda Mantiqueira; o segundo capítulo, por sua vez, é devotado às análises do improviso de Proveta na música “Um a zero”, particularmente, seus elementos rítmicos e harmônicos; nas considerações finais, enfim, será realizada uma conclusão sintética da forma e da recorrência do uso dos elementos, aliados às sugestões do próprio Proveta. O presente trabalho conta também com dois Anexos, que apresentam uma entrevista de Azevedo concedida ao autor, a partitura do solo de Proveta, transcrita pelo autor desta pesquisa, e um solo criado sobre a mesma música com os mesmos elementos harmônicos e rítmicos usados no improviso de Proveta.





## 2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

### 2.1 Desenvolvimento Musical

Filho de Geraldo Azevedo e Eufrozina Martins Azevedo, Nailor Azevedo, mais tarde conhecido como “Proveta”, nasceu em 25 de maio de 1961 na cidade de Leme, interior de São Paulo (EDITORA OSESP, 2019). Embora fosse uma cidade pequena, a cidade de Leme foi o cenário que proporcionou as primeiras influências musicais e formas de expressão musical na vida dele. Lá, a atividade cultural era predominante e esse contato musical na infância foi o aporte para a formação musical de Proveta. Além disso, Azevedo teve como base duas pessoas de suma importância e de grande inspiração para sua trajetória musical: seu pai e seu avô, que já eram músicos naquela época. Ademais, também contou com a família e com a banda de música civil que foi destaque em seu início de carreira (FALLEIROS, 2006).

A música sempre esteve junto do desenvolvimento do Proveta, já que fica claro a sua base musical familiar, com exemplos de pessoas muito próximas a ele, muitas vezes da própria família. Isso fundamentou seu interesse na carreira.

Proveta esteve, dos sete aos catorze anos, sob os cuidados musicais de seu pai, Geraldo Azevedo e do maestro Harry Bacciottty na banda de Leme (SP). Aprendeu as notas musicais antes das letras do alfabeto. Aos 6 anos de idade tocava clarinete na banda da sua cidade natal – Leme-SP. Passou depois a tocar em bailes no conjunto liderado por seu pai, o tecladista e acordeonista Geraldo Azevedo – além de participar de outros grupos musicais da região. Mudou-se para São Paulo e aos dezesseis anos de idade já integrava a orquestra do Maestro Sylvio Mazzucca,<sup>1</sup> famosa em todo o Brasil. (Nestrovski, 2016).

Proveta decidiu seguir a carreira como músico devido não somente as influências em sua infância, mas como descendente de negros, viu nisso a oportunidade de crescer pessoal e profissionalmente. Ele tinha a música como uma oportunidade em sua vida. Seu pai foi quem, inconscientemente, cravou a ideia da música em seu interior, quando dizia: *“vamos tocar porque é isso que sabemos fazer”*.

---

<sup>1</sup> Pianista, vibrafonista, arranjador e compositor. Sua orquestra foi uma das mais solicitadas na década de 50, chegando a receber um disco de ouro com o selo discográfico Odeon. Na década de 60 e em anos posteriores, participou de programas de TV e, como diretor, dos primeiros festivais de música em São Paulo, somadas às suas atividades de músico, com sua orquestra. Ver MUSEU DA TV, RÁDIO E CINEMA. *Biografias: Sylvio Mazzucca*, [s.d.], página de internet. Disponível em: <<<https://www.museudatv.com.br/biografia/silvio-mazzucca/>>>. Acesso em: 10-01-2022.

Isso acabou, indiretamente, promovendo uma grande relação entre Azevedo e a música. (FALLEIROS, *apud* AZEVEDO, 2006).

## 2.2 Carreira do Proveta

Depois de uma infância cheia de notas musicais, Proveta, aos dezesseis anos de idade, partiu de Leme para a grande São Paulo, onde passou a integrar a Orquestra do Maestro Silvio Mazzucca, famosa em todo o Brasil, como saxofonista – a princípio, segundo saxofone tenor. Através do seu lado muito observador, Proveta, em um curto espaço de tempo, subiu para primeiro saxofone alto, ocupando uma grande responsabilidade como líder de naipe. Com a experiência da orquestra, Proveta pode adquirir mais conhecimento musical e aperfeiçoar seu lado instrumentista.

Aos 19 anos, saiu da Orquestra Mazzucca para ingressar na Banda Sinfônica de São Bernardo do Campo, onde também morou. Essa banda tinha um fagote, uma trompa, e só. Era uma banda padrão segundo, comenta Azevedo. Entretanto, para esta formação, ele tocava clarineta e também escrevia arranjos.

Passados dois anos, Proveta ingressou em um grupo para acompanhar artistas internacionais. Denominado banda do 150 Night Club, no hotel Maksoud Plaza, esse grupo era composto pelos melhores músicos da época. Foi a partir desse momento que ele pôde finalmente se dedicar aos estudos de seu instrumento, já que estava financeiramente confortável, e que surgiu a oportunidade de se esforçar para aperfeiçoar-se ainda mais. Com isso, passou a uma nova etapa da sua vida, a de solista improvisador (CONSERVATÓRIO DE TATUÍ, 2021).

Proveta relata que foi nessa época em que ele se dedicou ao jazz. Nela, morava com músicos numa república. Entre eles estavam Cacá Malaquias,<sup>2</sup> Walmir Gil<sup>3</sup> entre

---

<sup>2</sup> Cacá Malaquias iniciou-se na música aos 8 anos de idade, tocando clarinete. Aos 10, passou a tocar saxofone alto e por dez anos participou de várias formações musicais, tocando forró pé de serra com os sanfoneiros do Pajeú. Como instrumentista, participou de inúmeras gravações em trabalhos de vários artistas nacionais e internacionais, como Raul Seixas, Leila Pinheiro, Leandro e Leonardo, Trio Mocotó, Ray Conniff, Natalie Cole, Júlio Iglesias, entre outros. Ver CAMPOS, C. H. A., **Subindo a serra: Banda Mantiqueira**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, 2008 [Dissertação de Mestrado], p. 180,

<sup>3</sup> Walmir Gil começou a tocar trompa aos 10 anos e logo passou para o trompete. Começou sua carreira profissional na cidade de Santos. Em São Paulo, passou a integrar bandas como a do Maestro Branco e 150 Night Club, no Hotel Maksoud Plaza, onde acompanhou importantes nomes do cenário mundial. Participou de turnês no Brasil e exterior tocando com diversos artistas, entre eles Caetano Veloso, Roberto Carlos, e Djavan, além de integrar a Banda Mantiqueira, da qual é um dos fundadores. Ver SESC. **Instrumental Sesc Brasil**. Walmir Gil, página de internet. Disponível em:

outros, que também trabalhavam no 150 Night Club. Começaram a tocar arranjos de Sammy Nestico,<sup>4</sup> Count Basie,<sup>5</sup> Thad Jones,<sup>6</sup> Dodô Branco, Edson Alves.<sup>7</sup> Então, Proveta começou a escrever, compor algumas coisas. Estudava jazz e queria seguir isso. Queria fazer a música deles naquela geração. Embora tivessem referências em outros músicos, queriam tornar-se eles mesmos referências da música brasileira. Proveta não tinha estudado até então para fazer arranjos, sendo autodidata. Depois, estudou com Cláudio Leal Ferreira,<sup>8</sup> que ensinou vários músicos da geração dele. Trata-se da pessoa que “salvou a vida” dele em 89 (*idem*).

Na década de 90, a Banda Mantiqueira, na qual Proveta é figura de destaque, se solidifica no cenário da música instrumental brasileira. Integrante e fundador da Banda Mantiqueira, Proveta gravou o primeiro álbum da banda, chamado ALDEIA. Com esse álbum, logrou obter nomeação para o prêmio Grammy, a mais alta condecoração da indústria fonográfica mundial, na categoria de Melhor Performance de Jazz Latino, em 1998. (MODUS VIVENDI, 2014).

Segundo o site Choro Music (2020), Nailor Proveta, compositor e arranjador, além de instrumentista, com mais de 30 anos de carreira esteve envolvido em muitos dos melhores e mais relevantes projetos musicais das últimas décadas. Até hoje,

---

<<<https://www.instrumentalsescbrasil.org.br/artistas/walmir-gil>>>. Acesso em 10-01-22, e YAMAHA. **Yamaha.** Walmir Gil, página de internet. Disponível em: <<[https://br.yamaha.com/pt/artists/w/walmir\\_gil.html](https://br.yamaha.com/pt/artists/w/walmir_gil.html)>>. Acesso em 10-01-22.

<sup>4</sup> Trombonista, arranjador, compositor e educador musical. Reconhecido por ter tocado e arranjado para a orquestra de Count Basie. Ver ALL MUSIC. **All Music.** Biography: Sammy Nestico, página de internet. Disponível em: <<<https://www.allmusic.com/artist/sammy-nestico-mn000247274/biography>>>. Acesso em: 10-01-22.

<sup>5</sup> Sua orquestra foi uma das mais importantes da era do *swing*. Ele a liderou por mais de 50 anos e gravou cerca de 480 álbuns. Também venceu vários Grammy, sendo o primeiro afro-americano a receber esse prêmio. Atualmente, sua orquestra ainda está ativa, fazendo turnês pelo mundo inteiro. Ver COUNT BASIE. **COUNT BASIE.** Página Inicial, página de internet. Disponível em: <<<https://countbasie.com/home/>>>. Acesso em: 10-01-22.

<sup>6</sup> Trompetista, arranjador, compositor e educador musical. Seu irmão mais velho era Hank Jones, pianista de jazz, e seu irmão mais novo era o baterista Elvin Jones. Foi membro da Count Basie Orchestra, para a qual compôs, arranjou e tocou. Formou com o baterista Mel Lewis a Thad Jones/Mel Lewis Big Band, em 1966. Ver NATIONAL JAZZ ARCHIVE. **National Jazz Archive.** Explore, Thad Jones (1923–86), página de internet. Disponível em: <<<https://nationaljazzarchive.org.uk/explore/interviews/1634251-thad-jones-and-mel-lewis-interview-1>>>. Acesso em: 10-01-22.

<sup>7</sup> Baixista, arranjador, compositor e educador musical, começou seus estudos musicais com seu pai, quando ainda era criança. Acompanhou vários artistas nacionais e internacionais, como Burt Bacharat, Ray Conniff, Chico Buarque, Cartola, João Gilberto, entre outros. Fez arranjos e orquestrações para diversos artistas e conjuntos. Também atuou no ramo publicitário, compondo e fazendo arranjos para trilhas e jingles. Ver CAMPOS, C. H. A., **Subindo a serra: Banda Mantiqueira.** São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, 2008 [Dissertação de Mestrado], pp. 177-8.

<sup>8</sup> Educador musical, arranjador e compositor brasileiro. Deu aulas de harmonia para inúmeros músicos da cena musical paulista, como Jarbas Barbosa, Cacá Malaquias, Pedro Ramos, entre outros.

Proveta é um dos clarinetistas mais requisitados do país, mas tem com o saxofone um caso de amor, aliado a um interesse quase científico, expresso através da pesquisa minuciosa dos timbres e sonoridades dessa família de instrumentos.

### 3. RESULTADOS E DISCUSSÃO

#### 3.1 Ferramentas Analíticas

Este trabalho direcionou-se à análise dos elementos musicais do processo criativo do Nailor Azevedo “Proveta”. Os elementos analisados foram os seguintes: arpejos, generalização harmônica, antecipação harmônica, retardo harmônico, sobreposição harmônica, cromatismo linear, escala *bebop*, aproximação, síncopas e quiálteras. Todos esses elementos foram analisados, sugeridos e corroborados por Proveta.

Embora o solo seja tocado por um clarinete em Bb (um instrumento transpositor) o solo será apresentado transposto para instrumentos em C. Todas as figuras referentes aos trechos musicais, transcritas por mim, serão consideradas escritas na clave de sol e a armadura referente a Fá Maior. Não serão consideradas em nossas análises as dinâmicas, articulações e inflexões, pois ela se concentra nos elementos rítmicos e harmônicos da improvisação.

#### 3.2. Análises Rítmicas

##### 3.2.1. Quiálteras

Lacerda (1966:38) define as quiálteras como “grupos de notas que não obedecem à divisão normal dos compassos ou a subdivisão normal de seus tempos”. As quiálteras são alterações dentro dos pulsos ditos “comuns” de um compasso e geralmente podem produzir sensação de atraso ou até uma subdivisão diferente ao que está sendo tocado. Apresentamos abaixo exemplos das quiálteras encontradas no solo de Proveta. Abaixo tem-se o exemplo de quiálteras no solo de Proveta na música “Um a zero”, de Pixinguinha:

Figura 1 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compasso 8:

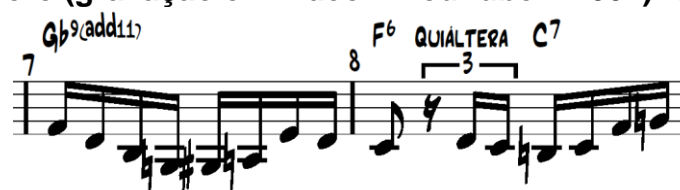


Figura 2 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compasso 12:

Musical notation for Figure 2, measure 12. The staff shows a sequence of notes starting at measure 11. Measure 11 has a  $D7(\flat 13)$  chord. Measure 12 has a  $Gm^9$  chord. A triplet of notes in measure 12 is bracketed and labeled "QUIÁLTERA".

Figura 3 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compasso 20:

Musical notation for Figure 3, measure 20. The staff shows notes starting at measure 19. Measure 19 has an  $F^6$  chord. Measure 20 has a  $Gm^7$  chord. A triplet of notes in measure 20 is bracketed and labeled "QUIÁLTERA".

Figura 4 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compasso 28:

Musical notation for Figure 4, measure 28. The staff shows notes starting at measure 27. Measure 27 has a  $D7(\flat 13)$  chord. Measure 28 has a  $Gm^9$  chord. Two triplets of notes in measure 28 are bracketed and labeled "QUIÁLTERAS".

Figura 5 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compasso 40:

Musical notation for Figure 5, measure 40. The staff shows notes starting at measure 39. Measure 39 has a  $G\flat^9(\text{add}11)$  chord. Measure 40 has an  $F^6$  chord. A triplet of notes in measure 40 is bracketed and labeled "QUIÁLTERA".

Figura 6 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compasso 42:

### 3.2.2. Síncopas

De acordo com Lacerda (1966:38), “síncopa é a supressão de um acento normal do compasso pela prolongação de tempo fraco ou parte fraca de tempo, para tempo forte ou parte forte de tempo”. Por ter grande influência nas melodias do choro, e essas melodias terem a característica de serem sincopadas, este elemento acaba sendo característico no improviso de Proveta. Apresentamos alguns exemplos deste elemento musical presentes nos solos de Proveta, ainda utilizando a música “Um a zero”, de Pixinguinha:

Figura 7 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compassos 1 e 2:

Figura 8 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compassos 4, 5 e 6:

Figura 9 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compasso 13:

Musical notation for measures 13, 14, and 15. The key signature has one flat (Bb). Measure 13 starts with a Db/B chord. Measure 14 has an F6 chord. Measure 15 has a D7(b13) chord. A bracket labeled 'SINCOPA' spans measures 13 and 14.

Figura 10 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compassos 16, 17 e 18:

Musical notation for measures 16, 17, 18, and 19. The key signature has one flat (Bb). Measure 16 has an F6/9 chord. Measure 17 has an F6 chord and a Gm7 chord. Measure 18 has an F/A chord. Measure 19 has a C13 chord. A bracket labeled 'SINCOPA' spans measures 17 and 18.

Figura 11 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compassos 25 e 26:

Musical notation for measures 25, 26, and 27. The key signature has one flat (Bb). Measure 25 has an F6 chord. Measure 26 has a D7(b13) chord. Measure 27 has an Am7(b5) chord. A bracket labeled 'SINCOPA' spans measures 25 and 26.

Figura 12 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compassos 29 e 30:

Musical notation for measures 29, 30, and 31. The key signature has one flat (Bb). Measure 29 has a Db/B chord. Measure 30 has an F6 chord. Measure 31 has a D7 chord. A bracket labeled 'SINCOPA' spans measures 29 and 30.



Figura 13 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compasso 31:

31  $Gm^9$   $C^{13}$   $F\#^9$   $C^{13}$

SINCOPA

Figura 14 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compassos 33, 34 e 36:

33  $F^6$   $Gm^7$  34  $F/A$   $C^{13}$  35  $F^6$  36  $Gm^7$

SINCOPA SINCOPA

Figura 15 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compassos 39 e 40:

39  $Gb^9(add11)$  40  $F^6$   $C^{13}$  3

SINCOPA SINCOPA

Figura 16 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compassos 41 e 42:

41  $F^6$  42  $Am^7(b5)$   $D^7(b13)$   $Am^7(b5)$  43  $Am^7(b5)$

SINCOPA

Figura 17 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compassos 43 e 44:

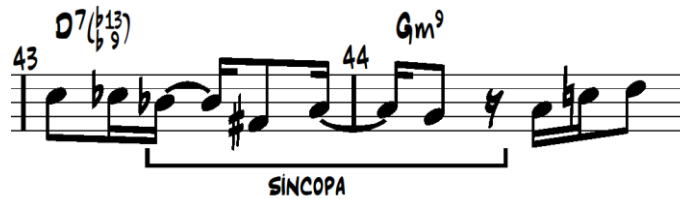
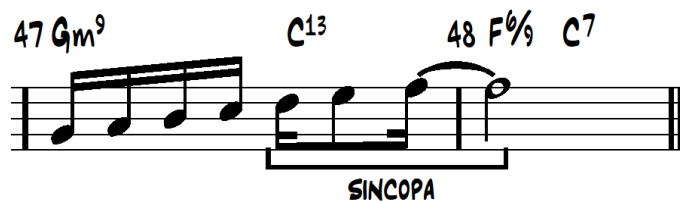


Figura 18 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compassos 47 e 48:



### 3.3. Análises dos Aspectos Melódicos

#### 3.3.1 Arpejos

Lacerda (1966:118) define o arpejo de um jeito direto e eficiente: "arpejo é uma execução rápida e sucessiva das notas de um acorde". Na improvisação jazzística, o uso dos arpejos é bastante comum, particularmente nos instrumentos melódicos, que não podem tocar mais de uma nota ao mesmo tempo, já que este elemento ajuda o improvisador a descrever a harmonia ou a estrutura de um acorde para quem está ouvindo. Nos seguintes exemplos iremos usar os números arábicos para a identificação dos graus dos acordes arpejados por Proveta.

Figura 19 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compassos 0, 1 e 2:

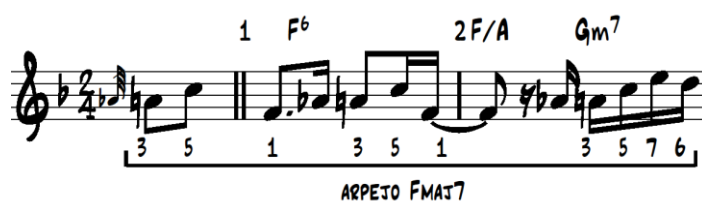


Figura 20 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compasso 5, 6 e 7:

5  $G^b13(\#11)$  6  $C^9(SUS4)$  7  $G^b9(add11)$  8

ARPEJO  $C^7$  7 5 3 1

OU ARPEJO  $G^-7$  7  $b13$  3  $b9$   
7 5 3 1

Figura 21 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compassos 12 e 13:

12  $Gm^9$  13  $Db/B$  14

ARPEJO  $D7\#9$  7  $\#9$  5 3 1

ARPEJO  $D^b7$  3 1 5 3 1 7

Figura 22 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compasso 20:

19  $F^6$  20  $Gm^7$  21

ARPEJO  $G^-7$  5 3 1 7

Figura 23 - Um a zero (gravação em vídeo – Youtube – 2007). Compassos 27 e 28:

27  $D7(\flat13)$  28  $Gm^9$  29

ARPEJO  $D7(d1)$  3 5 11 1

ARPEJO  $G^-$  1 5 3 1 | 1 5 3 1

Figura 24 - Um a zero (gravação em vídeo – Youtube – 2007). Compassos 32 e 33:

32  $F^{6/9}$   $C^{13}$  33  $F^6$   $Gm^7$  34

3 5 1 3 9 1

ARPEJO  $F^9$

Figura 25 - Um a zero (gravação em vídeo – Youtube – 2007). Compassos 38 e 39:

38  $C^9(sus4)$  39  $Gb^9(add11)$  40  $F^6$   $C^{13}$  41

OU ARPEJO DE  $G^{-9}$  = 9 1 5 3 13 5 9 7 9 1 5 3

OU ARPEJO DE  $C^{13}$  13 5 7 1 3 #9 b9 3 #11 7

Figura 26 - Um a zero (gravação em vídeo – Youtube – 2007). Compassos 44 e 45:

44  $Gm^9$  45  $Db/B$

9 11 5 3 3 3 3

OU ARPEJO DE  $FMA7b$  = 3 5 6 1 1 1 1

### 3.3.2 Generalização Harmônica

“Generalização harmônica ocorre quando o improvisador escolhe uma escala para acomodar dois ou mais acordes de uma progressão” (COKER, 1991, p. 45). A

generalização harmonia facilita a construção de motivos rítmicos e melódicos, já que, por generalizar uma quantidade de acordes em determinados compassos, o improvisador pode dar maior atenção no desenvolvimento deste recurso no improviso.

Como explica Proveta, em entrevista concedida ao autor deste trabalho, seu pensamento de generalização harmônica se baseia na harmonia que Pixinguinha aplica na baixaria da música, e Proveta aplica essa harmonia em algumas situações do solo. Tais situações em que ele usa a generalização harmônica estão especificadas nas análises.

Figura 27 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compassos 0, 1 e 2:

Figura 28 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compassos 9, 10 e 11:

Figura 29 - Um a zero (gravação em vídeo – Youtube – 2007). Compasso 15:

Figura 30 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compasso 18:

17  $F^6$   $Gm^7$  18  $F/A$   $C^{13}$  19  $F^6$  20  
 GEN. HARM.  $F_{maj}^7$

Figura 31 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compassos 25, 26 e 27:

25  $F^6$   $Am^7(b5)$  26  $D^7(b9,13)$   $Am^7(b5)$  27  $D^7(b9,13)$  28  $Gm^9$  3  
 GEN. HARM.  $D^7(b9,13)$

Figura 32 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compassos 32, 33, 34, 35 e 36:

32  $F^6/9$   $C^{13}$  33  $F^6$   $Gm^7$  34  $F/A$   $C^{13}$  35  $F^6$  36  $Gm^7$   
 GEN. HARM.  $F^6$

### 3.3.3 Sobreposição Harmônica

De acordo com David Liebman, essas mudanças servem como fonte de material para linhas melódicas que soarão cromáticas. Isto significa que o acompanhante estará tocando determinada harmonia, enquanto o solista estará pensando e tocando as sobreposições (LIEBMAN, 1991).

Dito isso, podemos entender que sobreposição harmônica sugere que, enquanto o acompanhamento harmônico está tocando um acorde, o improvisador pode trocar ou sobrepor um acorde ou melodia que irá sugerir um acorde diferente ao que esteja soando pelo acompanhamento harmônico.

Liebman (1991) sugere três possibilidades de sobreposição de acordes: diatônico, modal e *pedal point* (LIEBMAN, 1991, p. 17). Na análise do solo de Proveta, abordaremos apenas o primeiro caso.

Figura 33 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compassos 2, 3 e 4:

Figure 33 shows musical notation for measures 2, 3, and 4. The notation includes chords:  $F^b$ ,  $Gm^7$ ,  $F/A$ ,  $C^{13}$ ,  $F^b$ , and  $Gm^7$ . Annotations include  $A-7$ ,  $D7(b9b13)$ , and  $D^b7$ . The text "SOBREPOSIÇÃO HARMÔNICA" is written below the notes in measures 3 and 4, and "SOB. HARM." is written below the notes in measure 4.

Figura 34 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compasso 7:

Figure 34 shows musical notation for measure 7. The notation includes chords:  $B^b13(\#11)$ ,  $C^9(SUS4)$ ,  $G^b9(add11)$ ,  $F^b$ , and  $C^7$ . Annotations include  $G-7$  and  $C^{13}$ . The text "SOB. HARM." is written below the notes in measure 7.

Figura 35 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compasso 12:

Figure 35 shows musical notation for measure 12. The notation includes chords:  $Gm^9$ ,  $D^b/B$ ,  $F^b$ , and  $D7(b13/b9)$ . Annotations include  $D7^{\#9}$ . The text "SOB. HARM.  $D7^{\#9}$ " is written below the notes in measure 12.

Figura 36 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compasso 19:

Figure 36 shows musical notation for measure 19. The notation includes chords:  $F^b$ ,  $Gm^7$ ,  $F/A$ ,  $C^{13}$ ,  $F^b$ , and  $Gm^7$ . Annotations include  $D7(b9b13)$ . The text "SOB. HARM.  $D7(b9b13)$ " is written below the notes in measure 19.

Figura 37 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compassos 23 e 24:

Figura 38 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compassos 38 e 39:

### 3.3.4 Antecipação e Retardo Harmônico

Schneider (2016) se refere ao retardo e à antecipação de uma escala como um recurso muito usado para obtenção de notas não-diatônicas, no momento em que o este ainda ou não mais esteja soando (SCHNEIDER, 2016).

O retardo ocorre quando “um solista em virtude de sua escolha de notas, alcança um acorde da progressão atrasada, às vezes um compasso inteiro de atraso, ou mais cedo do que o local do acorde” (COKER, 1991, p. 83).

De acordo com esses dois autores podemos dizer que a antecipação acontece quando o solista improvisa com base no próximo acorde que será tocado, enquanto o retardo é quando o solista improvisa com base no acorde anterior, já foi tocado, como se estivesse ignorando a mudança do acorde.

Figura 39 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compasso 5:



Figura 40 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compasso 9:

Musical notation for measures 9, 10, and 11. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). Measure 9 starts with an F6 chord. Measure 10 has an Am7(b5) chord. Measure 11 has an Am7(b5) chord. A bracket under measures 10 and 11 is labeled "ANT. HARM.". Chord symbols above the staff are: F6, Am7(b5), D7(b13)(b9), and Am7(b5).

Figura 41 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compasso 15:

Musical notation for measures 15, 16, and 17. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). Measure 15 has a Gm9 chord. Measure 16 has an F#9 chord. Measure 17 has a Gm7 chord. A bracket under measures 15 and 16 is labeled "ANT. HARM.". Chord symbols above the staff are: Gm9, C13, F#9, and C13.

Figura 42 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compassos 17 e 19:

Musical notation for measures 17, 18, 19, and 20. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). Measure 17 has an F6 chord. Measure 18 has an F/A chord. Measure 19 has an F6 chord. Measure 20 has a Gm7(3) chord. Brackets under measures 17-18 and 19-20 are labeled "ANT. HARM.". Chord symbols above the staff are: F6, Gm7, F/A, C13, F6, and Gm7(3).

Figura 43 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compasso 24:

Musical notation for measures 21, 22, 23, and 24. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). Measure 21 has a Bb13(#11) chord. Measure 22 has a C9(sus4) chord. Measure 23 has a Gb9(add11) chord. Measure 24 has an F6 chord. A bracket under measures 23 and 24 is labeled "RETARDO HARMÔNICO". Chord symbols above the staff are: Bb13(#11), C9(sus4), Gb9(add11), F6, and C13.

Figura 44 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compassos 29 e 31:

Musical notation for measures 29 and 31. Measure 29:  $D\flat/B$ . Measure 30:  $F^6$  (ANT. HARM.). Measure 31:  $D^7$  (ANT. HARM.). Measure 32:  $F\#^9$ ,  $C^{13}$ .

Figura 45 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compasso 39:

Musical notation for measure 39. Measure 37:  $B\flat^{13}(\#11)$ . Measure 38:  $C^9(SUS4)$ . Measure 39:  $G\flat^9(add11)$  (ANT. HARM.). Measure 40:  $F^6$ ,  $C^{13}$ .

Figura 46 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compasso 39:

Musical notation for measure 39. Measure 43:  $D^7(\flat^{13})$ . Measure 44:  $Gm^9$ . Measure 45:  $D\flat/B$ . Measure 46:  $F^6$ ,  $D^7(\flat^{13})$ . (ANTECIPAÇÃO HARMÔNICA)

### 3.3.5 Escala *bebop*

Levine (1995) define a escala *bebop* como “as escalas tradicionais (modos jônico, dórico e mixolídio da escala maior e melódica menor) com a adição cromática de uma nota de passagem. A escala *bebop* dominante é o modo mixolídio com uma nota cromática de passagem adicionada entre a sétima e a tônica”.

Baker (1988), que já escreveu vários livros e artigos sobre a escala *bebop*, acrescenta: “uma frase bem curta, de três ou quatro notas, que incluía a passagem cromática específica pode ser considerada como escala *bebop*.” (BAKER, 1988, p. 34). No solo de Proвета, encontramos apenas um exemplo de escala *bebop*, mas é importante mencioná-lo para entender o raciocínio do músico.

Figura 47 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compasso 15:

### 3.3.6 Cromatismo Linear

De acordo com Cocker (1991), “toda linha improvisada, inclusive os fragmentos melódicos, vão incluir notas cromáticas não harmônicas. Similar com o princípio da escala *Bebop*, as notas cromáticas são, às vezes, o resultado de um problema de métrica que resulta em adicionar uma ou mais notas na frase para completar o número de pulsos dentro de um compasso. Em outros casos, o improvisador pode simplesmente usar a escala cromática, ou parte dela”. Doravante mencionaremos os exemplos de cromatismos dentro do solo de Proveta

Figura 48 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compassos 6 e 7:

Figura 49 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compassos 8 e 9:

Figura 50 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compassos 25 e 26:

25  $F^6$   $A_m7(b5)$  26  $D7(\frac{b13}{9})$   $A_m7(b5)$  27  $D7(\frac{b13}{9})$  28

CROMATISMO LINEAR

Figura 51 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compasso 29:

29  $D_b/B$  30  $F^6$   $D7$  31  $G_m9$   $C^{13}$  32

CROMATISMO LINEAR

Figura 52 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compassos 36, 37 e 38:

36  $G_m7$  37  $B_b^{13}(\#11)$  38  $C^9(sus4)$  39

CROMATISMO LINEAR

Figura 53 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compassos 41 e 42:

41  $F^6$   $A_m7(b5)$  42  $D7(\frac{b13}{9})$   $A_m7(b5)$  43

CROMATISMO LINEAR

### 3.3.7 Aproximações

Coker (1991, p. 50) afirma que “aproximação ou enclausuramento é um fragmento melódico onde uma nota almejada pelo improvisador é alcançada através das notas meio-tom abaixo ou acima desta”. Uma aproximação pode ainda ser precedida por um fragmento melódico, que tem função de ornamentação do elemento, estendendo, assim, a aproximação.

Podem ser encontradas variadas nomenclaturas, bem como variações, para este elemento na literatura do jazz, por exemplo aproximações que englobam não apenas intervalos de meio-tom, mas também combinações onde a nota almejada é alcançada pelas notas um tom acima e um tom abaixo, ou então um tom acima e meio-tom abaixo. Não abordaremos as aproximações que já aparecem nas análises de escala *bebop* e cromatismo linear por serem consideradas como redundantes.

Figura 54 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compassos 0, 1, 2 e 3:

Figura 55 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compassos 8, 10 e 11;

Figura 56 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compassos 13, 14 e 15:

Figura 57 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compassos 17, 18 e 19:

17  $F^6$   $Gm^7$  18  $F/A$   $C^{13}$  19  $F^6$  20  $Gm^7$   
 APROX APROX APROX 3

Figura 58 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compassos 21, 22, 23 e 24:

21  $Bb^{13}(\sharp 11)$  22  $C^9(SUS4)$  23  $Gb^9(add11)$  24  $F^6$   $C^{13}$   
 APROX APROX APROX APROX

Figura 59 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compasso 27:

25  $F^6$   $Am^7(b5)$  26  $D^7(\flat 13/9)$   $Am^7(b5)$  27  $D^7(\flat 13/9)$  28  
 APROX

Figura 60 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compassos 30 e 31:

29  $D^b/B$  30  $F^6$  31  $D^7$   $Gm^9$  32  $C^{13}$   
 APROX APROX APROX

Figura 61 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compassos 34 e 35:

33  $F^6$   $Gm^7$  34  $F/A$   $C^{13}$  35  $F^6$  36  
 APROX

Figura 62 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compassos 40, 42 e 43:

Musical notation for measures 40, 42, and 43. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). Measure 40 starts with a half note G4, followed by a quarter rest, and then a triplet of eighth notes (A4, Bb4, C5) marked 'APROX.'. Measure 41 has a half note G4. Measure 42 has a half note F4, followed by a quarter rest, and then a triplet of eighth notes (G4, Ab4, Bb4) marked 'APROX.'. Measure 43 has a half note F4, followed by a quarter rest, and then a triplet of eighth notes (G4, Ab4, Bb4) marked 'APROX.'. Chord symbols above the staff are: F6, C13, F6, Am7(b5), D7(b13/9), Am7(b5), and D7(b13/9). Measure numbers 40, 41, 42, and 43 are indicated at the start of their respective measures.

Figura 63 - Um a zero (gravação em vídeo – YouTube – 2007). Compasso 46:

Musical notation for measure 46. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). Measure 46 starts with a half note G4, followed by a quarter rest, and then a triplet of eighth notes (A4, Bb4, C5) marked 'APROX.'. Chord symbols above the staff are: Gm9, Db/B, F6, and D7(b13/9). Measure numbers 44, 45, 46, and 47 are indicated at the start of their respective measures.





#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho analisou um solo improvisado de Proveta no início da época em que ele começou a procurar fazer uso de elementos do choro, como as melodias e, especialmente, o contraponto, para misturá-los com componentes do jazz, principalmente aspectos do *bebop*, com vistas a obter uma nova sonoridade na sessão de improvisos no choro. Em entrevista concedida para este trabalho, Nailor Proveta afirmou que:

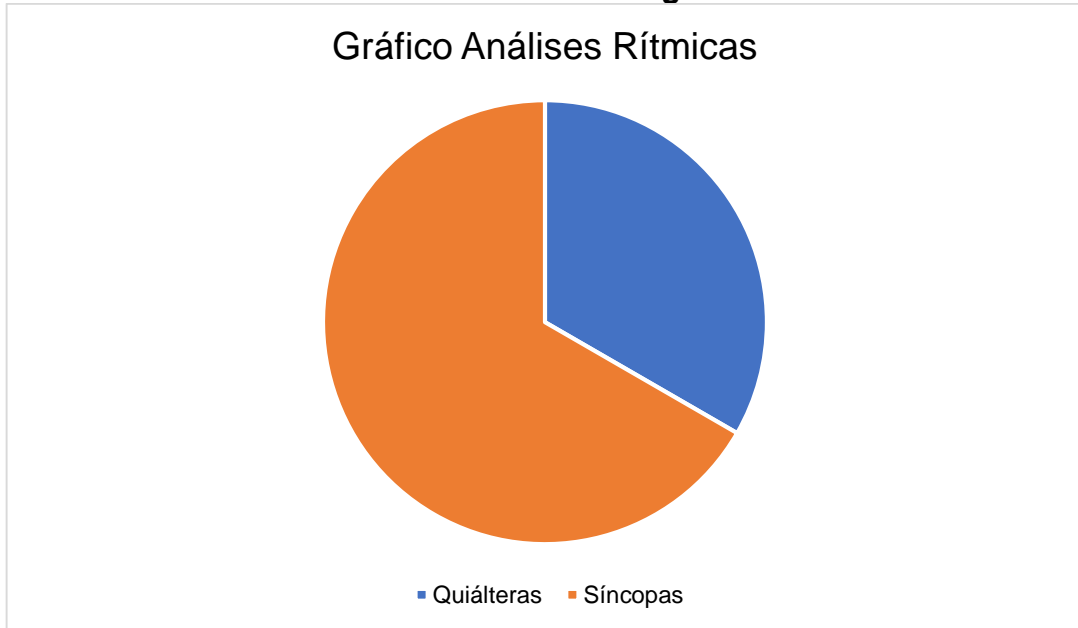
todos os clarinetistas que eu tinha ouvido tocando ou improvisando, deixavam essa questão do contraponto em outro plano, né? Então eu comecei a pensar a partir do contraponto a improvisação. Se você tiver uma boa base do contraponto, isso seria uma boa argumentação para você desenvolver então a sua...

De acordo com os dados levantados nas análises e com a entrevista realizada, podemos reconhecer a vasta influência não só do choro e da música brasileira nos solos de Proveta, como também podemos constatar a influência do período do *bebop*, por exemplo as frases com aproximações, arpejos, antecipações e retardo harmônico, que são aspectos importantes na elaboração de frases e melodias do *bebop*.

**Gráfico 1 – Análises Harmônicas Um a zero - Pixinguinha**



Também constatamos um alto uso de síncopas, que é um elemento característico do contraponto das músicas de Pixinguinha e da música popular brasileira.

**Gráfico 2 – Análises Rítmicas Um a Zero - Pixinguinha**

Por conseguinte, podemos dizer, sem ânimo de desmerecer a formação e a grande dedicação que Proveta teve, e que ainda tem, ao longo da vida toda, que, como ele, nós também podemos desenvolver uma linguagem improvisacional no choro e na música popular brasileira por intermédio do estudo de ambos elementos mencionados ao longo do trabalho e da entrevista concedida: o jazz (*bebop*) e o choro (os contrapontos de Pixinguinha). Como mostra disso, foi feito um estudo prático com todos os elementos harmônicos e rítmicos analisados nesta pesquisa. Como resultado foi criado um solo exposto em anexo.

## REFERÊNCIAS

ALL MUSIC. **All Music**. Biography: Sammy Nestico. Disponível em: <<<https://www.allmusic.com/artist/sammy-nestico-mn0000247274/biography>>>.

Acesso em: 10-01-22.

BAKER, D. **How to play Bebop**. [S.l.]: Alfred, v. 1, 1988.

BLOG MODUS VIVENDI. **Banda Mantiqueira - 1996 - Aldeia**. Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <<https://modusvivendiblogspot.blogspot.com/2014/01/banda-mantiqueira-1996-aldeia-var.html>>. Acesso em: 06 de nov. de 2021.

CAMPOS, C. H. A., **Subindo a serra: Banda Mantiqueira**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, 2008 [Dissertação de Mestrado].

COCKER, J. **Elements of the Jazz Language for the developing improviser**. Miami: Warner Bros. Publications, 1991.

COUNT BASIE. **COUNT BASIE**. Página Inicial. Disponível em: <<<https://countbasie.com/home/>>>. Acesso em: 10-01-22.

CHORO MUSIC. Biografia de Nailor Proveta. 2021. Disponível em: <<https://www.choromusic.com.br/catalogo/biografias-de-musicos/nailor-proveta#.Yal-vLmZPIV>>. Acesso em: 05 de nov. de 2021.

CONSERVATÓRIO DE TATUÍ. **Big Band do Conservatório de Tatuí convida Nailor Proveta para show gratuito na Praça da Matriz**. São Paulo: 2021. Disponível em: <<https://www.conservatoriodetatui.org.br/noticias/big-band-do-conservatorio-de-tatui-convida-nailor-proveta-para-show-gratuito-na-praca-da-matriz/>>. Acesso em 05 de nov. de 2021.

FALLEIROS, M. S. **Anatomia de um improvisador: o estilo de Nailor Azevedo Proveta**. Campinas, SP, 2006.

EDITORA OSESP. **Nailor Azevedo de Proveta: biografia**. São Paulo: 2019. Disponível em: <<https://editora.osesp.art.br/compositores/nailor-azevedo-proveta/>>. Acesso em: 04 de nov. de 2021.

LACERDA, O. **Compêndio de Teoria Elementar da Música**. 3. edição, São Paulo, Ricordi Brasileira, 1996.

LEVINE, M. **The Jazz Theory Book**. Sher Music CO: 1995.

LIEBMAN, D. **A chromatic approach to jazz harmony and melody**. 4. ed. Rottengurg: Advance Music, 2001.

MUSEU DA TV, RÁDIO E CINEMA. **Biografias: Sylvio Mazzucca**, [s.d.]. Disponível em: <<<https://www.museudatv.com.br/biografia/silvio-mazzucca/>>>. Acesso em: 10-01-2021.

NATIONAL JAZZ ARCHIVE. **National Jazz Archive**. Explore, Thad Jones (1923–86). Disponível em: << <https://nationaljazzarchive.org.uk/explore/interviews/1634251-thad-jones-and-mel-lewis-interview-1>>>. Acesso em: 10-01-22.

NESTROVSKI, A. **Nailor “Proveta”: coreto no leme - Nailor Proveta**. 2016. Disponível em: < <https://www.dgproducoesartisticas.com.br/artistas/nailor-proveta/>>. Acesso em: 04 de nov. de 2021;

SCHNEIDER, R. **The part of improvisation**. [S.l.]: [s.n.], 2016.

SESC. **Instrumental Sesc Brasil**. Walmir Gil. Disponível em: <https://www.instrumentalsescbrasil.org.br/artistas/walmir-gil>. Acesso em 10-01-22.

YAMAHA. **Yamaha**. Walmir Gil. Disponível em: [https://br.yamaha.com/pt/artists/w/walmir\\_gil.html](https://br.yamaha.com/pt/artists/w/walmir_gil.html). Acesso em 10-01-22.

## ANEXO I

Entrevista concedida por Nailor Azevedo Proveta em 27/12/2021 por via remota mediante aplicativo de vídeo chamada.

**Alvaro:** Você, outro dia, comentou que, esse arranjo, você fez para essa banda, para essa apresentação. Foi isso?

**Proveta:** Não! Não...

**Alvaro:** Como foi, então?

**Proveta:** Esse arranjo é de 2008, né?

**Alvaro:** De 2007! (...)

**Proveta:** Eu não me lembro bem, mas eu não fiz esse arranjo para a Mantiqueira. Tanto é que a gente nem toca esse arranjo com a Mantiqueira. Eu... talvez eu tenha feito esse arranjo... acho que agora estou me lembrando, estava na confusão... Em 96, 97 eu toquei, com a Jazz Sinfônica, um concerto dedicado exclusivamente ao Pixinguinha. Isso! Em 1996, eu lembro. Sabe por que eu me lembro disso? Porque quando fui ensaiar com a Jazz Sinfônica, era bem na época da Copa. Lembro que eu cheguei no ensaio e disse: “hoje tem jogo do Brasil”. O maestro fala e a gente tem que... uns arranjos meus e do Edson Alves... Enfim, a gente estava lá e eu lembro que um dos arranjos que eu fiz lá era um arranjo de “Segura ele”, que a gente toca, que era pra Mantiqueira mesmo, adaptei para Mantiqueira. Esse arranjo foi feito para tocar na Jazz Sinfônica, para tocar com a *big band*, era pra *big band* completa, e a gente tentou tocar um andamento mais tranquilo. Então eu acho que isso foi em 98. Esse daí, possivelmente eu tenha feito ele tocar em algum outro lugar, mas eu não sei se eu fiz isso. Eu tenho a impressão de que quando eu levei pro Branco, esse arranjo, quando eu levei pra tocar, ele já existia. Eu não sei pra qual orquestra eu fiz isso. Pode ser que eu tinha feito pra a orquestra lá de Osasco, mas eu não lembro assim, exatamente assim, porque... porque naquela época, em 2007, é... eu estava dando aula já na escola, o Branco dava aula lá junto com a gente e ele pergunta pra mim:

Você não quer tocar lá, não quer tocar alguma coisa? Eu falei assim... Ah! Ele dava aula junto no Ibirapuera. Desde de 2000 ele estava lá. Ele que era o maestro lá, e eu era assistente dele, e...

**Alvaro:** Você era assistente do Maestro Branco, então?

**Proveta:** Eu era assistente do Maestro Branco na escola do Ibirapuera.

**Alvaro:** Isso foi em 2007?

**Proveta:** Eu entrei em 2004, 2005... Então é... talvez eu tenha feito esse arranjo para tocar com o Maestro Branco, porque acho que ele pediu para fazer um arranjo do Pixinguinha. Então, sabe por que lembro disso? Porque lembro que quando eu fui ensaiar com a Jazz Sinfônica, era bem época da Copa. Eu cheguei na sala lá e falei> “pô, os caras, hoje tem jogo do Brasil, no dia de nosso ensaio, e agora? Vamos ver o que o maestro fala, de repente ele libera a gente” (risadas). E era um ensaio geral, meu! Elas já tinham ensaiado os arranjos meus e do Edson Alves e, enfim, a gente estava lá. E eu lembro que um dos arranjos que eu fiz lá era um arranjo para “Segura ele”, que é para a Mantiqueira mesmo. Fiz esse arranjo assim, adaptei para a Mantiqueira, mas esse arranjo foi feito para tocar com a Big Band da Jazz Sinfônica. Isso foi em 98. Bom, esse daí possivelmente eu tenha feito para tocar em algum outro lugar (...) Eu tenho a impressão que quando eu levei para o Branco, esse arranjo, pra gente tocar lá, eu não sei para qual orquestra que eu fiz isso. Pode ser que eu tenha feito para a orquestra de lá de Osasco, porque naquela época, em 2007, eu estava dando aula lá na escola (do Ibirapuera) e o Branco estava dando aula lá com a gente e perguntou para mim: “você não quer tocar lá? Você não quer tocar alguma coisa?’,’ porque ele estava dando aula lá, ele que era o mestre e eu era assistente (...) Então, talvez eu tenha feito esse arranjo para tocar com o Maestro Branco, porque acho que ele pediu para fazer algum arranjo de Pixinguinha e eu pensei em levar um arranjo. Não tenho certeza disso, mas, pela minha lembrança das coisas que eu fazia com a banda, eu saberia se fosse para a banda Mantiqueira, porque a gente teria tocado. Mas como eu não toquei com a Mantiqueira nunca, talvez esse arranjo tenha sido feito para o maestro Branco para tocar com a banda dele. Acho que ele pediu Pixinguinha e eu acho que foi isso. Mas a minha discussão na época, comigo mesmo, era sobre

“como improvisar no choro?” Então eu me desafiava muito para tocar choro nas orquestras, nas bandas, né? Então eu coloquei como base do choro o contraponto de Pixinguinha. Ele está bem distribuído ali nesse arranjo.

**Alvaro:** Você fez esse arranjo com a intenção de divulgar a improvisação no choro?

**Proveta:** É, porque eu me sentia, no momento, muito desafiado: “poxa, como que eu arrumo isso?” Porque, assim, todos os clarinetistas que eu tinha ouvido tocando ou improvisando deixavam essa questão do contraponto em outro plano, né? Então eu comecei a pensar a partir do contraponto a improvisação. Se você tiver uma boa base do contraponto, isso seria como uma boa argumentação para você desenvolver então a sua. Na realidade, seria uma composição nova acima do contraponto. Seria como fazer um contraponto na região aguda, porque normalmente o contraponto se coloca em uma região mais grave, né? Então, foi um desafio pensar e fazer isso, porque a gente não tinha um conceito sobre improviso no choro. É claro que a gente via muitos compositores e muitos músicos tocando choro e improvisando. Mas eu gostava muito mais de ver o que Pixinguinha fazia, enquanto Benedito tocava alguns solos, e o que ele fazia, para mim, ficava ligeiro, genial. Se tirar a melodia, é aquilo. Agora, eu não poderia, é... como que eu faria para transitar para uma região que não fosse dando uma diretriz harmônica para os baixos? Isso porque o contraponto meio que canta a direção das inversões da harmonia. Então eu comecei, numa época, primeiro a usar bem o que eu tinha, que era um bom repertório de choro, para poder ter um bom argumento, para poder ter lembranças melódicas, rítmicas e harmônicas. Isso daí leva um tempo, mas eu acho que, a partir do momento em que eu começo a buscar pelo contraponto, eu arrumo um lugar que me possibilite obter uma direção melódica sobre qual assunto eu estou falando. Todos nós, vamos dizer assim, em algum momento de nossas vidas como músicos de sopros... assim como se você considerar todos os violonistas, eles vão estar tocando solos de Jacob, solos de Dino, do Mera, mas alguém vai tocar alguma coisa de Paco de Lucia, (...) então eu estudei saxofone ouvindo desde cedo a os americanos, Domingo Pecci, Pixinguinha... gostava de ouvir muito nosso tenorista, Zé Bodega, Casé que era um saxofonista fino que solava absurdamente bonito os solos dele.

**Alvaro:** Eles tocavam musica Brasileira ou Jazz?

**Proveta:** O Casé?

**Alvaro:** Aham.

**Proveta:** São músicas de 1960, por aí. 1960, é... Eu tirei solos dele, né? Então você deveria ouvir, por exemplo, "Samba Irresistível". É uma gravação dele, um dos discos dele, tocando saxofone alto e tem um solo dele que eu transcrevi. Ele gravou um disco só com sambas, com músicas brasileiras, "Samba Irresistível" para você ouvir aí, tá? É bom você conhecer isso aí, além de outras coisas também. Em todo caso, esse é o primeiro. Eu tirei esse solo. É incrível a forma como ele tocava isso. É... então o primeiro solo de minha vida que tirei foi um solo... uns dos primeiros solos que eu tirei, né? Zé bodega já tinha tirado. Não me lembro agora, mas era um outro saxofonista chamado Jorginho, que era do Rio também, e que tinha um solo bonito em uma música chamada "Olha teus olhos", que a Gal Costa cantava. "Olha no teus olhos", alguma coisa assim. Com isso eu me refiro a 1969, 70, 71... faz tempo para caramba. Lembro desses solos todos. Tirei o solo da "Pantera cor de rosa", Todos os saxofonistas tocaram o solo da "Pantera cor de rosa". Tirei isso quando tinha uns 10 anos de idade também (canta). Então eu tirava solos de todos esses caras, tocava "Saxofone por que choras?", tirei um solo de Marcio Motearroyo, em 1973, de "Carinhoso"... Então eu tinha uma informação de música de músicos que tocavam bonito, [mas] não somente do choro. O choro era repertório, era conhecer a alma daquela música. Não tinha tanto solo no choro, que é improvisação. Mas meu pai falou assim: "você vai ter que aprender a improvisar, porque na vida, às vezes, você vai precisar fazer um solo". Então eu fui aprender, sim. Fui fazer música clássica também. Estudei clarinete no conservatório e tal. Fiz concerto, música de confronto, de concerto, concertino de Weber e não sei o quê. Fiz tudo isso no conservatório, mas eu pensei: "ah, eu vou seguir para música popular", porque eu acho que a gente tem uma liberdade que eu gosto assim, minha natureza era essa, gostava de jogar bola, de futebol, então eu gostava de correr para o gol. Então acho que essa forma de levantar essas estruturas de solos na minha cabeça durante um tempo foi muito boa, mas era tudo assim. Eu não tinha como estabelecer um padrão desde os 7 anos a os 17. Eu tinha referências, mas, enfim, quando cheguei em São Paulo, em 1980, fui morar com Gil, Cacá, e então a gente começou a formar uma linguagem brasileira, ali,



tocando, experimentado. A gente estudava jazz também, além de música clássica e música brasileira. Era um lugar que se falava muito sobre tudo isso, né?

**Alvaro:** Foi nos anos 80, né?

**Proveta:** 80, é. Moacir Santos, e, “Coisas”, aquele disco que tem lá fora, e a gente ficava ouvindo os americanos tocar, e tal. E como que a gente tocava aqueles solos à nossa maneira? Mesmo assim, os solos que foram feitos são bastante jazzísticos, de alguma forma. Porque a música dele tinha esse encontro, chegou a telar os americanos... Então é uma época, né? Mas, assim, quando eu começo a formar a Banda Mantiqueira, começo a perceber que até poderia fazer os solos do Parker, que eu estudava bastante porque é um padrão que não existia aqui no Brasil. Existia escola, existiam métodos, existia como estudar aquilo, né? Isso não existia aqui. Não existia um método para você estudar improvisação no choro, nem existe até hoje (...). Então a gente viu Parker tocando, sabia que era uma composição muito bem-feita, a questão não é tocar jazz ou não tocar jazz, a questão é que alguns caras conseguem dar forma para aquilo, né? Isso é importante. Assim como em música clássica, assim como em uma *cadenza*... isso é música. Você pode não gostar, porque você acha que tem uma harmonia isso, uma harmonia aquilo... Mas é música. Aquele cara, aquele homem negro em uma política extremamente difícil expressou-se na música, com a vontade dele. E a gente tinha na música essas referências, né?

**Alvaro:** Proveta, desculpe te interromper, mas você estudou muito Parker? Mais que o Cannonball? Ou...

**Proveta:** Não, eu escutava também Cannonball (canta). É incrível Cannonball. Eu também estudava ele. Também Sonny Stitt, Dexter Gordon, Phil Woods...

**Alvaro:** Toda linguagem *bebop*, né? Era o que estava na época?

**Proveta:** É. Phil Woods tinha um disco que eu ouvia muito, Quintessence (canta), com arranjo do Quincy Jones. Bom, era uma geração nossa. A gente não tinha como não ouvir essas coisas. Até hoje, o que eu lembro das coisas que já estudei, das coisas do jazz, foram coisas que eu estava criando um padrão. Dentro de mim ficou claro

esse padrão. Para eu improvisar no *bebop*, eu tenho um padrão, assim, uma forma assim de misturar um pouco, Dexter Gordon tocava *bebop*, né?

**Alvaro:** É.

**Proveta:** No início da carreira dele, quando era jovem, tocava alto, cara. Eu ouvi uma gravação dele tocando sax alto, *bebop*, né? Aí você vê e diz assim: “nossa!”. Aí ele descobriu o caminho dele, né?

**Alvaro:** Levar no tenor, né? Porque não tinha... acho que na época que ele levou para o tenor ainda não tinha um referente do *bebop* no tenor.

**Proveta:** Não, acho que não

**Alvaro:** É, porque Sonny Rollins [foi] bem depois, um pouco depois, né?

**Proveta:** É.

**Alvaro:** E ele já é um pouco mais *hardbop*, coisas harmônicas diferentes, linguagem também...

**Proveta:** Escadas.

**Alvaro:** É.

**Proveta:** Pela harmonia, pois é, coisa que, aqui para a gente, não aconteceu muito. Tem o Paulo Moura, que tem uma gravação bonita, é, tocando em “Bala”, já viu?

**Alvaro:** Sim.

**Proveta:** Ele, Raul de Souza e... Pedro Paulo, né?

**Alvaro:** Ah, dele não ouvi, mas o de Paulo Moura e de Raul de Souza até já transcrevi coisas deles

**Proveta:** É. Eles tocando em “Bala” é muito bonito. Paulo faz um solo muito bem feito. Você vai falar assim: “ah! Mas é brasileiro, não é?” Olha, ele tem um padrão (risadas), tem padrão, tem linguagem, ele sabia o que estava fazendo, ele é um estudioso. Agora, porque no Brasil, é... não, qual era o problema do Brasil da improvisação? Né? Muitas pessoas tacharam, muitos músicos... todos nós que improvisamos somos tachados de “americanizados”. Enfim, é um assunto, mas a questão não é ser brasileiro, a questão, acho, é ser músico (risadas). Você tem que saber ser músico. Você vai tocar uma música do Parker? Você tem que falar aquela língua. Se você for tocar a música de Mozart, e aí? Mozart pode. Você pode tocar Mozart, mas não pode tocar Parker. Que país é esse, né? Então, o cara que toca Mozart no Brasil é considerado: “nossa! Que talento!”, e o cara que toca Parker, o cara fala assim: “ah, esse aí não toca música brasileira” (risadas). É bom ficar registrado essas coisas, porque, orquestra sinfônica, então, é o que? Não é brasileira? Olha, a gente está falando de profissionalismo, né? Do jeito que toca, então, para eu trabalhar, por exemplo, para eu tocar na banda Mantiqueira, para chegar na banda Mantiqueira que estou fazendo essa introdução, né? Então, quando a gente chegou na banda Mantiqueira eu comecei perceber que teria que formar uma banda brasileira que tivesse características brasileiras, que tivesse músicos brasileiros, músicos que tenham uma história brasileira, como o Cacá, que é um saxofonista tremendo, muito brasileiro, né? Jericó, Odésio... Jericó, que era muito brasileiro, François, extremamente da pesada, assim, um cara brasileiríssimo, Gil, né? Eram assim os músicos quando a gente formou [a banda], né? [Músicos] que tinham uma linguagem... eram esses caras que queriam ajudar a construir a questão melódica, rítmica, harmônica... era acima de tudo isso que se ia trabalhar, né?

**Alvaro:** Você pensou em músicos que tenham uma bagagem do jazz?

**Proveta:** Sim.

**Alvaro:** Que tenham uma linguagem jazzística, né?

**Proveta:** Sim. A gente tinha essa mistura na banda. Tinham os músicos... como até hoje, os músicos precisam... eu acho que o músico brasileiro, aliás, não só o músico

brasileiro, o mundo está cada vez mais tocando música do mundo inteiro. Se você pegar o [Wynton] Marsalis, ele toca jazz, toca música da Índia, toca música do Brasil, toca música e toca música. Quando ele veio pra cá, ele me chamou porque pensou: “ah, vou chamar um cara que toca aquela música lá, que toca choro, mas que pode falar comigo”, porque eu não estava buscando fazer puro, [eu não era] um músico brasileiro puro, eu estava lembrando de uma história, de uma cultura minha, em que eu faço aquilo ali junto na Mantiqueira. Então, a Mantiqueira foi um em lugar que a gente... Foi a primeira vez que eu vi uma banda com músicos brasileiros que tinham formação de músicos do jazz, e na escrita tinham músicos como o Edson José Alves, que tinha assim uma classe, quase uma música clássica dentro da banda, tocando com formato de concertino, sabe? Então, a gente aprendeu muito, mas a gente não podia se fechar para isso, a gente não podia perder oportunidade de tocar outras coisas, né? Então, isso daí foi rico, mas acabou sendo um desafio, para então começar a falar “e aí, como que a gente sola essas músicas aqui?” Quando você sola “Carinhoso”... a primeira vez que eu solei “Carinhoso” com arranjo do Edson (canta), sabe em quem que eu pensei para solar aquilo ali? Eu gostava de fazer solos ouvindo... Toots Thielemans fazia umas coisas assim na gaita, meio cantando cromático, e eu adorava ver aquele cromatismo dele. Você fala: “nossa! Essa cara tem todos os limites do mundo tocando uma gaita”. Ele achou um jeito de tocar cromático que a gaita dele virava um piano, sabe? (canta) Aí quando fiz o “Carinhoso”, é tão puro (canta). Eu fui atrás disso, fui atrás do Toots Thielemans para gravar o “Carinhoso”. Fui atrás não da frase dele, fui atrás do cromatismo dele. Então, se você ouvir “Carinhoso”, você diz: “Ah, entendi o que Proveta quis dizer”. A frase eu tocava com ele alguns discos que eu achava bonitos, como Saravoga, um disco antigo brasileiro, e aí ao mesmo tempo é o Pixinguinha que estou tocando ali. Mas quando estou solando, eu estou usando uma paleta de cores, então, assim, chega um momento que você não está tocando música brasileira, música cubana, música argentina, peruana (risadas)... Não tem nome [não tem adjetivação].

**Alvaro:** É, você toca música, simplesmente, mesmo.

**Proveta:** É musica porque você está pensando em que cor que vou usar, que é o que eu vou, né?

**Alvaro:** Sim.

**Proveta:** Era uma fase e era um choro canção que ele estava fazendo, então essa música não tinha outro jeito de tocar. Agora, anos depois eu coloquei, é... “Segura ele”, foi em 1990, e a gente gravou o primeiro disco em 1995 foi quando gravei Carinhoso, em 98, aliás 2000 veio outros disco e acho que no último, que a gente gravou “Com Alma” é que eu gravei o “Segura ele”.

**Alvaro:** Esse foi o último, né?

**Proveta:** Com Wynton Marsalis. Então o solo de “Segura ele”, demoro anos para conseguir acertar um solo dele.

**Alvaro:** Ah...

**Proveta:** Demoro anos assim porque os primeiros que eu fazia, assim como “Linha de passe”, no sax alto, né? Eu tenho um solo que eu consegui acertar o que eu queria fazer, né? Mas, então, esses dois solos que a gente está falando, nesse daqui não lembro, eu vou ver agora, mas esse daqui talvez seja um dos primeiros em que eu estava formando uma ideia de como eu conseguiria através do contraponto.

**Alvaro:** Inclusive, no final do solo você cita a melodia. Mas, no primeiro plano, o que eu percebi, quando eu escutei antes de analisar... a primeira vez que eu ouvi esse solo, eu escutei muita coisa *blues*, coisa do Parker, mas que não soava Parker. Era, era alguma coisa brasileira, mas eu não sabia o que era. Quando eu ouvi esse solo, alguns anos atrás, eu não tinha tão desenvolvida a parte do ouvido, sabe? Só ouvia e achava bonito, mas agora eu ouço de novo e: “ah, aqui ele tá usando isso aqui, aqui é uma aproximação, aqui é, sei lá, aqui ele tá usando cromatismo, isso aqui é mais pentatônico, isso aqui é, sei lá, entende?”

**Proveta:** Eu acho que ritmo é uma questão importante, sabe Alvarito? Porque, nessa época que a gente tá falando aí, isso é 2000, e sempre a gente improvisou, mas a gente... como a gente não tinha referências de outros solistas, imagina. Quero dizer: “quem você ouviu para fazer esse solo?” (risos). Os primeiros solistas brasileiros que

eu ouvi foram aqueles que eu falei para você, tocando choro, tocando música popular e tal.

**Alvaro:** Sambas, né?

**Proveta:** Sambas. Zé Bodega, que é uma referência que eu sempre gostei, mas também choro. Tocando choro, eu não tinha ouvido, assim, é... alguém que pudesse me dar uma referência de clarinete ou de saxofone no Brasil. Tinha ouvido, talvez em 73, o cara mais... que ajudou muito minha vida, que foi o Márcio Montarroyos. Apesar de ser trompetista, eu falei: “putz! Que solo bonito!”. Você já o ouviu tocando “Carinhoso? Depois você procura para você ver: 1973, Márcio Montarroyos (canta). Era muito moderno já na época, sabe? Era muito formado.

**Alvaro:** Tenho outra dúvida, aqui. Você fez esse arranjo para a divulgação da improvisação no choro porque você se sentia desafiado para levar o choro a um nível mais alto? Para desenvolver a música brasileira? Qual que era o desafio principal?

**Proveta:** Eu acho que o desafio principal do músico, quando a gente fala, é... como um improvisador, eu acho que ele tá colocando você não só como homem que toca um gênero, mas como homem que cria, um criador. Ao mesmo tempo que uma pessoa compõe, você é o improvisador, e isso é um trabalho de anos, você buscar esse lugar... Eu poderia escolher o que fazer. Eu poderia ser um compositor, às vezes eu componho algumas coisas, mas a composição ela é mais ou menos previsível, né? Você trabalha nela e você tem tempo de arrumá-la ela do jeito que você quer, né? Pode ficar uma coisa bonita, pode ficar uma coisa... como Beethoven, que fez coisas que ficaram sagradas, né? Eternas, né? Ou se tornam músicas que, é... serão tocadas eternamente assim, como no popular tem várias composições, né? De choro, de baião, marchas e valsas, né? Que ficaram eternizadas, né? Compositores como Tom Jobim assim, né? Pixinguinha, né?

**Alvaro:** Entendi.

**Proveta:** A gente ouve. Então, para eu solar eu buscava, eu era desafiado a fazer um solo que eu falasse assim: “poxa, eu consegui chegar próximo a uma ideia”. Sempre

busquei essa forma de organizar, tempo real, as ideias, e que fosse uma coisa fresca, que poderia ter citações, eu poderia ter citações de outras coisas, né? Com o tempo, acho que a gente vai aprendendo a colocar esses solos... Eu quero dizer que você primeiro precisa achar a forma, você ter memória do repertório do choro. Primeiramente... o Pixinguinha, em particular, seria assim: quais são seus contrapontos dele que a gente... quais são as características do contraponto dele que marcam muito gente? Então, quanto mais você tocar os contrapontos de Pixinguinha, mais você vai ver que tem um padrão ali, sabe? Então, tocar esses contrapontos seria uma segunda etapa muito importante, depois de você ter repertório, para você saber fazer um contraponto para seu amigo. E um terceiro, uma terceira etapa seria assim: “como que você faria um solo?”. Com essas duas coisas, com essas duas informações, a princípio: contraponto misturado com melodias do choro. É. Acho que já é um começo. Mas, no meu caso, como eu já tinha, por exemplo, esse repertório de música popular, repertório de música clássica, repertório de jazz, de Charlie Parker, de Phil Woods, então, eu acabei meio que passando por notas cromáticas, como a gente vê aí, para você chegar em uma ideia, né? Isso acho que, olha isso acho que é dois mil e... quando que foi aí? A gravação de isso?

**Alvaro:** 2007

**Proveta:** 2007, né?

**Alvaro:** É.

**Proveta:** Pois é, eu acho que a gente gravou em 2014 ou 2017. A gente gravou em 2017 “Com Alma”, que eu, quando eu consegui começar a fazer os melhores solos no “Segura ele”, esse aí foi um dos primeiros solos que eu experimentei solando choros, então aí a gente pode ver assim, é, isso daí é tudo, você transcreveu esse solo, né?

**Alvaro:** É. Você quer que eu coloquei o áudio desse .midi?

**Proveta:** Sim.

(Escutamos o solo e começamos analisar o solo)





# ANEXO II

## Partitura do solo analisado Um a zero – Pixinguinha

PIXINGUINHA & BENEDITO LACERDA

SOLO DE NAILOR PROVETA COM A BANDA DO MAESTRO BRANCO

♩ = 120

**A**

1 F<sup>6</sup> G<sup>m7</sup> F/A C<sup>13</sup> F<sup>6</sup> G<sup>m7</sup> SINC. 4

ARPEJO 1 2 3 4

APROXIMAÇÃO ANTECIPAÇÃO APROX. SINCOPA APROX. SOBREPOSIÇÃO HARMÔNICA D<sup>7(b9b13)</sup> SOB. HARM. D<sup>b7</sup>

GENERALIZAÇÃO HARMÔNICA F<sup>MA7b6</sup>

5 8<sup>b13(#11)</sup> SINCOPA 6 C<sup>9(sus4)</sup> 7 G<sup>b9(add11)</sup> 8 F<sup>6</sup> QUIÁLTERA C<sup>7</sup>

SINCOPA 6 7 ARPEJO 8

ANTECIPAÇÃO HARMÔNICA APROX. CROMATISMO LINEAR APROXIMAÇÃO APROX.

SOB. HARM. G<sup>-7</sup> C<sup>13</sup>

9 F<sup>6</sup> Am<sup>7(b5)</sup> 10 D<sup>7(b13/9)</sup> Am<sup>7(b5)</sup> 11 D<sup>7(b13/9)</sup> 12 G<sup>m9</sup> ARPEJO 3

CROMATISMO LINEAR ANT. HARM. APROX. APROX. APROX. QUIÁLTERA

GENERALIZAÇÃO HARMÔNICA D<sup>7(b9b13)</sup> SOB. HARM. D<sup>7#9</sup>

13 D<sup>b/B</sup> 14 F<sup>6</sup> D<sup>7(b13/9)</sup> G<sup>m9</sup> C<sup>13</sup> F<sup>6/9</sup> C<sup>13</sup>

ARPEJO APROX. APROX. APROX. ESCALA BEBOP C<sup>7#</sup> ANT. HARM. GEN. HARM. = F<sup>MA7b6</sup>

GENERALIZAÇÃO HARMÔNICA C<sup>7</sup>

**B**

17 F<sup>6</sup> G<sup>m7</sup> 18 F/A C<sup>13</sup> 19 F<sup>6</sup> 20 G<sup>m7</sup> 3

APROX. ANT. HARM. APROX. APROX. ANT. HARM. ARPEJO QUIÁLTERA

GEN. HARM. = F<sup>MA7b6</sup> SOB. D<sup>7(b9b13)</sup>

21 8<sup>b13(#11)</sup> 22 C<sup>9(sus4)</sup> 23 G<sup>b9(add11)</sup> APROX. 24 F<sup>6</sup> C<sup>13</sup>

APROX. APROX. APROX. RET. HARM. APROX.

SOB. HARM. = C<sup>7</sup>

25  $F^6$   $Am7(\flat 5)$   $D7(\flat 13)$   $Am7(\flat 5)$   $D7(\flat 13)$   $Gm^9$  **QUÍALTERAS**  
 SINC. CROM. LIN. GEN. HARM. =  $D7(\flat 9 \flat 13)$  ARPEJO APROX. ARPETOS

29  $D\flat/B$   $F^6$   $D7$   $Gm^9$   $C^{13}$   $F^6/9$   $C^{13}$   
 CROM. LIN. SINCOPA ANT. HARM. APROX. APROX. APROX. ANT. HARM.

33  $F^6$   $Gm^7$   $F/A$   $C^{13}$   $F^6$   $Gm^7$   
 GEN. HARM.  $F^6$  APROX. SINC.

37  $B\flat 13(\sharp 11)$   $C^9(SUS4)$   $G\flat 9(ADD11)$   $F^6$   $C^{13}$  **QUÍALTERA**  
 CROM. LIN. G-9 C7 F ANT. HARM. SINC. APROX.

41  $F^6$   $Am7(\flat 5)$   $D7(\flat 13)$   $Am7(\flat 5)$   $D7(\flat 13)$   $Gm^9$   
 SINC. CROM. LIN. QUIÁLTERAS APROX. APROX. SINC.

45  $D\flat/B$   $F^6$   $D7(\flat 13)$   $Gm^9$   $C^{13}$   $F^6/9$   $C7$   
 ANT. HARM. APROX. ANT. SINC.

Link do áudio:

<https://www.youtube.com/watch?v=q1Ao12Ff-cA>

## SOLO USANDO AS TÉCNICAS DE PROVETA SOBRE 1x0

♩ = 120

The musical score consists of four lines of music in 2/4 time, starting at a tempo of 120. The key signature has one flat (Bb). The first line (measures 1-4) includes techniques like 'ARPEJO', 'APROXIMACAO', 'ANTECIPACAO', 'TAPROX.', 'SINCOPA', 'APROX.', 'SOBREPOSICAO', and 'SINC.'. Chords shown are F6, Gm7, F/A, C13, F6, Gm7, and D7. A bracket indicates 'GENERALIZACAO HARMONICA F#m7b6'. The second line (measures 5-8) includes 'SINCOPA', 'ARPEJO', 'CROMATISMO LINEAR', 'APROXIMACAO', and 'QUIALTERA'. Chords are Bb13(#11), C9(sus4), Gb9(add11), F6, and C7. A bracket indicates 'SOB. HARM. G-7 C13'. The third line (measures 9-12) includes 'CROMATISMO LINEAR', 'ANT. HARM.', 'APROX.', 'APROX.', 'APROX.', 'ARPEJO', and 'QUIALTERA'. Chords are F6, Am7(b5), D7(b13/9), Am7(b5), D7(b13/9), Gm9, and D7#9. A bracket indicates 'GENERALIZACAO HARMONICA D7(b9b13)'. The fourth line (measures 13-16) includes 'ARPEJO', 'APROX.', 'APROX.', 'APROX.', 'ESCALA BEBOP C7', and 'ANT. HARM.'. Chords are Db/B, F6, D7(b13/9), Gm9, C13, F6, and C13. A bracket indicates 'GENERALIZACAO HARMONICA C7'.

Link do áudio:

<https://www.youtube.com/watch?v=aTu-eBjbXlo>