

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

A IMPROVISACÃO GUITARRÍSTICA DE OLMIR STOCKER “ALEMÃO”

JOSÉ FERNANDO PRESTA

CAMPINAS 2004

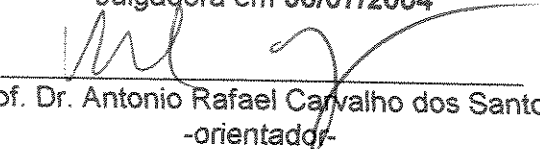
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Artes

A IMPROVISACÃO GUITARRÍSTICA DE OLMIR STOCKER “ALEMÃO”

JOSÉ FERNANDO PRESTA

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pelo Sr. José
Fernando Presta e aprovada pela Comissão
Julgadora em 06/07/2004


Prof. Dr. Antonio Rafael Carvalho dos Santos
-orientador-

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Artes do Instituto de Artes da
UNICAMP como requisito parcial para a
obtenção do grau de Mestre em Artes sob a
orientação do Prof. Dr. Antonio Rafael
Carvalho dos Santos.

CAMPINAS 2004

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

P926i

Presta, José Fernando.

A improvisação guitarrística de Olmir Stocker –
“Alemão” / José Fernando Presta. -- Campinas, SP :
[s.n.], 2004.

Orientador: Rafael dos Santos.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Alemão. 2. Improvisação (Música). 3. Música
popular. 4. Música instrumental. 5. Música para guitarra.
6. Violão. I. Santos, Rafael dos. II. Universidade Estadual
de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	7/UNICAMP
	P926i
V	EX
TOMBO BC/	62432
PROC.	16-86-05
C	☐
D	☒
PREÇO	11,00
DATA	10/13/05
Nº CPD	

BIBID- 343180

*Dedico este trabalho aos meus pais
Profa. Antonia R. Presta e Prof.
Carminé Presta (in memoriam).*

AGRADECIMENTOS

Aos meus professores, pela dedicação e paciência especialmente Dr.Rafael dos Santos e Dr. Marcos Cavalcante.

À minha esposa Maria Helena, pela ajuda e paciência em todos os momentos.

Às minhas irmãs Sônia e Rosa por toda a motivação.

A minha querida mãe Professora Antonia e a meu pai Professor Carmine Presta, por se dedicarem e acreditarem que através dos estudos se constroem vidas melhores.

Ao “Alemão” por permitir e colaborar com todas as entrevistas fornecendo material para pesquisa.

Resumo

Esta dissertação tem como principal objetivo traçar um panorama da improvisação e dos aspectos composicionais para violão e guitarra, na obra do músico Olmir Stocker “Alemão” através dos diferentes gêneros da música popular brasileira. Serviram de fonte para esta pesquisa as improvisações do artista Olmir Stocker, registradas em seus discos publicados. A pesquisa visa a divulgação das diferentes técnicas de improvisação para violão e guitarra.

A metodologia abordou, além da transcrição e análise das improvisações, entrevistas com o intérprete.

Abstract

The main subject of this essay is to trace a view upon the improvisation and compositional aspects for the electric and classical guitar, in the works of Olmir Stocker, known as “Alemão”, through different genres of Brazilian popular music. The resources of this research are the improvisations of the artist Olmir Stocker, registered on his published Compact Discs. The purpose of this research is to contribute to spread different improvisation techniques for the electric and classical guitar. The methodology of this essay includes the edition and analysis of improvisations and interviews with the performer.

ÍNDICE

página

Lista de Tabelas e Figuras-----	8
Introdução-----	9
1- Formação de Olmir Stocker.-----	12
1.1- O Músico-----	16
2- Produção como compositor.-----	21
2.1- Aspectos composicionais-----	22
2.2- Improvisação-----	29
2.2. a -Visão do compositor-----	38
2.2.b - Análise das peças-----	40
2.3- Arranjo-----	51
3- Considerações finais-----	57
4- Bibliografia-----	61
Anexo 1- Discografia e Fichas Técnicas-----	65
Anexo 2- Partituras Manuscritas Com Composições Inéditas-----	72
Anexo 3- Transcrição das Entrevistas com o Guitarrista Olmir Stocker-----	144
Anexo 4- Tabela de Análise das Composições-----	169
Anexo 5- Transcrição das Peças Analisadas-----	183
Anexo 6- Relação De Músicas e CD Com Gravações de Olmir Stocker-----	215

Lista de Tabelas

	Pág.
Tabela 1- Análise “Turma do Rio”-----	44
Tabela 2- Grau inicial/Grau final –baião-----	46
Tabela 3- Harmonia X Arpejos-----	49
Tabela 4- Harmonia X Escalas Aplicação-----	49
Tabela 5- Arranjo “Turma do Rio”-----	54
Tabela 6- Arranjo “China Buena de Garupa”-----	54
Tabela 7- Arranjo “Na Estação”-----	55
Tabela 8- Arranjo “Brasil Geral”-----	56

Lista de Figuras

Figura 1- Exemplo de <i>baião</i> -----	22
Figura 2- 1º Exemplo de baião na guitarra-----	23
Figura 3- 2º Exemplo de baião na guitarra-----	23
Figura 4- 3º Exemplo de baião na guitarra-----	23
Figura 5- 4º Exemplo de baião na guitarra-----	23
Figura 6- Baixo Cifrado ou Contínuo, não realizado-----	31
Figura 7- Realizações do Baixo Cifrado-----	32
Figura 8- Escalas Mixolídio, Jônio, Bebop Dominante, Bebop Maior-----	36
Figura 9- Exemplos Deflection-----	37
Figura 10- Exemplos Enclosure-----	37
Figura 11- Arpejos Em7,9; Dm7-----	41
Figura 12- Escala Ré Maior-----	41
Figura 13- Blue Note-----	41
Figura 14- Arpejos Bbmaj13; Dm7+,9,11-----	41
Figura 15- Nota Pedal-----	42
Figura 16- Divergências-----	42
Figura 17- Citação “Marselhesa”-----	42

Introdução

A improvisação sempre exerceu papel fundamental na realização da música, tanto no gênero popular como no erudito. Através dos neumas medievais, do acompanhamento dos alaudistas renascentistas, do baixo cifrado do barroco, das cadências de concertos clássicos ou da música contemporânea erudita o músico tem praticado a improvisação.

Pode-se dizer, entretanto, que a prática da improvisação principalmente na música erudita diminuiu muito com o advento do classicismo. Nesse período, devido a uma busca cada vez maior da perfeição na forma musical pelo compositor, expressada através das chamadas “quadraturas”, frases ou idéias musicais distribuídas em compassos com duração medida, normalmente múltiplos de quatro como se verifica nas sinfonias de Haydn¹, passou-se a escrever nas partituras exatamente como determinada obra deveria ser executada. Outro fator que colaborou para que esses compositores passassem a escrever nas partituras todas as notas que o intérprete deveria executar, foi o exagero nas ornamentações pelos virtuosos - músicos que pelo domínio da técnica, seja vocal como instrumental - muitas vezes deixavam a obra do compositor em segundo plano. A busca pela simplicidade que era tida como natural por esses compositores do séc XVIII, fazia com que toda a ornamentação que antes era feita de forma improvisada pelos instrumentistas ou cantores, fosse agora realizada, anotada nas partituras em busca de clareza na expressão artística.²

¹ “O tema principal, ocupando os primeiros 48 compassos e inteiramente composto de frases de quatro compassos” GROUT, Donald J & PALISCA, Claude V. *História Da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva Publicações Ltda, 1997, pág.519.

² “Assim, a ornamentação desempenha uma função precisa, em vez de constituir um mero acessório da expressão”. *Op. Cit.* pág.489.

No âmbito do violão dentro da música popular brasileira, a improvisação inicia-se nos acompanhamentos das modinhas imperiais. Mas é através do choro que "*antes de ser um gênero, foi uma forma de tocar, de interpretar. Uma rápida falação no Juiz de Paz na Roça, de Martins Pena, é ilustrativa nesse sentido: Sr. Escrivão, ou toque, ou dê a viola a algum dos senhores. Um fado bem rasgadinho,... Bem choradinho.*" ³, que o violonista assume papel solista improvisador.

A influência da música norte-americana, que se inicia na década de 1920 "Desencadeada, enfim, a onda de americanização...., multiplicaram-se por todo o país a partir de 1923 os adeptos do estilo jazz"⁴, deixou fortes raízes para nossa música popular. Seja através das harmonias da bossa nova, do movimento da Jovem Guarda ou da música Sertaneja atual. Devido à presença quase que indispensável do violão e da guitarra elétrica nesses gêneros de música americanizada, faz-se primordial o conhecimento da improvisação jazzística, do blues estilos que possuem escalas, formas e sonoridades específicas.

Na busca de um artista brasileiro, guitarrista, improvisador que em sua obra abordasse todas essas influências da música brasileira tanto na improvisação como composição ou ainda na didática da guitarra, conheci Olmir Stocker por sua fama de excelente improvisador, através de seus alunos.

³ KRAUSCHE, Valter. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983 pág. 19.

⁴ TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.pág.254.

Olmir Stocker (Alemão) é guitarrista, violonista que teve influências e formação de harmonia e improvisação jazzísticas. Foi chorista e hoje é considerado um dos maiores guitarristas do Brasil, “*defensor da autêntica e enraizada música brasileira*”.⁵ Faz parte de uma geração de músicos compositores, violonistas-guitarristas como Hélio Delmiro, Heraldo Do Monte, Zé Menezes que construíram, desenvolveram e preservaram Escolas de violão dentro da música popular brasileira, como as de Garoto (Aníbal Sardinha) e Bola Sete.

É importante abordar a obra do artista Olmir Stocker para o presente estudo pelo fato dele ser um grande representante das características fundamentais da atual improvisação na música popular brasileira para violão, guitarra. Como instrumentista, compositor e arranjador participou do processo de formação da atual sonoridade da música instrumental popular brasileira e devido a sua engajada atividade didática como professor de guitarra ser um grande formador do gosto e da apreciação nessa área da música tanto para jovens músicos como para profissionais.

⁵ Revista Guitar Player Brasil N ° 23.

1- FORMAÇÃO DE OLMIR STOCKER-“Alemão”

Introdução

Os dados que constam desta biografia foram coletados durante entrevistas realizadas pelo autor com Olmir Stocker em novembro de 2000 e maio de 2004, juntamente com outra entrevista realizada pela Rádio Cultura FM em 1995. Também foram adicionadas algumas informações de encartes de Cds, LPs e da Revista Cover Guitarra¹. Os dados foram divididos em tópicos e, quando possível, procurou-se respeitar a ordem cronológica dos mesmos. Os trechos entre aspas se referem às citações de Olmir Stocker coletadas durante a entrevista.

Infância e primeiros estudos

Olmir Stocker nasceu em 17 de junho 1936 em um circo em Taquari, no estado do Rio Grande do Sul. Recebeu o apelido de “Alemão” em razão de sua ascendência germânica. Sua família trabalhava no circo e viajava por todo o Brasil, Uruguai e Argentina. Até os sete anos ouviu muitos tangos e milongas, interessando-se pela sonoridade do Bandoneon. Seu pai comprou um violão para os irmãos mais velhos aprenderem. Pelo fato de Olmir ainda ser muito pequeno, seu pai achou que não era ainda o momento, pois seria “perigoso”² para ele tocar o instrumento.

Entre os seis irmãos, Olmir era o único que não se interessava pelas artes circenses, interessando-se, ao contrário, pela música. Enquanto seus irmãos trabalhavam no circo, ele tentava tocar o instrumento escondido de todos. Além disso, quando aparecia um ‘ranha’

¹ TADEU, Régis. *Olmir Stocker e Heraldo do Monte – Experiência e Sabedoria*. Revista Cover Guitarra. nº63. São Paulo: Jazz Editora, Fevereiro de 2000.

² O compositor não explicou muito bem o que quis dizer com “perigoso”, mas provavelmente se referia aos estragos que o menino poderia causar ao instrumento.

(um professor, de acordo com o próprio Alemão) para tocar no circo, Olmir prestava atenção na maneira como este último executava o instrumento. Desta maneira, Olmir tornou-se autodidata aos sete anos, aprendendo sozinho violão e cavaquinho: “aprendia pela percepção de áudio”.

Quando tinha sete anos, seus pais se separaram, e Olmir foi viver com sua mãe. Além de trabalhar no circo, sua mãe fazia serviços de cabeleireira e parteira (quando era possível). Enquanto seus irmãos continuaram ganhando a vida no circo, Olmir foi trabalhar de engraxate e “empurrar carrocinha, qualquer coisa que aparecesse”. Segundo o guitarrista, “Quase fui um menino de rua”. Nesta época, não pôde adquirir uma educação formal: “Ler e escrever eu aprendi sozinho...”. Portanto Alemão não passou por nenhum processo pedagógico de formação cultural ou musical quando criança.

A formação musical no Brasil nas décadas de 40 a 60 ocorria também dentro das escolas públicas de nível fundamental, sendo oficializada pelo Canto Orfeônico. Segundo relatos de Caldeira Filho (crítico de música do jornal *O Estado de São Paulo*) em 1968, Heitor Villa-Lobos foi o sistematizador da prática de música nas escolas sob denominação de Canto Orfeônico. Em 26 de novembro de 1942 no Rio de Janeiro, por ato do Governo Federal do Brasil, Villa-Lobos funda o “Conservatório Nacional de Canto Orfeônico” com o objetivo de preparar professores especializados em Canto Orfeônico, para lecionarem em escolas primárias, secundárias e médias. Em 22 de julho de 1946, o maestro Villa-Lobos, consegue a “Lei Orgânica do Ensino de Canto Orfeônico”, com os objetivos do Canto Orfeônico.³

³ GIOS Maestre, Maria Helena. *Papiros do Curso de Pós Graduação, disciplina Ensino da Música no Brasil*. UNESP- Instituto de Artes São Paulo, 2000.

Além das escolas públicas de ensino fundamental, as pessoas da classe mais abastada recorriam aos Conservatórios de Música, que na sua grande maioria eram cursos particulares que possuíam moldes pedagógicos e professores oriundos da Europa. Nesses Conservatórios, além do Canto Orfeônico e matérias teóricas, os alunos submetiam-se a cursos de sete anos onde os instrumentistas aprendiam a executar o repertório de músicas Barrocas, Clássicas e Românticas, e os cantores aprendiam Árias e Óperas tradicionais do repertório europeu na técnica do bel’canto. Os Conservatórios tinham uma maior preocupação técnica quanto ao desenvolvimento musical, formando e capacitando músicos profissionais.

Segundo suas próprias informações, todo o conhecimento que Olmir Stocker adquiriu, tanto musical como escolar, foi de maneira autodidata, devido às suas condições de vida. O único aprendizado mais formal que cita, foram algumas aulas de música. Após vir para São Paulo, em 1959, foi estudar com o guitarrista Poly, Ângelo Apolônio, que foi uma pessoa muito importante na sua vida, tornando-se seu amigo e depois também padrinho do seu filho. Alemão diz que Poly orientou-o em muitas outras coisas além da música.

Olmir se formou como músico observando o que os outros músicos faziam, tanto ao vivo como em gravações. Guardava estas experiências e informações na sua memória e, através da reflexão, buscava seu entendimento assim como novas conclusões e idéias: “Não que você vá teorizando, escrevendo. Isso vai ficando na sua cabeça pela vivência. E a minha vida está tudo em cima disso”.

Segundo Stocker, o que contribuiu também para sua formação foi o momento histórico, que era a “época de ouro do rádio”, nos anos 50. Uma época na qual existia

grande diversidade musical veiculada pelo rádio, e que não estava ligada à mídia, como ocorre hoje em dia. Coexistiam, em um mesmo programa, música brasileira, italiana, americana e Argentina. Foi o maestro Radamés Gnattali, em 1943, o responsável pela criação da Orquestra Brasileira para o programa da Rádio Nacional - *Um milhão de Melodias*, no qual colocava uma roupagem nacional às músicas estrangeiras, tocando músicas de todas as partes do mundo. Esse programa ficou no ar de 1943 a 1955.

Influências

Olmir Stocker foi influenciado, ao longo de sua carreira, por diversos artistas, tanto em filmes de cinema, como em gravações e programas de rádio. Aos domingos, ouvia o programa do violonista “Garoto” (Aníbal Sardinha) na Rádio Nacional e pela Rádio Argentina o guitarrista Oscar Alemão. Através do cinema no filme, “Sabes o que Quero” conheceu as harmonizações do guitarrista americano de jazz Barney Kessel. Devido às viagens - inclusive na infância quando ainda vivia no circo, teve muito contato com a música latino americana, principalmente do Uruguai, Argentina e Paraguai, onde conheceu os gêneros musicais Milongas, Xamamé e Polca Paraguaia, assim como toda a sonoridade da Região do Rio Grande do Sul. Através de discos, aprendeu sobre a música de outros guitarristas de jazz como George Van Eps, Johnny Smith e Wes Montgomery. Além de “Garoto” Alemão ouviu diversos outros violonistas brasileiros e estrangeiros, entre eles, o “Bola Sete”. Através de suas viagens de trabalho, acompanhando cantores como o Nelson Ned, vivenciou também a música étnica e popular da África e da Europa.

1.1 O MÚSICO

Início da Carreira

Aos 14 anos, Olmir Stocker (Alemão) começou a se apresentar em bares e programas de rádio, tocando chorinho que, de acordo com pesquisadores, *"Antes de ser um gênero, foi uma forma de tocar, de interpretar. Uma rápida falação no Juiz de Paz na Roça, de Martins Pena, é ilustrativa nesse sentido: Sr. Escrivão, ou toque, ou dê a viola a algum dos senhores. Um fado bem rasgadinho,... Bem choradinho"*⁴. Quando tinha 17 anos de idade, participou pela primeira vez de uma banda de Jazz, enquanto estava no Exército. Nesta ocasião, teve o primeiro contato com a guitarra elétrica. Após finalizar seu serviço militar obrigatório, voltou para Porto Alegre e começou a subsistir como músico, tocando com diversas formações e em diversos locais: no Trio Farroupilha tocava requinto, espécie de violão que apresenta uma afinação mais alta que a padrão do violão clássico e possui dimensões menores tanto do corpo quanto do braço do instrumento; na Rádio Gaúcha, guitarra elétrica semi-acústica como a utilizada no jazz; no circo, tocava violão e cantava.

Em 1957, entrou em contato pela primeira vez com o rock, através do filme de cinema "Balanço das Horas", com a trilha sonora de Bill Halley. Nesse mesmo ano, devido a essa influência, integrou um grupo de rock chamado Popowski.

⁴ KRAUSCHE, Valter. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. pág. 19.

Trabalhos como Guitarrista

Através dos seus diversificados trabalhos como guitarrista, Alemão teve oportunidade de praticar a improvisação em gêneros musicais dispares e criar sua maneira de tocar. -

Em 1958, foi chamado a integrar o conjunto do acordeonista Breno Sauer em Curitiba, permanecendo cerca de dois anos neste local. “Breno Sauer era descendente de uma família de músicos de Porto Alegre, no extremo sul do Brasil. Seu pai e três irmãos eram todos músicos. Começou profissionalmente tocando no *Regional*, um grupo composto por duas guitarras, (violões), cavaquinho, acordeon, flauta e pandeiro, que acompanhava os cantores calouros no rádio. Devido às influências do grupo americano *Art Van Damme Quintet*, Breno Sauer formou seu primeiro grupo com a mesma formação; guitarra elétrica (Alemão), vibrafone, baixo, bateria e acordeon. *Van Dame* foi inspirado pelas gravações de swing, particularmente as de Benny Goodman e, durante sua carreira, *Art* foi freqüentemente comparado a Benny Goodman”⁵. Em 1959, Alemão e o quinteto de Breno vieram para São Paulo, onde ganharam vários prêmios e gravaram o primeiro disco: “Viva o Samba”. Olmir gravou ao todo cinco discos com este grupo, pela Gravadora CBS, com o apoio do seu diretor artístico Roberto Corte Real. Roberto foi jornalista e um importante produtor de programas de rádio e televisão nas rádios Bandeirante e América, e nos canais de televisão Tupi, Record e Globo. “*Um pouco antes – na década de 60 – além da televisão conseguiu emprego na gravadora CBS (hoje Sony Music) e pelo seu trabalho na mesma*

⁵ Texto reportado do site <http://www.spaceagepop.com/vandame.htm> data 26/01/03

acabou sendo um dos responsáveis pelo movimento da 'Jovem Guarda'. Lançou nomes como Roberto Carlos” ⁶.

Entre 1959 e 1960, Alemão começou a trabalhar como “free lancer”, acompanhando diversos cantores, totalizando cerca de 89 artistas até hoje, onde se apresentava gravando ou fazendo shows. Tocou nas casas de shows *Black and White (SP)*, *Baiúca (SP)* e outras. Como guitarrista do conjunto *Os Vandecos*, na época da Jovem Guarda (1966), acompanhou a cantora Vanderléia, juntamente com Vicente Salvia, Carlos Alberto Alcântara, Milton Siqueira Campos e Vitor Manga. Em seguida tocou no conjunto *Brazilian Octopuss*, integrado por Hermeto Pascoal e o guitarrista Lany Gordin, com o qual gravou o disco de mesmo nome do grupo em 1968 onde deixou registrada também a composição: “Canção Latina”. Trabalhou ainda com Ângela Maria, Elis Regina (temporada) e César Camargo Mariano. Acompanhou Nelson Ned em viagens por diversos países: África, América Central, Antilhas Holandesas e Europa: “Em cada lugar que eu chegava, ficava ligado no som, (...) colhia o som de cada cultura, de cada povo. Aquilo foi me enriquecendo muito”.

Em 1982 foi convidado a substituir o guitarrista Heraldo do Monte na gravação do segundo disco do grupo Medusa, integrado pelo pianista Amilson Godoi, o baixista Cláudio Bertrami, Chico Medori e Theo da Cuíca. Nesse disco, chamado “Ferrovias”, também foi gravada uma composição de Alemão chamada *Nordestina*.

Tocou em duo com “Zezo Ribeiro”, jovem paulistano, amigo de sua família e que também foi seu aluno. Zezo recentemente morou na Espanha com auxílio da bolsa Vitae, estudando violão flamenco. Com esse duo, Olmir percorreu diversos *Festivais de Violão*

⁶ Texto retirado do site <http://www.museudatv.com.br/biografias/cortereal.htm>, com depoimento de sua filha Rosana Corte-Real Pagura. data 26/01/03

por vários países da América Central e América Latina: Costa Rica, Chile, Argentina, Porto Rico e México. Detentor de uma enorme experiência como instrumentista, Alemão se apresenta esporadicamente em duos através de algum projeto do SESC, ou eventos como a Expo Music 2003, fato que retrata um panorama da carência de projetos profissionais para a música instrumental popular brasileira.

Atividades como Professor

Atualmente Alemão dá aulas particulares em sua residência em SP, e sua única obra publicada em partituras, com finalidade didática, é o álbum “Guitar Collection-Olmir Stocker - Guitarra MPB”, Método volume 2 ⁷. Ele é professor de guitarra na Universidade Livre de Música em São Paulo há pelo menos 10 anos, onde tem formado diversos guitarristas profissionais do cenário nacional. Lecionou também no conservatório SOUZA LIMA-SP.

Segundo depoimento de alguns ex-alunos hoje músicos profissionais - como o guitarrista Roger Regelmeyer, que estudou com ele na U.L.M entre 1988 e 1991 - Alemão não possui uma pedagogia de ensino progressiva rígida, utilizando uma metodologia de ensino baseada na musicalidade do aluno, de acordo com seu próprio desenvolvimento e experiência musical. Não é um professor formal preso a métodos ou teorias, não utilizando nenhuma bibliografia. Pelo contrário, se identifica como um professor que procura retirar a musicalidade do aluno através das aulas práticas e de sua própria experiência profissional transmitida através de depoimentos, atendendo sempre a alunos avançados ou já possuidores de bagagem e informação teórica musical.

⁷ Este álbum faz parte de uma coleção de cinco volumes, cada um com um compositor diferente, sendo que apenas o segundo volume ficou a cargo de “Alemão”.

Alemão trabalha, em suas aulas, a improvisação guitarrística como um processo composicional de dentro para fora, ou seja, o músico deve antes de tocar no instrumento cantar as suas frases e nunca decorar clichês para aplicá-los ou simplesmente dispará-los sobre determinadas harmonias. Portanto, essa sua oposição didática resiste em oposição aos métodos para aprendizagem da improvisação que apenas contém “lines”, “licks”, frases melódicas prontas sobre progressões harmônicas ou mesmo acordes. Ele afirma, com esse processo, não existir uma receita para improvisação na guitarra, e que algumas pessoas simplesmente e realmente não poderão ser músicos, dentro de seus padrões estéticos.

Publicações

A obra musical discográfica de Alemão não se encontra transcrita e nem tão pouco disponível para ser executada. Olmir Stocker possui apenas publicado o método de guitarra anteriormente citado, “Guitar Collection-Olmir Stocker - Guitarra MPB, Método vol.2, publicado pela editora Íon em São Paulo no ano de 1999. Contendo 10 composições e arranjos de Alemão nos diversos gêneros da música brasileira (ex: Rancheira, Xote Nordestino, Bossa Nova), este método vem acompanhado de um CD, onde o próprio compositor executa seus temas, com todo o virtuosismo e musicalidade próprios, mas sem seções de improvisações.

Alemão possui uma obra musical muito vasta, mas infelizmente a sua grande maioria não se encontra publicada ou transcrita. Portanto as pessoas e principalmente os músicos não tem como conhecer sua obra. Com o intuito de divulgar este repertório e fazer um pequeno registro escrito de suas músicas, serão incluídas no Anexo 2, (70) setenta músicas da autoria de Olmir Stocker que foram transcritas pelo próprio autor.

2- PRODUÇÃO COMO COMPOSITOR

Trabalhos como compositor

Segundo depoimentos do autor, Olmir Stocker possui mais de 1500 composições que estão em sua maioria apenas registradas em fitas cassete guardadas sem catalogação em sua casa, no bairro da Casa Verde-São Paulo. Constarão no Anexo 2, 70 (setenta) composições manuscritas inéditas. “Alemão” obteve maior sucesso como compositor, com a música e a letra da canção *O caderninho* gravada pelos cantores Erasmo Carlos, na época da Jovem Guarda e mais recentemente Luís Melodia com novos arranjos.

Discos Instrumentais :

- *Brazilian Octopuss*, 1968
- *Longe dos Olhos, perto do Coração* gravado pelo selo Som da Gente em São Paulo, sendo o seu primeiro disco instrumental solo, 1981;
- *Ferrovias*, com o Grupo Medusa, 1982
- *Alemão Bem Brasileiro* gravado pelo Som da Gente em São Paulo, 1987;
- *Só Sabor*, pelo Selo Visom, 1992;
- *Música Viva, Paulinho Nogueira, Alemão e Zezo*, (gravado ao vivo S.P) pelo Selo Tom Brasil, Produções Musicais, 1993;
- *Brasil Geral*, Alemão e Zezo Ribeiro, 1994;
- *Chiquito Braga, Zezo e Alemão*, (gravado ao vivo no R.J. Associação Banco do Brasil) pelo Selo Tom Brasil, Produções Musicais 1995.
- *De A a Z*, Alemão e Zezo Ribeiro, 1995.

2.1 ASPECTOS COMPOSICIONAIS DA OBRA DE OLMIR STOCKER

Após uma análise auditiva das 59 obras dos 6 discos instrumentais de sua autoria , pode-se fazer algumas observações quanto à maneira de compor e arranjar de Olmir. Na tabela que segue no *Anexo 4* estão incluídos os seguintes dados: Faixa do Cd, Título, Estilo, Andamento, Tonalidade, Modo, Quantidade de partes da obra, Forma, Duração, Como ocorre o contraste entre as partes, Instrumentação e Improvisação.

Na obra de Alemão, 6 (seis) discos de música instrumental publicados com composições e arranjos próprios, sendo que no último disco “De A a Z” constam apenas 3 músicas de sua autoria, foram constatados 24 sambas de vários estilos como ele mesmo define: “*Eu digo ‘os sambas porque a quantidade de estilos de samba é enorme.’*”¹ incluindo-se aí o samba verdadeiro bem sincopado e a bossa nova, sendo “sambas” portanto o gênero musical predominante. Contando ainda com 7 Choros, 5 Valsas e ritmos ternários, 1 Frevo e outras 10 peças que apresentam muitas fusões de elementos rítmicos harmônicos e melódicos. Catorze (14) peças com ritmos nordestinos, aqui denominadas como Baião², o qual apresenta como células rítmicas básicas: 1) Com a formação típica de trio:

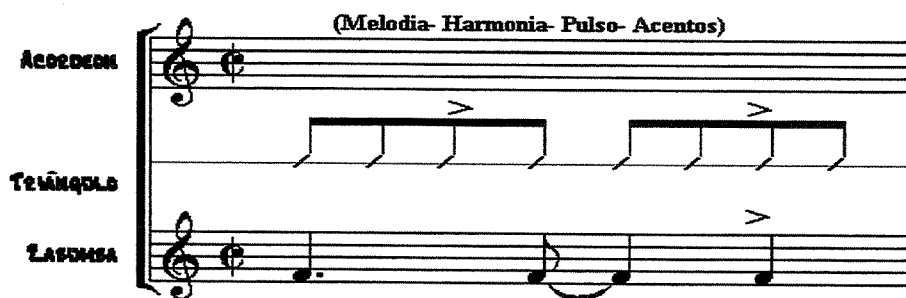


Figura 1 exemplo de baião, retirado de: ADOLFO, Antonio. *Brazilian Music Workshop*. Germany: Advance Music, 1993.pág.94.

¹ LANDI, Aldo. “Olmir Stocker” *Guitarra MPB*. Vol.2. São Paulo: Íon Edições e Gravações, 1999.p.5.

² Ainda no Nordeste existem, diferentes formas de expressão, como as toadas.....os Frevos pernambucanos.....Assim é o Forró, uma festa bailável onde se toca diversos ritmos como o Baião , o Côco, a lambada.... LANDI,Aldo.*Op. Cit*.p.4.

Especificamente na guitarra elétrica ou no violão, o Baião apresenta algumas variações na forma de execução rítmica:

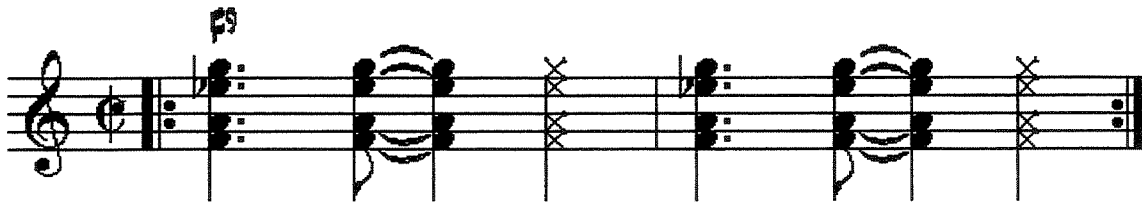


Figura 2: 1º exemplo de baião na guitarra. ADOLFO, *idem* página 99



Figura 3: 2º exemplo de baião na guitarra. ADOLFO, *idem* página 99

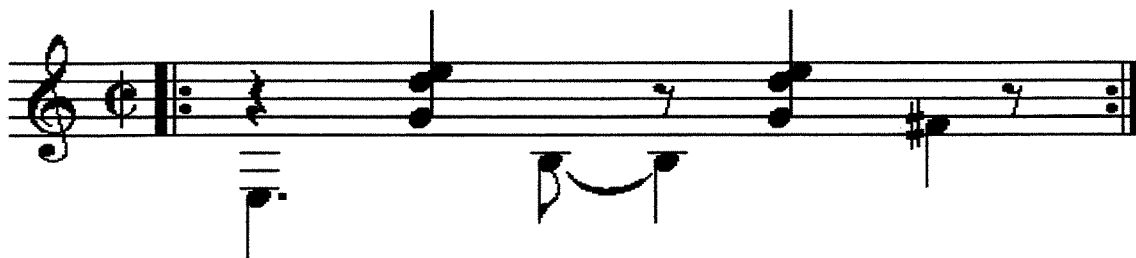


Figura 4: 3º exemplo de baião na guitarra. ADOLFO, *idem* página 100.

Ou ainda quando tocado com a palheta é realizado com as seguintes nuances:

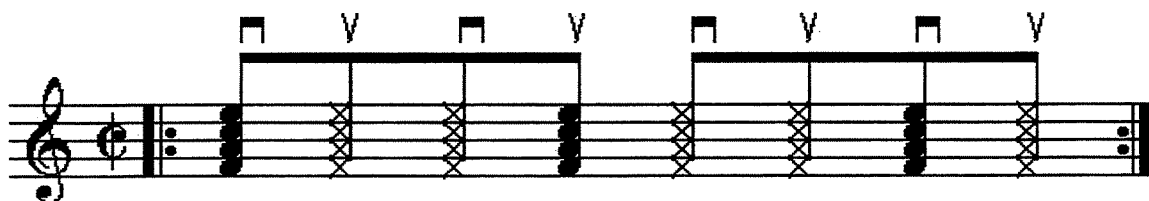


Figura 5: 4º exemplo de baião na guitarra. ADOLFO, *idem* página 100.

A maioria das obras de “Alemão” possui forma definida e apresenta mais de uma parte diferente, chegando a 5 (faixa 2 cd Brasil Geral). Ele repete a parte A das músicas logo no início das mesmas, sendo comum então a forma A,A,B, A’ na qual incorpora a coda final. Outra forma bastante recorrente é a forma Rondó, “*É um trecho de música de certo desenvolvimento, cujo tema reaparece algumas vezes em forma de ritornello*”³ na qual “Alemão” sempre reapresenta a parte A entre as demais. Sendo essa forma comum no gênero Choro, encontrada já nos tangos-brasileiros de Ernesto Nazareth, na obra de Alfredo da Rocha Vianna Filho (Pixinguinha 1897-1973 Rio de Janeiro) é natural sua utilização pelo fato de ele ter sido um instrumentista deste gênero musical, o chorinho. Embora utilizando na maioria das peças estas formas clássicas da canção popular, como por exemplo as de Tom Jobim, Pixinguinha, podemos observar formas menos usuais como A,A,A,A,ponte,A,A,ponte,A,A’.

Ainda quanto a sua maneira de compor, observamos o uso de seções improvisadas, como recurso formal. Trinta (30) composições apresentaram esse recurso como elemento estrutural da peça, por vezes tendo apenas a repetição de uma das partes harmônicas servindo de base para a criação do improviso melódico, outras vezes improvisando sobre um único acorde, conhecido como “Vamp”. Olmir utiliza-se até da improvisação melódica feita na guitarra elétrica sendo dobrada pela voz na faixa 10 do disco “Longe dos Olhos Perto do Coração”, técnica esta que ficou imortalizada pelo guitarrista de jazz-pop americano George Benson e ilustrada na maior parte de suas gravações ou performances ao vivo.

³ BORBA, Tomás & GRAÇA, Fernando Lopes. *Dicionário de Música*. Edição Cosmos. Lisboa, 1963. pág. 474, vol. 2.

Foi constatado o uso da improvisação sobre a harmonia da música toda, bem como a utilização da improvisação como elemento de criação de toda a linha melódica da peça. Dezenove (19) sambas, dez (10) baiões e dois (2) gêneros híbrido-latino apresentaram seções improvisadas. Chamando atenção os seus improvisos no gênero baião onde ocorreram as improvisações de maior duração.

Os títulos das composições são aparentemente descritivos, pois fazem uma associação simbólica com o gênero musical ou ambiente natural onde estes estilos musicais se encontram, no Brasil ou nos outros países visitados pelo compositor.⁴ Por exemplo na obra *Turma do Rio*, Olmir utiliza este título para nomear uma peça em estilo bossa nova, à moda de Tom Jobim - compositor internacionalmente mais conhecido deste estilo. O berço da bossa nova é a cidade do Rio de Janeiro, também na qual morava Tom Jobim, por isso a referência ao título.

A maioria dos andamentos utilizados está situada na faixa das 120 batidas por minuto, e as peças em sua maioria são em compasso binário. Um dos andamentos mais lentos encontrados foi de 50 b.p.m (batidas por minuto), em compasso binário, na peça *Me faz Cafuné* do disco *Só Sabor*, embora existam outros ainda mais lentos em introduções de peças que sofrem mudanças de andamentos de acordo com as partes. O andamento mais rápido está na peça de abertura do primeiro disco *Longe dos olhos Perto Do Coração, Poço da Panela*: 160 b.p.m. em compasso binário simples.

Nas tonalidades empregadas, predominam os tons naturais. Ex C, D, E, A, G, em modo Maior. Estas tonalidades apresentam facilidade de execução para os guitarristas. O modo maior e o mixolídio-4# evidenciaram-se tanto nos seus temas como em suas

⁴ Conforme citado na entrevista, Olmir Stocker, diz que sua formação musical foi adquirida no contato direto com a cultura de diferentes países.

improvisações. A alternância de modo Maior e Menor numa única peça de um mesmo tom é freqüente Exemplo: *Araucárias*, do disco *Alemão Bem Brasileiro*.

Segundo depoimento pessoal do compositor a orquestração, instrumentação de seus discos, esteve de certa forma subordinada a fatores externos como a própria manutenção do grupo instrumental a níveis financeiros: “ *Trabalhar em duo é muito mais fácil*”. Dessa maneira Olmir foi desde o primeiro disco, *Longe dos olhos Perto Do Coração*, reduzindo o seu grupo que originalmente contava com 4 integrantes, e passou a gravar e se a apresentar em duo com o violonista paulistano Zezo Ribeiro, seu ex-aluno.

Suas obras contam com a sonoridade da guitarra elétrica acústica de jazz, timbre limpo sem distorção, violão com 6 cordas de nylon, viola com 10 cordas de aço, alguns sons eletrônicos obtidos com guitarra sintetizada ex. *Piranha* disco *Longe dos olhos Perto Do Coração*, violão de 12 cordas de aço, cavaquinho, acompanhamentos rítmicos de bateria, e percussão ex. ganzá, tamborim, chocalho, agogô, baixo elétrico, e principalmente do acompanhamento de um segundo violão de cordas de nylon que interage na composição da obra de maneira relevante e virtuosística ex. disco *Alemão Brasil Geral*. O contraste entre as partes, normalmente se dá pela mudança de temas melódicos, rítmicos e da variação harmônica entre as mesmas na obra. Mudanças de andamento, solista e dos padrões de acompanhamento também existem como um elemento contrastante, mas apenas em algumas peças.

Analisando a forma técnica de Olmir tocar a guitarra elétrica, o cavaquinho ou os violões e violas, seja para realizar as harmonias dos acompanhamentos, tocar os temas das suas composições ou improvisar, ele se utiliza de uma palhetada alternada na sua mão

direita, forte e de movimentos precisos, na mesma escola dos jazzistas europeus, exemplo: Django Reinhardt e americanos: Barney Kessel.

Alemão, quando utiliza guitarra elétrica, toca atualmente uma guitarra semi acústica de jazz modelo Gibson 175 ano 1965, a qual possui dois captadores com bobinas duplas os quais produzem um som bem encorpado e um alto ganho para a dinâmica de ataque das notas do instrumentista. Este instrumento guarda muitas características da guitarra acústica chamada no Brasil de Violão, pois em seu corpo sonoro, possui uma caixa de ressonância. A característica principal deste tipo de guitarra é possuir volume estando desligado, ou seja não conectado a um amplificador. Outra característica é a tensão das cordas, tão alta ou até maior que as cordas de um violão, principalmente para a mão direita do executante. Em nenhum dos discos analisados Alemão utiliza-se do som da guitarra elétrica com distorção, timbre bastante característico nas guitarras elétricas de rock, mas busca novas sonoridades ao utilizar timbres de guitarra sintetizada através de sintetizadores captados pela guitarra elétrica através de interface MIDI, exemplo já citado anteriormente.

Também por tocar vários instrumentos de cordas que apresentam afinações parecidas mas não iguais, Olmir Stocker não toca estes diversos instrumentos através de processos de digitação, mas sim pela proximidade das notas umas das outras em busca de uma sonoridade, frase musical desejada. Proximidade esta que pode ser propositadamente evitada em busca de novos timbres. Alemão conhece digitações de escalas e arpejos mas não prende-se a elas. É um instrumentista que possui um virtuosismo nato, o qual ele utiliza como ferramenta de expressão, um *virtuoso*⁵ da guitarra pois tecnicamente atingiu um

⁵ BORBA, Tomás & GRAÇA, Fernando Lopes. *Op. Cit.* p.692.vol.2

altíssimo grau de perfeição e como tal usa desses recursos para enaltecer suas qualidades musicais como compositor, improvisador e arranjador.

O que mais chama a atenção para a forma de Alemão tocar, é a fluência natural e desenvoltura para criar novas frases, sua constante criatividade melódica e rítmica cria frases longas nos seus improvisos que parecem terem sido compostas anteriormente.

Dessa maneira pelo exposto podemos observar uma grande quantidade de elementos na obra de Olmir Stocker, o que mais uma vez ratifica sua importância para a música brasileira.

2.2 Improvisação

Ao procurar-se a definição da palavra Improvisação em alguns dicionários e enciclopédias de música, pode-se observar algumas similaridades. Segundo o dicionário de música de Tomás Borba e Fernando L. Graça, improvisação é “ação de realizar sem prévia preparação, no piano ou no órgão, uma peça de música de regular construção. De um modo geral, as improvisações podem dividir-se em duas espécies distintas: a improvisação que se baseia numa forma precisa, a fuga, e a improvisação que se desenvolve com certa liberdade de movimentos sob o impulso direto da imaginação, numa sucessão rápida de elementos, ligados entre si, e no conjunto, por um princípio de unidade, naturalmente indispensável em toda obra de arte”.⁶ Consta no verbete *Improvisation* da enciclopédia GROVE : “ A criação de uma obra musical, ou a forma final de uma obra musical, enquanto ela está sendo executada. Pode envolver o trabalho imediato de composição pelos seus executantes, ou a elaboração, adaptação de uma estrutura existente, ou algo intermediário entre os dois.”⁷

Podemos encontrar ainda uma curta definição no livro *Berklee Practice Method* de Larry Baione “ Improvisação é a invenção de um solo”⁸. Pode-se notar que em todas as definições acima, a improvisação é tratada de forma geral como sendo uma atividade de criação musical na qual se obtém a forma e o conteúdo musicais em tempo real, sendo que se discute a possibilidade de não haver prévia preparação. Se considerar-se prévia preparação como sendo todas as informações estruturais para um instrumentista, por exemplo saber articular as notas no instrumento, digitá-las, tocar em subdivisões rítmicas ao pulso da música, conhecer escalas e modos, conhecer frases e harmonizações destas,

⁶ BORBA, T. & LOPES GRAÇA, F. *Dicionário de Música*. Lisboa: Editora Cosmos, 1963. p.12

⁷ NETTL, Bruno et al. (2000). “ Improvisation”. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, v.12, p.94.

⁸ BAIONE, L. *Berklee Practice Method*. Boston: Berklee Press, 2001, p.8.

realizar acordes harmonicamente ou melodicamente (arpejos) , é inadmissível não ocorrer prévia preparação. Podemos considerar que não haja prévia preparação para uma improvisação musical, somente se nos posicionarmos esteticamente sobre a definição de Música. Dentro dos padrões de formas aplicados à música popular ou mesmo erudita existem limites de liberdade para a criação, que são impostos pelo estilo de música, época ou mesmo técnicas.

As improvisações e composições de Olmir Stocker apresentam muitas similaridades com o Jazz, conforme será demonstrado no capítulo 2.2.b Análise das Peças, portanto é importante procurar-se definir como a improvisação ocorre dentro deste gênero musical.

Na enciclopédia “The New Grove Dictionary of Jazz” podemos encontrar no verbete “Improvisation” a seguinte definição de Improvisação: “A criação espontânea da música enquanto ela é executada. Pode envolver a imediata composição, a elaboração ou outra variação de uma estrutura” (Kernfeld *pag. 313*). A improvisação no Jazz geralmente se dá sobre estruturas determinadas. Podemos citar como exemplo os “choruses” ou seja seções com progressões de acordes num número determinado de compassos que se repetem, sobre as quais os instrumentistas criam no momento da execução novas linhas melódicas ou variações da melodia original, verdadeiras composições em tempo real. Na seção rítmica entre aqueles instrumentos responsáveis pela realização da harmonia, como piano e guitarra, podem existir: modificação de cadências, substituição de acordes com a mesma função, acréscimo de tensões, utilização de modos ou ainda mudança de posições ou inversões dos respectivos acordes que alteram significativamente a sonoridade da composição. Essa liberdade e espontaneidade que ocorrem na improvisação do Jazz são elementos que contribuem para a existência de interesse numa performance de Jazz.

Quase todos os estilos de Jazz utilizam-se da improvisação como elemento constituinte da interpretação, contudo não podemos deixar de lembrar a existência de músicas, solos ou arranjos que são tocados e fixados através de uma partitura na qual podemos considerar não ocorrerem improvisações, a exemplo disso citamos os arranjos para a Big Band de Duke Ellington.

As mudanças na realização harmônica do acompanhamento dos chamados “choruses” para os jazzistas, não constituem uma especificidade exclusiva desse gênero musical, ocorriam nas realizações do *Baixo Cifrado* do cravo nos séculos XVII e XVIII principalmente durante o período Barroco, das cortes e igrejas na Europa Ocidental.



Figura 6: Baixo Cifrado ou Continuo, não realizado.

Veja a seguir, três exemplos de realização do mesmo *Baixo Cifrado Barroco*, também chamado de *Continuo*, elaborados por Heinichen (1728) extraídos da Enciclopédia Grove no verbete “Improvisation” (Collins e Seletsky. página 111).

Podemos observar com essa afirmação que tanto na música erudita como no jazz a seção harmônica se utiliza da improvisação, mas as partes melódicas realizadas pelos instrumentos de sopro, cordas ou vozes foram escritas em partituras as quais especificam exatamente quais devem ser as notas tocadas pelos intérpretes. Existem exceções como no caso do Jazz tradicional de New Orleans no qual instrumentos melódicos, clarinete, trombone, saxofone entre outros, improvisam melodias que se contrapõem, durante a performance da Banda.

A improvisação, encontrou através das gravações, a única forma de perpetuar o resultado de sua atividade. O estudo e transcrição dessas improvisações vem sendo sistematicamente aplicado para melhor compreendermos o gênero Jazz, assim como ensinar aos novos músicos a realizarem suas próprias improvisações coerentes com o estilo, e até mesmo historicamente embasadas.

Um solo improvisado de Jazz, normalmente é realizado pelo instrumentista ou cantor, sobre uma base harmônica com seção rítmica, podendo ser uma nova seção harmônica ou o próprio acompanhamento do tema repetido muitas vezes. O termo solo, ou tocar um solo, é frequentemente utilizado como sinônimo de improvisação, mas isso pode criar confusão pois nem todos os solos são improvisados e nem todas as improvisações são realizadas exclusivamente por solistas veja respectivamente as performances das Big Bands e o estilo New Orleans Jazz. A improvisação Coletiva, dentro do Jazz, se opõe a idéia de um solista e acompanhantes, ela está muito mais ligada ao conceito de polifonia medieval, no qual todas as melodias que interagem na obra musical tem a mesma importância, mesmo peso. A forma de apresentação dominante no Jazz constituída de solistas e acompanhantes se tornou “popular devido a oferecer de maneira tão adaptável um esquema dentro do qual improvisadores hábeis podem ser explorados” (Kernfeld *pag. 313*).

O uso de material pré-concebido, como as harmonias ou temas já compostos, para se improvisar é prova de que a criação espontânea ou improvisação livre é muito menos freqüente do que se imagina, pois existem decisões sobre o progresso da música, durante sua execução que deverão ser combinadas anteriormente, principalmente quando se trabalha com mais de duas pessoas. Mesmo no Free Jazz, estilo livre de Jazz surgido no início da década de 1960 onde as improvisações são aparentemente despojadas de combinações prévias, segundo o pesquisador Eberhard Jost, (Kernfeld *pág. 315*) existe material pré concebido em diversos níveis de estruturas formais, por exemplo a seqüência na qual os solistas tocarão.

“Embora duas improvisações no Jazz jamais evoluam exatamente da mesma maneira, certas técnicas e procedimentos podem ser identificados como comuns ou constantes”. (Kernfeld *pág.315*).

Barry Kernfeld identifica 5 procedimentos essenciais na improvisação jazzística: a paráfrase, a improvisação formulada (também conhecida por “licks”), a improvisação motívica, a improvisação modal e a utilização de repetições. São relevantes ainda a utilização das Escala Bebop, Deflection (desvio) e o Enclosure (cerca) definidos em “*How to Play Bebop*” (D. Baker *pág.7, vol.1.*).

A paráfrase é um procedimento crucial na improvisação jazzística, na qual ocorre uma variação ornamental de um tema, ou de alguma parte dele, o qual permanece reconhecível. Podemos observá-la e portanto ouvi-la sendo feita nas músicas que tenham um tema melodioso especialmente no jazz primitivo, swing e em baladas mas presente também regularmente em outros contextos.

A improvisação formulada ou de Fórmulas (Formulaic Improvisation), consiste em se construir um novo material sonoro a partir de idéias fragmentadas, em

resposta a um tema principal ou independentemente dele. É a utilização dos chamados “licks”, frases musicais melódicas de tamanho variável, que podem ou não serem adaptadas sobre harmonias diferentes das originariamente compostas e criam novas melodias inteiras a partir de frases já conhecidas do improvisador. Entre os que utilizaram esta técnica, podemos citar o saxofonista Charlie Parker e o trompetista Dizzy Gillespie. Outra maneira de se improvisar é através do desenvolvimento de um simples fragmento de idéia que pode estar respondendo a um tema principal ou atuando livremente na performance. Essa técnica de improvisação é conhecida como “Motivic Improvisation” ou improvisação motívica.

Na improvisação modal utiliza-se do uso controlado e sistemático de notas que mudam o modo da escala ou o modo principal da música. Uma típica maneira de se improvisar modalmente também é manter-se uma harmonia qualquer parada, soando, conhecida no meio dos improvisadores pela denominação “vamp” e à medida que se desenvolvem os improvisos alteram-se as notas características do modo, a fim de se obter novas sonoridades, tensões ou relaxamentos sobre uma estrutura harmônica em princípio estática.

A essência da improvisação no Jazz, é o delicado equilíbrio entre as invenções espontâneas e as referências ao familiar, ou seja frases ou sons já conhecidos. Essa relação é fonte de grande energia motivadora para os improvisadores. Dois grandes improvisadores jazzistas podem representar bem esta questão da utilização da repetição durante seus improvisos: Charlie Parker e Louis Armstrong.

“Parker jamais repetiu um solo inteiro novamente, pelo contrário Armstrong utilizava-se em diferentes performances de repetições de contornos e muitos detalhes de um solo anterior.”(Kernfeld, *pag. 313*).

Talvez um dos aspectos mais intrigantes da improvisação jazzística seja esta abordagem sobre a utilização das repetições na improvisação. Na introdução de seu livro “Building a Jazz Vocabulary” o autor Mike Steinell, afirma que “nós aprendemos a falar imitando nossos pais quando somos crianças. Ao ouvirmos esses sons, visualizamos a mímica do gesto e memorizando o som das palavras passamos a repeti-las sem sentido” (Steinell, 1995). Alguns músicos tem em analogia com essa colocação da fala, o material sonoro memorizado ou tecnicamente conhecido para construir improvisações jazzísticas, (escalas, arpejos acordes) mas não conseguem transformar esse material em uma linguagem assim como a criança pequena quando inicia a sua fala. O conhecimento de um vocabulário específico é peça fundamental para se realizar a comunicação por uma linguagem. Sendo a imitação o primeiro rudimento da linguagem, conforme declarado, é fundamental que ela exista na linguagem improvisada do jazz.

Escala Bebop. O uso de cromatismo sobre a escala de modo Mixolídio e do modo Jônio formam as escalas Bebop chamadas: 1) Escala Dominante Bebop e 2) Escala Maior Bebop.



Figura 8 – Escalas Mixolídio, Jônio, Bebop Dominante, Bebop Maior

Deflection (desvio) é um procedimento utilizado na elaboração, ampliação da linha melódica construída através de escalas, muito utilizado no Jazz Bebop. Este tipo de ferramenta melódica desvia a escala após esta ter chegado ao quinto grau, fazendo-a

percorrer um caminho através das notas do 4[#], 6, 4[#], graus e resolvendo novamente sobre o 5 (quinto grau) no tempo forte ou parte forte do tempo do compasso. Exemplos:



Figura 9- Exemplos Deflection. Retirados de “How To Play Bebop” (D.Baker, *pág.7, Vol. 1*)

Outra ferramenta de ampliação, também muito utilizada nos Jazz Bebop na construção de frases melódicas através do uso de escalas é o Enclosure-(a cerca). “Atrasar a chegada das notas do acorde” (D.Baker, *pág.7, Vol. 1*). Nesta técnica faz-se uma espécie de cerca a uma determinada nota alvo, mais usualmente sobre a fundamental ou 5^o grau do acorde. Esta ferramenta consiste em se acrescentar antes da nota alvo em questão, ou seja a nota principal, uma nota meio tom abaixo e outra sucessivamente meio tom acima da nota alvo. Exemplos:



Figura 10 - Exemplos Enclosure. Retirados de “How To Play Bebop” (D.Baker, *pág.7, Vol. 1*).

2.2.a Visão do Compositor⁹

Olmir Stocker tem um posicionamento que chega a ser radical quanto à definição de improvisação. Para o autor, improvisar é sinônimo de criação autêntica de dentro para fora, dentro de uma forma pré-estabelecida, ou seja, Alemão não admite que em uma verdadeira improvisação sejam utilizadas frases pré-concebidas: para ele tal reutilização seria considerada como um arranjo.

Para Olmir, antes de se pensar sobre improvisação, realizá-la e ensiná-la, é necessário aceitar a dualidade do ser humano quanto à forma de se expressar, que pode ser através da razão ou do sentimento, por ele colocada como sendo regida por partes diferentes do cérebro humano. Perceber o som, ou seja, reconhecê-lo e saber reproduzi-lo ou imitá-lo, não é criar e sim variar.

Para Alemão, exercitar o lado criativo do cérebro se aprende, e é isto que ele acredita ser seu diferencial na questão do ensino da Improvisação guitarrística. O fato do indivíduo possuir conhecimentos técnicos como destreza muscular para realizar acordes, escalas, arpejos, ou mesmo organizá-los de forma aparentemente coerentes dentro de um discurso musical, improvisando, significa que ele está trabalhando com o lado racional. Para estimular o lado direito, criativo do cérebro humano, o músico deve antes de tocar ou pensar, cantar uma melodia que, de acordo com ele, surge deste lado criativo do cérebro. Recorrendo-se a este tipo de exercício, afirma Olmir, é que se constrói o verdadeiro improvisador, o qual passa a compor em tempo real suas próprias idéias e melodias.

⁹ As informações contidas nesta seção foram obtidas em entrevistas realizadas com Olmir Stocker no decorrer da dissertação e constam no último depoimento gravado dia 12 de junho de 2004 em sua casa em São Paulo

Mas Olmir admite a possibilidade de se improvisar como um arranjador. Ele acredita que o fato de se utilizar os chamados “Licks” ou frases prontas, seja do próprio improvisador ou de outros músicos, é aceitável numa improvisação, mas não como autêntica e sim numa sub-categoria classificada como “improvisação através do arranjo”. Para ele, variar ou misturar material melódico não é criar. Por outro lado, é necessário conhecimento técnico para expressar o sentimento.

A questão levantada é a respeito do conceito de variação ou arranjo. Variar significa: ‘submeter a mudanças, divergir, discordar ou ainda transformar-se’.¹⁰ Como é possível aceitar tais processos sem criatividade, dentro de uma improvisação musical? A variação de frases pré-concebidas, a utilização de arpejos e escalas que são as unidades constitutivas dos solos improvisados, dentro de determinados gêneros musicais; todos estes dados utilizam sim o processo criativo, pois transforma estes elementos do vocabulário em novos; essas novas combinações passam principalmente a existir sob novo significado e contexto, buscando expressar novos sentimentos, como quando utilizamos uma mesma palavra para contextualizar assuntos diferentes numa linguagem. Conhecer o vocabulário é peça fundamental da expressividade.

Segundo Alemão, todos podem aprender a improvisar, mas em diferentes níveis de profundidade, através do exercício da criatividade que é próprio do ser humano. O grande problema traçado pelo estudo da improvisação, diz ele, é não se aceitar como verdadeira essa regência do ser humano pelo emocional criativo, e somente se exercitar o instrumentista racionalmente e tecnicamente.

¹⁰ *Dicionário Larousse Ilustrado da Língua Portuguesa* pág. 943

2.2.b Análise das Peças

Das 59 músicas da obra gravada e analisada dos 6 discos de composições de Olmir Stocker, 30 possuem seção de improvisação, sendo 19 dentro do gênero *samba* e 10 no gênero *baião*. A música “Forró Sambado”, apresenta improvisações utilizando os dois gêneros e outras duas composições gêneros regionais do sul do Brasil. Portanto são relevantes as partituras transcritas e analisadas para expressar a forma do instrumentista improvisar. Será incluído no Anexo 6 um CD, no qual constarão as músicas analisadas e outras composições que ilustram o artista.

Para a realização dessas análises, foram observados os seguintes itens: Harmonia, Ritmo, Articulação e Timbre durante os solos das improvisações.

A primeira improvisação a ser analisada Wave de Tom Jobim, realizada em março de 1994 no teatro nacional de Perpignan/França e está registrada no CD “De A a Z”, último trabalho publicado em CD de “Alemão” e Zezo Ribeiro.

Alemão manteve a harmonia original da música para realizar suas improvisações e esta seção de improvisação é uma das maiores registrada em disco de sua carreira, durando cerca de seis minutos. Devido a sua longa duração, nos retrata um músico cheio de recursos para ocupar o tempo que ele achou necessário para desenvolver sua musicalidade, estando livre do limite de duração que além de ser físico, devido a capacidade do disco, é muitas vezes comercialmente imposto pelas gravadoras. Além disso trata-se de solos únicos ou seja sem emendas ou voltas, típicos de uma gravação de estúdio em vários “takes”.

A utilização das escalas em relação a harmonia procura se manter próxima ao eixo tonal, ou seja Olmir utiliza na maioria das vezes notas dos acordes da harmonia e suas

respectivas tensões, não sendo incomum o uso de arpejos, onde o guitarrista executa as notas da tríade do acorde numa série melódica e estende-se por suas tensões como nos compassos: 11, 21, 22, 23, 64, 73:



Figura 11- Arpejos Em7,9 Dm7

É comum a utilização das chamadas “notas blue”, logo no primeiro compasso podemos observá-la, assim como no quinto e 37 ° compassos e notas de aproximação cromática: compassos 10 e 11, 37, 41, 42.

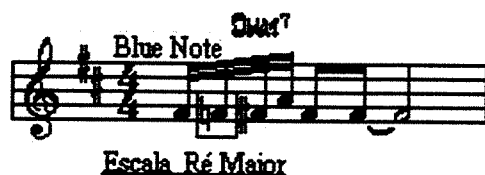


Figura 12- Escala Ré Maior



Figura 13- Blue Note



Figura 14- Arpejos Bbmaj13 Dm7+,9,11

Observa-se também frases com nota pedal compasso 67, assim como discordantes tensões entre a harmonia e o solo veja compasso 71.



Figura 15- Nota Pedal



Figura 16- Divergências

Observa-se a presença da décima terceira menor na harmonia e no solo ainda a décima terceira maior.

Fica evidente a grande habilidade harmônica quanto à utilização das notas dos acordes nos tempos fortes e as notas restantes fora destes, até daquelas algumas vezes fora do padrão escalar nos tempos fracos, criando movimentação e impulsionando suas frases pelas tensões colocadas nos tempos fracos, principalmente nas frases longas. Estas frases longas são uma característica de sua expressividade musical e marcam sua improvisação.

Neste solo, ele faz a citação de duas melodias famosas: a primeira “Marselhesa” no compasso 13, e a segunda “Tico tico no fubá ” de Zequinha de Abreu, mostrando sua grande capacidade de transformar sons já existentes e ao mesmo tempo o domínio diante de sua performance.



compasso 13

Figura 17- Citação “ Marseillaise” - Hino Nacional Francês

O ritmo das frases muda muito alternando de figuras lentas (pouca densidade rítmica) para outras rápidas que integram a trama de tensões e relaxamento utilizada nos

diversos parâmetros do seu improviso. Não há uma regra para essa utilização direta: ritmos mais lentos para frases menos tensas e vice versa, apenas observa-se frases que persistem ritmicamente e frases que alavancam desenhos rítmicos mais densos; veja o compasso 65, onde uma série de colcheias pontuadas seguidas de semicolcheias se repetem em ostinato e levam a uma das frases mais longas do solo em semicolcheias e figuras irregulares. Foi utilizado a sextina como padrão rítmico nos compassos 17, 60, 62, 69, 70, 79, 80 e 82 o que gerou frases com grande densidade rítmica.

Existe uma mudança de andamento e do tipo de acompanhamento no meio da seção improvisada como elemento de impulsionamento e movimento criando maior interesse na sua performance.

A articulação de suas notas é feita através da técnica de mão direita de palhetada alternada, onde o instrumentista na maior parte do tempo ataca uma a uma as notas, com um movimento da palheta utilizada pela mão direita ao invés dos dedos, em movimentos para baixo e para cima alternados. Essa técnica lhe permite acentuar ou não a nota desejada, criando uma sonoridade limpa e destacada das notas emitidas mesmo em alta velocidade. Alemão se utiliza bastante de uma dinâmica natural de acentuações ou seja quando tocando notas em sentido ascendente, para o agudo, seja numa escala ou mesmo frase, ele naturalmente produz um crescendo e quando a frase ou escala descende, indo para o grave, ele diminui a força empregada em suas palhetadas. Observa-se também acentuações das tensões para realçarem os relaxamentos.

O timbre de sua guitarra semi-acústica Gibson 175 (fabricada em 1966) é aveludado e limpo, utilizando-se apenas do amplificador e de um leve delay, efeito de eco, assim como da acústica da sala que apresenta uma reverberação moderada que não mistura as

notas. Embora tocando música brasileira seu timbre é muito semelhante aos dos guitarristas de jazz que o influenciaram como Barney Kessel. Olmir se utiliza de notas sozinhas assim como de duas notas em intervalos de oitavas, veja compasso, 49, 50, 51 e terças nos compassos 45,46,47 mas não chega ao soli, técnica jazzística de blocos de acordes, para improvisar.

A segunda peça a ser analisada é “Turma do Rio” do disco Longe dos Olhos Perto do Coração” de autoria de Olmir Stocker. Por se tratar de uma composição e não uma improvisação a análise se limitará a harmonia e forma, revelando um compositor coerente com o estilo e conhecedor tanto da sofisticada harmonização como da forma empregada no gênero musical Samba Bossa Nova.

A forma não é muito comum, pois dentro da música popular os temas costumam apresentar duração de 32 compassos e aqui Alemão nos surpreende com 36. É um Samba Bossa Nova em andamento andante 72 b.p.m.

Segue abaixo a análise Harmônica da música:

Tabela 1- Análise “ Turma do Rio”

Nº compassos	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Cifras	\ D6/9 \ % \ C#m7 \ F#7(b9) \ Bm7 \ Ab7(#11) \ Gmaj7 \ B13 \ Em9 \ A13/G \									
Funções	T		Da	(D)	Tr	SubV	//	S	(D)	Sr D
Ritmo Harmônico	F	f	F	f	F	f		F	f	F f
	11		12	13	14	15		16		
	\ C9(#11) \ % \ B9 \ B7(b9) \ F9sus4 \ % \									
	Sm(A.E.M.)	SubV	(D)Sr		Sm(A.E.M.)	SubVsus4				
	F	f	F	f	F	f				

17	18	19	20	21	22	23	24
\ Em11 \	A7/G \	F#13 \	F#(b13) \	B9 \	% \	Bb7(#11) \	% \
Sr	D	(D)		(D)Sr		SubV	
F	f	F	f	F	f	F	f

25	26	27	28	29	30	31	32
\ A13 \	% \	Ab7(#11) \	% \	G7 \	G13 \	F13 \	% \
D		SubV		S blues		SubV	
F	f	F	f	F	f	F	f

33	34	35	36
\ E9 \	% \	A9sus4 \	A13(b9) \
(D)		D	
F	f	F	f

Obs: (D)= Acorde Dominante Individual, SubV = Acorde Substituto do Dominante, S (Blues) Acorde Subdominante Blues, Sm (A.E.M.)= Acorde Subdominante Menor é um Acorde de Empréstimo Modal,

Podemos observar na disposição do ritmo harmônico dos acordes que as tônicas e subdominantes ocupam os tempos fortes e as dominantes os tempos fracos. Fato interessante é notado nos compassos 13, 14, 19, 20, 23, 24 onde os dominantes iniciando em ritmo harmônico forte, são transformados em fracos devido a sua duração. Observa-se a presença dos acordes dominantes individuais ou secundários criando uma série de cadências de engano ou deceptivas. Esse recurso harmônico empregado cria uma sensação de expectativa no ouvinte, já que as progressões harmônicas não são tão previsíveis. Veja os compassos 8, 9, 10 e 11, (cadência deceptiva). Há a presença de convenções harmônicas do estilo, nos compassos 19, 20 e 21.

A harmonização somente em dois pontos da música é feita pela tônica (compasso 18 e 35) ou seja apresenta a fundamental do acorde como nota da melodia. Logo no início da

composição observa-se a presença da terça do acorde insistentemente como nota da melodia (compassos 1, 3, 5, 7, 10). Mas são empregadas como notas da melodia várias tensões (7, 9, #11, 13) dos acordes, recurso típico do estilo bossa nova, a exemplo deste tipo de harmonização temos “Garota de Ipanema” de Tom Jobim, que se inicia com a nona (9) do acorde sendo nota da melodia. A melodia sendo tocada na guitarra elétrica acústica utiliza a técnica de oitavas, onde cada nota foi oitavada pelo guitarrista. As frases são simétricas, estando dentro de uma quadratura de 4 compassos cada, o que totaliza 9 frases de 4 compassos para todo o tema melódico.

As análises que seguem foram feitas dos solos improvisados nas músicas *Brasil Geral e Heróis da Minha Terra*. Ambos os solos foram construídos sobre uma harmonia “Vamp” com tônica na nota ré, modo mixolídio e mixolídio 4#, no gênero *baião*.

Como não há movimentação harmônica nestes acompanhamentos, fica mais fácil identificar o sentido melódico e as ferramentas utilizadas para construção das frases. Podemos observar uma grande incidência de arpejos, principalmente dos acordes de D7 (ré maior com 7ª menor), C7M (Dó maior com sétima maior), Am7 (lá menor com 7ª menor) e F#m7,b5 (Fá sustenido menor com 7ª menor e 5ª diminuta).

Houve a utilização de solos com duas notas simultâneas, e com a nota característica da mudança de modo Mixolídio para Mixolídio 4#.

Foi possível observar o sentido melódico das frases, ou seja em quais notas as frases se iniciaram e terminaram. Podemos concluir que estas tiveram a seguinte movimentação:

Tabela 2- Grau Inicial/Grau Final- Baião

Grau final da frase	T	3	5	6	7	T	3	3	5	9	T	9
Grau Inicial da frase	T	T	T	T	T	3	3	5	5	5	7	9

Alemão utilizou a nona maior do acorde como uma nota de repouso, com sentido de resolução, sendo recorrente a citação da melodia da primeira frase da música *Baião* de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira que serviu como um motivo melódico. Embora existam reincidências sobre os graus de terminação e início das frases, não se pode generalizar.

Nas transcrições dos improvisos das músicas *Perna P`ra Pirapora*, *Quase Inocente*, *Na Estação e Topázio* foram recorrentes os elementos identificados até agora nas análises, conforme estão anotados nas partituras presentes no Anexo 5 podendo-se destacar a constante utilização dos trechos improvisados utilizando solos com 8as; técnica difundida pelo guitarrista americano Wes Montgomery (1925-1968) que começou a ter fama através do disco “The Incredible Guitar Of Wes Montgomery” 1960- Riverside Records New York¹¹. Este tipo de recurso que Alemão emprega em suas improvisações tem um caráter rítmico bastante marcante, sendo estas frases sempre construídas enfocando o contraste rítmico. Essa técnica, permite-lhe dar maior presença a linha melódica, e por ser de fácil execução comparando-se aos blocos de acordes *Soli*, tem um efeito sonoro parecido sem apresentar a mesma complexidade.

Em toda a obra gravada nos 6 discos de Alemão não se nota a presença de improvisações utilizando a técnica do *Soli*, somente numa recente gravação feita no programa Ensaio da Tv Cultura em junho de 2004, Alemão tocando em duo com Zezo Ribeiro improvisa utilizando blocos de acordes.

Nota-se o Enclosure no compasso 17 de *Quase Inocente* e a resolução da frase, sobre harmonias diferentes, por grau conjunto entre os compassos 24 –25 o que é um recurso marcante em todas as outras improvisações.

¹¹MAIRANTS, Ivor.

Na regravação da música topázio de Djavan, Olmir fez um solo a convite do cantor argentino Juan Duran, onde explora nos cinco primeiros compassos a técnica da *Improvisação Motívica* nos deixando a impressão de ser um solo composto previamente, devido à permanência da célula melódico-ritmica.

No samba *Na Estação*, é admirável a técnica do guitarrista sobre os arpejos iniciais do improviso devido ao andamento acelerado, e mais uma vez a presença de um motivo que impulsiona o solo. Neste, destaco o equilíbrio na construção de um solo de pouca duração que apresenta uma explosão rítmica na sua abertura, através do uso de um ostinato e do deslocamento das acentuações, que vai acalmando através das respirações nas notas longas em finais de frase e sincopações.

Em *Perna P'ra Pirapora*, outro samba em andamento moderado, é notável a ênfase na utilização da Dominante tonal, nota sol, no desenvolvimento das frases até a metade do chorus, e mais uma vez há o desenvolvimento rítmico como elemento impulsionador. A mudança rítmica seja no início, desenvolvimento, finais dos solos ou das frases é uma ferramenta muito presente, que é utilizada sem um padrão.

Fato recorrente ocorre no final das improvisações, onde as melodias terminam em sentido descendente.

A utilização de arpejos sobre tons vizinhos, foi uma ferramenta muito utilizada nas improvisações de ambos gêneros *Samba e Baião* abaixo temos a relação utilizada dos arpejos sobre a harmonia:

Tabela 3- Harmonia X Arpejos

Harmonia	Arpejos utilizados respectivamente
D7	D7, F#m7(b5), Am7,C7M
A7(b5,b9)	Edim7
A7(b13)	Gdim7
Dm7	Dm7,F7M, Am
Dm6	F7M,#5
C#m7	C#m7
Bm7	D7M
C7M	C7M
C6/9	Em7
Dbmaj7	Bbm7,9
Cdim 7	Gb
Em7(b5)	Em7(b5)
E13	D7M,#5

E as Escalas utilizadas sobre os acordes foram:

Tabela 4- Harmonia X Escalas Aplicação

Harmonia	Escala Utilizada Respectivamente
A7(b5,b9)	Escala A7 Dominante Diminuta
F#7(#11)	Escala F# Mixolídio 4#
D7	Escala D Mixolídio 4# e D mixolídio

Harmonia	Escala Utilizada Respectivamente
Dm6	Escala D dórico e melódica
Cdim7	Escala de C7 Dominante Diminuta
Bbdim7 -	Escala de Bbdim7
F#13	Escala de F# Mixolídio
Bm7(b5) E7(#9)	G# Dominante Diminuta
Am9	Escala A menor harmônica
Gsus4,9	Escala G mixolídio, Pentatônica Am7 e C7 Bebop
G7M	Escala G lídio
F#m6, B7(b9)	Escala E menor Harmônica

2.3 Arranjo

Esta seção contém análises de alguns arranjos do compositor, abordando-se instrumentação, harmonização e forma procurando servir como um guia para futuros instrumentistas.

Os arranjos que Alemão realizou para seus discos, foram subordinados ao agrupamento instrumental disponível, no momento relacionado a questões financeiras, pois trabalhar com um número maior de componentes encarece a produção do disco assim como a viabilização de apresentações ao vivo, uma realidade infelizmente experimentada e relatada em sua carreira. Por isso podemos constatar arranjos para as seguintes formações:

No primeiro disco instrumental de Alemão, *Longe dos Olhos Perto do Coração*: guitarra elétrica, contra-baixo elétrico, saxofone, flauta, violão nylon (guitarra clássica), bateria, piano, cavaquinho, viola caipira e percussão.

Em *Alemão Bem Brasileiro* constam a presença de arranjos para: guitarra elétrica acústica, violão nylon, viola caipira, cavaquinho, flauta, saxofone e percussão.

Disco *Só Sabor* arranjos para : guitarra elétrica acústica, violão de 12 cordas, violão de nylon, saxofone, flauta , percussão e bateria.

Disco *Brasil Geral* arranjos para: violão de nylon, guitarra elétrica acústica, cavaquinho e viola caipira.

Disco *Música Viva Paulinho Nogueira/ Alemão e Zezo* (ao vivo): guitarra elétrica acústica, violão de nylon, flauta , bateria, trumpet, contra-baixo elétrico.

Último disco *De Alemão a Zezo*: guitarra elétrica acústica e violão de nylon.

Pode-se observar na relação acima que ocorreu uma redução significativa na formação, que inicialmente era de 6 instrumentistas, para apenas dois no último cd. Houve uma mudança de enfoque no arranjo, mais músicas foram incluídas além de uma melhora na elaboração do trabalho com dois violões.

Suas músicas foram arranjadas nos seus 6 discos analisados, conforme consta na tabela de análise de suas composições no capítulo 2.1, tendo como instrumentos solistas guitarra elétrica acústica, flauta, cavaquinho, saxofone, violão de 12 cordas, viola caipira e voz feminina. Instrumentos da seção de acompanhamento harmônico: violão com cordas de nylon, guitarra elétrica acústica, contra baixo elétrico, piano e na seção rítmica bateria e percussões como tamborim , chocalhos, pau de chuva.

A forma de arranjar suas composições ou de outros autores, tanto para guitarra seja em duo como em formações variadas, conforme foram exploradas em seus discos, apresenta uma marca fundamental que é a harmonização. Olmir é um hábil harmonizador, sempre buscando sonoridades consistentes e condizentes ao estilo que está arranjando. Sua maneira de harmonizar explora as modulações e as diferentes cadências harmônicas. Como a maior parte de sua produção, tomando-se como base os discos gravados e publicados, está dentro dos gêneros musicais *baião* e *samba* suas harmonizações utilizam acordes bastante alterados, com tensões e posicionamento elaborados, havendo mudanças de modo. Uma peculiaridade que podemos apontar é o uso de harmonizações “Vamp” principalmente nos acompanhamentos das improvisações do gênero baião. Essas harmonizações são fruto de sua vivência musical eclética

Sendo Olmir um guitarrista, a maior parte de suas músicas é solada por guitarra mas ele consegue criar espaços para instrumentos como a flauta ou o sax que são de natureza

solística sem competição. Isto se dá através do uso de duetos como na faixa *Milonga Violada*, *Donzelas* ou ainda em *Na Estação* onde a guitarra toca uma melodia em uníssono com a flauta e em alguns trechos, principalmente nos finais de frase toca em contraponto. Outra forma utilizada nos arranjos para manter a atenção do ouvinte, valorizar os timbres dos instrumentos e reforçar a expressividade da música é alternar os solistas como em *Pagos* onde a primeira parte apresenta como solista um violão de nylon e a segunda é solada por um saxofone ambas acompanhadas por um violão de nylon arpejando os acordes da harmonia de acompanhamento. Ainda nesta mesma peça observa-se como Alemão dispõe na primeira parte do tema, o violão solista nos dois lados direito e esquerdo alternando os alto-falantes juntamente com as perguntas e respostas da melodia. Segundo o arranjador, os arranjos em que foram explorados os duetos ou contrapontos melódicos, esses foram elaborados juntamente com os próprios executantes nos instrumentos, não tendo sido previamente escritos, apenas improvisados, ensaiados e decorados sobre a harmonia, explorando tessituras diferentes dos instrumentos, como ocorre em: *Para A Lama do Sucesso*, *Pra Keila*, *O Formigueiro*, *Voltando Numa Boa*, *Vernissagem*. Ainda de acordo com as declarações de Olmir, os arranjos das gravações dos seus discos possuíam algumas partes escritas, mas de forma simplificada.

Seguem alguns esquemas simplificados de seus arranjos com a disposição de funções dos instrumentos.

Tabela 5- Arranjo “Turma do Rio

Música: *Turma do Rio*. (Samba Bossa N0va)

<u>Instrumentação:</u>	<u>Parte: A</u>	<u>Parte: I (Seção Improvisos)</u>
Guitarra Elétrica acústica	Sola em 8 ^{as} e com notas sozinhas	Sola com notas sozinhas
Piano	Harmonia em padrão rítmico	ímile
Contra-Baixo Elétrico	Condução	ímile
Bateria	Ritmo: Bossa	ímile

Tabela 6- Arranjo “ China Buena De Garupa”

Música: *China Buena De Garupa* (guarânia e outros ritmos da região Sul do Brasil)

<u>Instrumentação</u>	<u>Parte: A</u>	<u>Parte: B</u>	<u>Parte: I (Seção Improvisos)</u>
			<u>igual a parte A)</u>
Voz Vocalise (Ba, da)	Tema: solo	ímile	Voz imita, simultaneamente a guitarra: dobra em uníssono
Guitarra El. Acústica	Tema : solo	ímile	Toca notas sozinhas
Violão Nylon	Ostinato rítmico tocando acordes dispostos em blocos de notas	Realiza harmonia tocando acordes puxados: (notas simultâneas)	Ostinato rítmico tocando acordes dispostos em blocos de notas
Contra-Baixo Elétrico	Condução	ímile	Condução
Bateria	Condução rítmica	ímile	Condução rítmica

Tabela 7- Arranjo “Na Estação”

Música : *Na Estação* (Samba)

<u>Instrumentação</u>	<u>Parte: A</u>	<u>Parte: B</u>	<u>Parte: I (Seção Improvisos)</u>	<u>Parte: I (Seção Improvisos)</u>
Flauta	Sola: Melodia 1	Sola: Melodia 1	Sola	silêncio
Guitarra El.Acústica	Sola: Melodia 2 Fazendo dueto com a flauta em uníssono e nos finais de frase contraponto.	Sola: Melodia 2 Fazendo dueto com a flauta em uníssono	Algumas intervenções harmônico ritmicas, sem regularidade rítmica	Sola
Violão Nylon	Realiza harmonia com Ritmo (Acordes Puxados)	Realiza harmonia com Ritmo (Acordes Puxados)	Realiza harmonia com Ritmo (Acordes Puxados)	Realiza harmonia com Ritmo (Acordes Puxados)
Percussão	Ritmo (Condução)	Ritmo (Condução)	Ritmo (Condução)	Ritmo (Condução)

Tabela 8 – Arranjo “Brasil Geral”

Música: *Brasil Geral (Baião)*

Instr.	ParteA	Convenção.1	ParteB	Intermezzo	C.2	Seção Improvisos	C.3	Parte C Lento	coda	C.4
Violão Nylon1	Solo: Notas Sozinhas	Melodia bloco1	Sola Tema em 8 ^{as}	Escala1	Melodia em bloco2	Sola	Melodia em bloco4	Solo	Solo	Dueto melódico (pergunta)
Violão Nylon2	Realiza Harmonia tocando em arpejos	Melodia bloco 2	Realiza Harmonia tocando ritmo Acordes Puxados	Realiza Harmonia tocando ritmo batendo (rasgueo) sobre os acordes	Melodia em bloco 3	86 compassos de Arpejos sobre harmonia Vamp	Melodia em bloco5	Puxando e Arpejando Harmonia	Realiza Harmonia tocando ritmo batendo (rasgueo) sobre os acordes	Dueto melódico (resposta)

Obs: Convenção.1, C.2, C.3, C.4 são trechos musicais convencionados entre os dois instrumentistas, que foram tocados com o mesmo ritmo.

3. Considerações Finais.

Um dos objetivos desse trabalho é dar subsídios para o guitarrista improvisador atuar coerentemente dentro dos diferentes gêneros da música popular brasileira. Através das transcrições e conseqüentemente das análises das mesmas, pudemos obter tais recursos e comprovar dentro de quais parâmetros se encontram as improvisações de Olmir Stocker, esse reconhecido compositor arranjador e guitarrista improvisador.

Como compositor e arranjador, foi demonstrado que Alemão produziu uma grande e variada quantidade de composições. Sua obra é muito vasta e merece um trabalho posterior de transcrição e catalogação.

Ainda que os depoimentos dados em relação a maneira de improvisar de Olmir sejam por vezes contraditórios, podemos notar um grande conhecedor e utilizador dos recursos utilizados pelos improvisadores de Jazz, seja através da forma da composição, dos arranjos e principalmente na utilização das mesmas ferramentas que orientam seja de forma consciente ou subjetiva aos instrumentistas de jazz. A referência ao gênero musical Norte Americano, e sua influência é bastante clara; embora não tenha composto nenhuma obra dentro daquele gênero, parte de sua maneira de expressar absorveu através de sua experiência profissional esta estrutura de jazzista como um pilar de sustentação em sua formação técnica. A sonoridade desenvolvida em suas composições e improvisações estão muito mais perto da realidade brasileira, do povo que mora e vive nas diferentes regiões do Brasil, e por ser um genuíno vivenciador de seu país é através dessas sensações que Alemão formula sua musicalidade.

Diante das similaridades com as improvisações dos jazzistas podemos constatar a presença das seguintes técnicas de improvisação em sua obra:

A utilização de harmonizações “Vamp” com mudança de Modo nos gêneros baião encontrados nas improvisações das músicas: *Heróis da Minha Terra*, *Brasil Geral* ou *Aldeias Ribeirinha*, mudando principalmente do Modo Mixolídio para Mixolídio com 4#. Utilização da improvisação coletiva nos arranjos, quando tocando em duos através do espaço para a criação sobre uma parte composta e que foi re arranjada através de improvisos de ambas as partes. A presença dominante da forma de improvisar com solista e acompanhante, marca dos improvisos jazzísticos, a utilização de material pré concebido, seja nas citações dos temas da “Marselhesa”, “Baião” de Luís Gonzaga, “Tico Tico” no fubá de Zequinha de Abreu como frases que despertam o ouvinte muitas vezes disperso, fazendo com que a música realizada naquele momento seja mais íntima e não totalmente desconhecida pelo expectador, criando uma mudança do sentido que esse material tem quando executado na obra original. Este tipo de recurso foi e é amplamente utilizado pelos jazzistas através dos “Licks”. A utilização de padrões melódicos ou rítmicos (escalas em sextinas) explorado várias vezes como nas improvisações de *Wave*, *Quase Inocente*, *Brasil Geral* e *Heróis da Minha Terra*. É bastante interessante e muito criativo a maneira como Alemão adaptou o conceito de Paráfrase em suas improvisações. Na música *Odeon* de Ernesto Nazareth, ele realiza uma improvisação contrapontística simultaneamente ao tema executado por seu parceiro Zezo Ribeiro criando uma Paráfrase com a presença do tema todo ou ainda como ele recria o frevo *Vassourinhas*¹ em uma reharmonização com um desdobramento rítmico do tema.

¹ Música de M.da Rocha e Joana B. Ramos. Disco “De Alemão a Zezo Ribeiro”.

A improvisação Motívica é o elemento mais reincidente quanto as semelhanças com o jazz em suas improvisações. É muito comum ele criar um tema, uma célula rítmica ou melódica e desenvolvê-la em progressão harmônica ou modal e ou utilizá-la como frase de partida para novos temas, veja a improvisação de: *Quase Inocente, Topázio, Na Estação, Perna P'ra Pirapora, Wave*.

No desenvolvimento melódico das improvisações foi constatado o uso de arpejos sobre graus vizinhos dos acordes da harmonia conforme demonstrado no capítulo 2.2.b Análise das Peças

Quanto à utilização de escalas, Alemão mantém-se próximo do centro Tonal, fazendo apenas alterações estratégicas imprescindíveis e em alguns casos, ele chega a tocar notas de tensão diferentes do acorde de acompanhamento como 9ª maior contra 9ª menor. A grande estratégia e criatividade está exatamente nesse equilíbrio de tocar estas notas nos momentos em que elas sejam apenas notas de passagem.

Podemos notar além das escalas modais da tonalidade a presença de escalas Dominante Diminuta, Mixolídio 4#, Melódica, Bepop, conforme demonstrado no capítulo 2.2.b Análise das Peças

Esta abordagem das Escalas e Arpejos sobre harmonia, que Alemão faz está totalmente de acordo com alguns métodos americanos como os do guitarrista de jazz-fusion Frank Gambale “Technique Book” Volume 1 e 2 (1987/1989) que fazem este tipo de relação.

Observa-se a grande percepção harmônica do improvisador que muda o modo do acorde de acordo com as alterações realizadas pelo acompanhante como ocorre no compasso 62 de *Wave* onde Alemão inicia uma escala em sextinas respeitando o modo

mixolídio sobre o acorde de Bbsus4 e quando ocorre a mudança harmônica para Bb7(b9) já estando numa progressão, alterna a 9b do acorde após ouvir esta na harmonia. Outro fator interessante ainda notado neste compasso é que ele inverte o sentido das escalas, apoiando-se sobre notas básicas do acorde da harmonia no caso 3ª, 7ª e 5ª.

Alemão utiliza as mesmas *blue notes* das escalas de blues, ou seja incluindo a elevação do 4# na escala menor e adicionando o rebaixamento da 3b no modo maior, assim como o da 7 menor ocorrendo tal procedimento logo no primeiro compasso de *Wave*, no 6 compasso de *Na Estação* e ainda no compasso 19 de *Quase Inocente*.

Há presença da Escala Bebop C7, no penúltimo compasso (33) de *Na Estação e de Enclosure em Quase Inocente* compasso 17, técnicas especificadas em métodos de improvisação jazzística.

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Luciano. *Escalas Para Improvisação*. São Paulo: Irmãos Vitale S/A, 1997.

ADOLFO, Antonio. *Brazilian Music Workshop*. Germany: Advance Music, 1993.

BAKER'S, David. *How to Play Bebop Vol1, 2 &3*. Alfred

BAIONE, Larry. *Berklee Practice Method Guitar*. Boston, U.S.A. Berklee Press& Hal Leonard Corporation, 2001.

BORBA, Tomás & GRAÇA, Fernando Lopes. *Dicionário de Música*. Edição Cosmos. Vol.1 e 2. Lisboa, 1963.

CHEDIAK, Almir. *Dicionário de Acordes Cifrados 6ª edição*. São Paulo: Irmãos Vitale S/A, 1984.

_____. *Harmonia e Improvisação*, Vol.I e II, 2ª edição revisada. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1986.

COLLINS, M. & SELETSKY, R. "Improvisation – The Baroque period in Western art music". *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*. London, Mcmillan, 2001. p.102-112..

FARIA, Nelson. *Harmonia e Improvisação*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1988.

FARIA, Nelson. *The Brazilian Guitar Book*. Petaluma, CA: Sher Music CO., 1995.

FREITAS, Sérgio. *Teoria da harmonia na Música Popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Unesp, 1995.

GAMBALE, Frank. *The Frank Gambale Technique Book I e II*. Springville, CA: Legato Publications, 1989.

GANAPES, John. *Blues You Can Use*. Milwaukee: Hall Leonard Publishing Corporation, 1995.

GIOS Maestre, Maria Helena. *Papiros do Curso de Pós Graduação, disciplina Ensino da Música no Brasil*. UNESP- Instituto de Artes São Paulo, 2000.

GREENE, Ted. *Modern Chord Progressions*. Miami: Dale Zdenek Publications, 1981.

GRIDLEY, Mark C. *Estilos Do Jazz - História e Análise*. Resumo e Tradução Prof. Dr. Rafael dos Santos UNICAMP.

GROUT, Donald J. *História Da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva Publicações Ltda, 1997
PALISCA, Claude V.

KERNFELD, Barry. *The New Grove Dictionary of Jazz*. Mamillan Publishers Limited, London & Grove's Dictionaries Inc., New York, NY. 2nd ed. 2002.

KRAUSCHE, Valter. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Brasiliense (Coleção Tudo é História), 1983.

LANDI, Aldo. "Olmir Stocker" *Guitarra MPB*. Vol.2. São Paulo: Íon Edições e Gravações, 1999.

LAROUSSE ilustrado da língua portuguesa /coordenação editorial/ Diego Rodrigues, Fernando Nuno, Naiara Raggiotti, (Estúdio Sabiá). São Paulo: Larousse do Brasil, 2004.

MAIRANTS, Ivor. *Famous Jazz Guitar Solos*. Milwaukee, U.S.A. Hall Leonard Publishing Corporation, 1989.

MENDES, Ricardo. *Guitarra Harmonia, Técnica e Improvisação*. Rio de Janeiro: H. Sheldon Serviços de Marketing Ltda, 1996.

MIDDLEBROOK, Ron. *Scales & Modes In The Beginning Created Especially For Guitarists*. Fullerton, CA: Centerstream Publishing, 1982.

MIRANDA, Dilmar. *VIR a Ser2&3 - O Samba e o Passarinho*. São Paulo, Humanitas Publicações, 1998.

MORGEN, Howard. *Concepts: Arranging For Fingerstyle Guitar*. Miami, Flórida: CPP/Belwin, Inc., 1982.

NETTL, Bruno et al. (2000). "Improvisation". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, v.12.

PASS, Joe. *Joe Pass Guitar Style e Video Aula Jazz*. s.n, s.d.

PISTON, Walter. *Harmony*; Revised by Mark DeVoto. 5ª ed., New York: Norton, 1986.

REAL, Roberto Corte. *Texto retirado do site*

<http://www.museudatv.com.br/biografias/cortereal.htm> , com depoimento de sua filha

Rosana Corte-Real Pagura. data 26/01/03

RUSSEL, George. *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation*. New York: Concept Publishing Company, 1959.

SAROLDI, Luís Carlos e MOREIRA, Sonia Virginia. *Rádio Nacional- O Brasil em Sintonia*. Rio De Janeiro FUNART, 1984.

SAUER, Breno *Texto reportado do site* <http://www.spaceagepop.com/vandame.htm> data 26/01/03

SOKOLOW, Fred. *Wes Montgomery*. Milwaukee: Hall Leonard Publishing Corporation, 1988.

SODRÉ, Muniz. *Samba o Dono do Corpo*. Rio de Janeiro, MAUAD editora, 1998.

SULTAN, Kenny. *Acoustic Blues Guitar*. Fullerton, CA: Centerstream Publishing, 1993.

SUZIGAN, Geraldo de Oliveira. *O Que É Música Brasileira*. São Paulo, editora Brasiliense, 1990.

TADEU, Régis. *Olmir Stocker e Heraldo do Monte – Experiência e Sabedoria*. Revista Cover Guitarra. nº63. São Paulo: Jazz Editora, Fevereiro de 2000.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História Da Música Popular-da Modinha à Canção de Protesto*. Petrópolis RJ, 1974.

WILLMOTT, Bret. *MelBay's Complete Book Of Harmony, Theory & Voicing*. USA: Mel Bay Publications, Inc., 1994.

ANEXO 1. Discografia e Fichas Técnicas.

1-DISCOGRAFIA

I- Tocando peças de outros compositores

- Breno Sauer: *Viva o Samba, Viva a Música, Viva o Ritmo*. Gravado pela CBS no Rio de Janeiro, 1959;
- *Sambabessa* Gravado em São Paulo; Conjunto Breno Sauer
- *Papudinho*, Pap's Modern Sound;
- *Brazilian Octopus* gravado pela RGE, 1968;
- *Ferrovias*, com o Grupo Medusa, 1982 (1990?)
- *Shows* de Nelson Ned e Elis Regina.
- *De A a Z*, Alemão e Zezo Ribeiro, 1995.

II- Tocando composições próprias

- *Brazilian Octopus* gravado pela RGE, 1968 (apenas a música Canção Latina)
- *Longe dos Olhos, perto do Coração* gravado pelo selo Som da Gente em São Paulo, sendo o seu primeiro disco instrumental, 1981;
- *Ferrovias*, com o Grupo Medusa, 1982 (1990?) (penas uma música de sua autoria)
- *Alemão Bem Brasileiro* gravado pelo Som da Gente em São Paulo, 1987;
- *Só Sabor*, pelo Selo Visom, 1992;
- *Música Viva, Paulinho Nogueira, Alemão e Zezo*, pelo Selo Tom Brasil Produções Musicais, 1993;
- *Brasil Geral*, Alemão e Zezo Ribeiro, 1994
- *De A a Z*, Alemão e Zezo Ribeiro, 1995.
- *Chiquito Braga, Zezo e Alemão*, 1995
- *Guitar Collection Método Vol.2, Olmir Stocker –Guitarra MPB ÍON Produções* 1999.

Ficha técnica do disco “Longe dos Olhos Perto do Coração”

Alemão (Olmir Stocker)

LONGE DOS OLHOS – PERTO DO CORAÇÃO

- 1. POÇO DA PANEIA 2:35**
GUITAR-Ademir
GUITAR SOLO - Alemão
GUITAR SYNTHESIZER - Alemão
BASS - Ivani Sabino
DRUMS - Ney de Castro
- 2. PIRANHA 3:15**
VOCAL - Adriana
ACOUSTIC GUITAR - Alemão
GUITAR SOLO - Alemão
GUITAR - Alemão
GUITAR SYNTHESIZER - Alemão
BASS - Carcara
DRUMS - Ney de Castro
- 3. SEREIA SANTA 3:53**
VOCAL - Adriana
ACOUSTIC GUITAR - Walter Santos
ACOUSTIC GUITAR - Alemão
GUITAR SYNTHESIZER - Alemão
BASS - Ivani Sabino
TUMBADORA (PERCUSSION) - Don Bira
PERCUSSION EFFECTS - Ney de Castro
- 4. LITORINA 3:17**
ACOUSTIC GUITAR - Walter Santos
ELECTRIC GUITAR - Alemão
GUITAR SYNTHESIZER - Alemão
BASS - Ivani Sabino
DRUMS - Ney de Castro
SPECIAL PERCUSSION - Ney de Castro and Alemão
- 5. LADO Mouro 3:09**
FLUTE - Geraldo Oliveira
HARMONICA - Geraldo Oliveira
ACOUSTIC GUITAR - Alemão
- 6. QUASE INOCENTE 4:11**
ACOUSTIC GUITAR 1 - Alemão
ACOUSTIC GUITAR 2 - Walter Santos
ACOUSTIC GUITAR 3 - Alemão
BASS - Ivani Sabino
DRUMS - Ney de Castro
- 7. COCO QUADRADO 2:44**
ACOUSTIC GUITAR - Mirian Hungria
VIOLA (1ST VOICE) - Sergio Bianchi
VIOLA (2nd VOICE) - Alemão
BASS - Ivani Sabino
DRUMS - Ney de Castro
- 8. TURMA DO RIO 3:16**
ACOUSTIC PIANO - Chiquinho de Moraes
ELECTRIC GUITAR - Alemão
BASS - Ivani Sabino
DRUMS - Ney de Castro
- 9. NO CAMINHO TEM PINGUELA 2:42**
ACOUSTIC GUITAR - Walter Santos
ELECTRIC GUITAR - Alemão
BASS - Ivani Sabino
DRUMS - Ney de Castro
- 10. CHINA BUENA DE GARUPA 3:06**
VOCAL - Adriana
VOCAL - Alemão
GUITAR - Alemão
BASS - Ivani Sabino
DRUMS - Ney de Castro

CREDITS

ARRANGED BY:

OLMIR STOCKER

SOUND ENGINEERS:

MARCUS VINICIUS/CARLOS DUTTWELLER/BRAGA

MIXING ENGINEER:

MARCUS VINICIUS

STUDIO ASSISTANT:

ERNESTO AND NELSON PROENÇA

Ficha Técnica do Disco "Alemão Bem Brasileiro"

1. **RIO PARANÁ** (Parana River) Composed by Alemão
2. **NA ESTAÇÃO** (At The Railroad Station) Composed by Alemão
3. **ARAUCARIAS** (Name of a Tree) Composed by Alemão
4. **AMAZONIA** Composed by Alemão
5. **NASCE UMA MULHER** (A Woman Is Born) Composed by Walter Santos
6. **CHEGANDO EM XAVANTINHA** (Arriving In Xavantinha) Composed by Alemão
7. **MILONGA VIOLADA** (Milonga with Guitar) Composed by Alemão
8. **UM CHOPINHO EM IPANEMA** (A Little Beer In Ipanema) Composed by Alemão
9. **DONZELAS** (Young Women) Composed by Alemão
10. **AQUARELA NORDESTINA** (Water Color Of The Northeast) Composed by Alemão
11. **PAGOS** Composed by Alemão
12. **SUITE DO INDIO** (Indian Suite - Opening, Childhood, Youth, Engagement, Hunting, Illness and Funeral) Composed by Alemão

THE MUSICIANS

ALEMÃO Electric guitar, Acoustic guitar, 10 string guitar and 4 string guitar.

JOAO PARAHYBA - Percussion

PAULO OLIVEIRA - Flute and Alto Sax

ZEZO - Acoustic Guitar

Arranged by Alemão

Alemão: guitarra elétrica e violão de 12

Zezo: violão Gibson e percussão

Paulinho: sax, flauta, wind synthesizer,
percussão

Zinho: bateria e percussões

Gravado direto para digital utilizando o
sistema DMP - 100 NAKAMICHI,

no MASTER STUDIOS - RJ

por Carlos de Andrade

Direção musical: Alemão

Direção artística: André Geraissati

Capa: Lou Chades

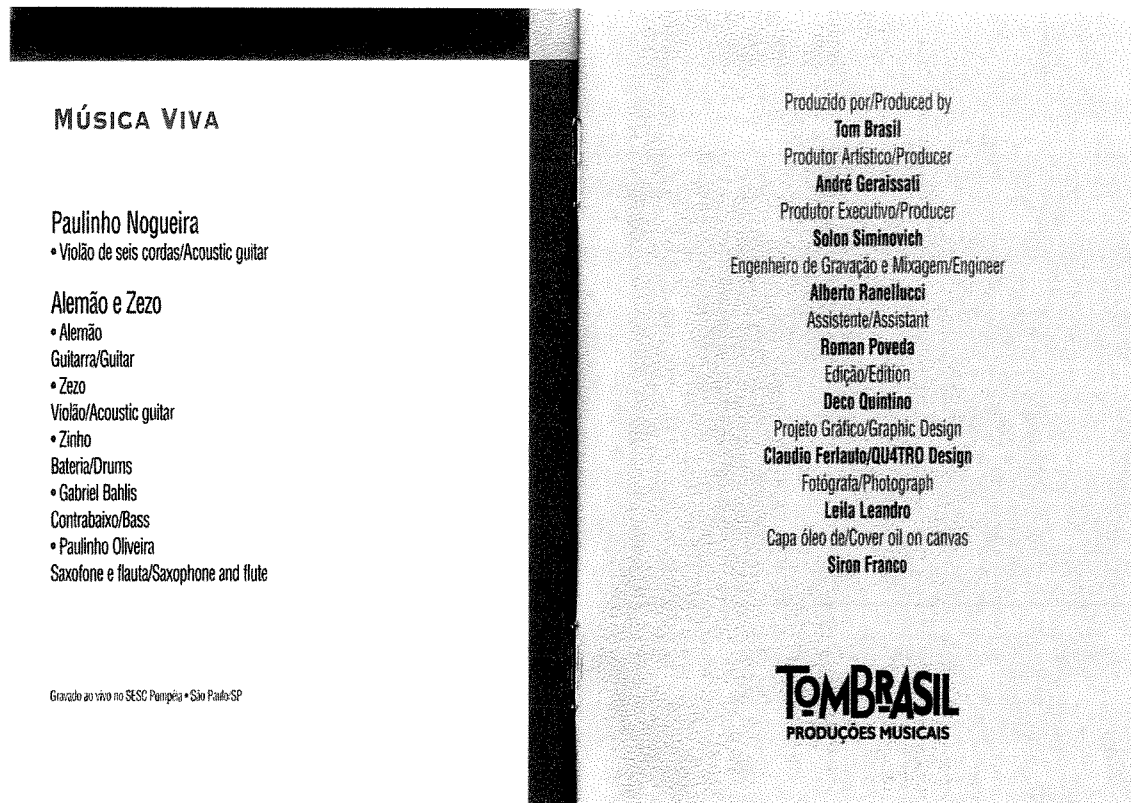
Adaptação gráfica para CD: Idéia Digital

Foto capa: efeito especial/Isabella Cox Cabral

Foto contra capa: Kátia Arantes

Produzido por Carlos de Andrade

Ficha Técnica Disco “Música Viva” Paulinho Nogueira –Alemão e Zezo.



Ficha Técnica do Disco de “A a Z”.

Ficha técnica:

Produzido por: César Pereira Lopes

Direção artística: Alemão

Produção executiva: Zezo Ribeiro

Arranjos e concepção: Alemão

Gravado em junho de 1995 no Atelier Stúdio/SP

Técnico: Vander Carneiro

Mixado e masterizado no Mondo di cromo/SP

Técnico: Deco Quintino

"WAVE" gravada ao vivo no Teatro Nacional de Perpignan/França em março de 1994.

Capa - Criação e projeto gráfico: Abê.

Execução: Sérgio Carrer.

Foto: Marco Aurélio Olímpio

Alemão: Guitarra Gibson 175

Zezo Ribeiro: Violão Juan Alvarez/Madrid

Violão MIDI-Godin em "Abismo de Rosas"



Ficha Técnica do Disco “ Guitar Collection Método Vol. 2. Olmir Stocker-
Guitarra MPB



ANEXO 2. Partituras manuscritas com composições Inéditas

Handwritten musical notation on a five-staff system. The notation includes various chords and melodic lines. The chords are labeled as follows:

- Staff 1: $Gm7$, $Bm6$, $Am7$, $D7$, $G6$, $G5$
- Staff 2: $Gm7$, $C7$, $F0$, $F7M$, $B52M$, $Gm7$
- Staff 3: $Am7$, $A5/3$, $B5-7$, $B5/3$, $A7M$
- Staff 4: $D7/3$, $Gm7$, $Bm6$, $Am7$, $A50$
- Staff 5: $Gm7$, $G5M$, $F7M$

The notation also includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and rhythmic markings (e.g., $4/4$, $3/4$, $2/4$).

Handwritten musical score on five staves. The notation includes notes, rests, and various chord symbols. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The score is written in a single system across five staves.

Chord symbols and other markings visible above the staves include:

- Staff 1: A $\frac{6}{7}M$, G $\frac{6}{7}M$
- Staff 2: A $\frac{6}{7}M$, F $\frac{7}{13}$, E $\frac{7}{13}$, A m)
- Staff 3: D $\frac{7}{9}$, G m7, C $\frac{7}{9}$, F $\frac{7}{13}$
- Staff 4: A $\frac{7}{13}$, D $\frac{7}{9}$, G $\frac{7}{13}$, C $\frac{7}{9}$, F $\frac{7}{13}$, B $\frac{7}{9}$
- Staff 5: G $\frac{7}{13}$, C $\frac{7}{9}$, F $\frac{7}{13}$, A $\frac{7}{13}$, E $\frac{7}{9}$, A $\frac{7}{9}$
- Staff 6: A $\frac{6}{7}M$, G $\frac{6}{7}M$, F $\frac{6}{7}M$

The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. The score is written in a single system across five staves.

(TORADA)

Handwritten musical score for 'TORADA'. The score is written on eight staves. The first staff is in treble clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The melody is written on the first staff, and the accompaniment is written on the second staff. The third staff is in bass clef, 4/4 time, and the fourth staff is in treble clef, 4/4 time. The fifth staff is in bass clef, 4/4 time, and the sixth staff is in treble clef, 4/4 time. The seventh staff is in bass clef, 4/4 time, and the eighth staff is in treble clef, 4/4 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Chord symbols are written above the staves, including D#M, D, Am, D, Bm, A, F#, F#, Dm, Cm, F, Dm, F#, Bb, Bb, Eb, G, Cm, F#, G, A, D, F#, Cm, F#, E, G, and D. The score is written in ink on a piece of paper with a vertical margin line on the left side.

Handwritten musical score for guitar, featuring 8 staves of music. The time signature is 3/4. The chords and notes are as follows:

- Staff 1: Chords C7M, F7M, Em7, Em7, Bb7/13.
- Staff 2: Chords Em7, C7, F7M, Bb7, Eb7M, Ab7.
- Staff 3: Chords Db7M, G7, C7M, Em7, A/G.
- Staff 4: Chords D7M, D7M, Em7.
- Staff 5: Chords A7, D7M, D7M.
- Staff 6: Chords Em7, A7, D7M.
- Staff 7: Chords Ab7/13, G13, F13.
- Staff 8: Chords E7, Em7, E7, Bb7/13, 3, 3Ab7/13, G7/13.

Handwritten musical staff with the notes D and C.

Empty handwritten musical staff.

Empty handwritten musical staff.

A

BAIAS TONDA

CITRINO, 1970

Handwritten musical score for "BAIAS TONDA" in 2/4 time, key of D major (two sharps). The score is written on five staves. The first staff contains a treble clef, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. The subsequent staves contain musical notation with various chords and accidentals. The chords are labeled as follows: Bm, A, A7M, Bm, A, A7M, Em, A7M, C#7, F#7, G7M, ESUS, G7, C7M, F7M, Em7, C#7, C7, Bm7, F#7, G7, F#7, B7, E7, A7M, and C#7. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and bar lines. The score is written in a clear, legible hand.

(CHAMAME)

A handwritten musical score for a piece titled "(CHAMAME)". The score is written on ten staves, each containing musical notation and handwritten chord symbols. The notation includes notes, rests, and bar lines. The chords are written in a shorthand style, often with a slash and a subscript number. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is written in a single system, with the staves connected by a brace on the left. The handwriting is in black ink on a white background. The chords are: A7M, F#m, C#m, A7M, F#m, C#m, C#m 5, F#7, Bm, D#m 3, G#7, C#m 7, E7, A7M, F#m, C#m, G7, C/G, E7, A7M, D, E, A, A7, D, E/G, C#m 7, F#7, C#m 5, F#7, Bm 7, C#m 7, C#m 7, F#m, (4), Bm 7, E7, E#m 7, A7, Bm 7, E7, (4) C#m 2, F#7, F#m, A#7M, Bm 2, E7.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes notes, rests, and various musical symbols. Chord symbols are written above the staves, and a key signature of one sharp (F#) is indicated at the beginning.

Chord symbols visible include: D, A/c#, Bm, F#7, G, E/G#, D, cto, B7, Em, F#7, Bm, Em, A7, D, A7, Dm, A7, D7, Gm, Gm/F, Gm/F, C7, F, A7, Em, D7, Gm, A#m7, C#0, A/G, Dm/F, A7, A7, and A7.

The score concludes with the text "LA CAVO" and "e fin" written below the final staff.

X

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Chord symbols are written above the staves, including A, E/G#, E/G, Bm/F#, Dm/F, A/E, Bm, E, G#m, C#m, F#m, Bm, and E. The score is written in a style that suggests it is a guitar or piano accompaniment. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

A
|| DA CAPO
E F#m

Handwritten musical score on a single staff, featuring various chords and melodic lines. The notation includes notes, rests, and chord symbols such as $\#5-$, $C7M$, $G\#$, $F\#$, $C\#$, $G\#6-9$, $F\#5-$, $F\#7M$, C/G , $F7M$, D/A , Bm , $G\#$, $F\#$, $C\#$, $G\#4$, $G\#4$, $C\#$, A^m , C , B , Fm , Cm , Gm , Fm , Cm , D/A , F/C , and C/G . The score is written in a style that suggests a personal or working draft, with some annotations and corrections visible.

Handwritten musical notation on two staves. The top staff is in 4/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes. The bottom staff is in the same key and time, featuring a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line consists of eighth and quarter notes. Chord symbols are written above the notes: Am, B, Am, B, and Em.

A

U4000

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various chords and melodic lines. The chords are as follows:

- Staff 1: C7M, F7, Bb7, Em7, A7
- Staff 2: Dm7, Bb7, Eb7, Ab7M, Gb7, Dm7, G7
- Staff 3: C7M, Gm7, C7, Gb7, B7, Fm7, Bb, Em, A7, Dm7, G7
- Staff 4: Em7, A7+, Dm7, Eb7, Am7, Eb7, Dm7, Gb7
- Staff 5: Gm7, C7, F7M, Cm7, F7, Bb7
- Staff 6: Eb7, Am7, D7, Gm7, C7, F7M
- Staff 7: G/F, A7, Dm7, Eb7, Am7, D7, Bb7, Eb7, Am7
- Staff 8: D7, Dm7, Eb7, Ab7, G7

Four empty musical staves at the bottom of the page.

A

BOSSA

Handwritten musical score for a Bossa piece, featuring six staves of music. The notation includes various chords and melodic lines. The chords are written above the notes, often with a '9' indicating a 9th chord. The melodic lines are written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The notes are mostly eighth and quarter notes, with some rests. The overall style is that of a handwritten musical sketch or a personal working draft.

Chords and notes visible on the staves:

- Staff 1: G⁶₉, D[#]₆, G⁷_M
- Staff 2: G⁴₂, C⁷_M, C⁶₆
- Staff 3: B^m₁, E⁷₁₁, A^m₁
- Staff 4: D⁷₉, G⁶₉, D[#]₆
- Staff 5: B^m₁, E⁷₉, A⁷₆, A^m₇, D⁷₉
- Staff 6: G^m₇, D[#]₉, A^m₅, D⁷₉, G^m₇, E^m₉, A⁷₆
- Staff 7: D⁷₉, A^m₅, D⁷₉, G⁶₉

e. c.

Handwritten musical score on ten staves, featuring various chords and melodic lines. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 2/4. The score is marked with numerous chords and melodic fragments.

Chords and Markings:

- Staff 1: A7M
- Staff 2: A6, E7, Bm
- Staff 3: Dm, E7, A7M, 2nd A7M
- Staff 4: F#7, Bb7, E7M, F#7, Bb7, E7M
- Staff 5: A4, A7, D7M, G4
- Staff 6: Bm7, C#7, Bb di, Bb7, E7, A7M
- Staff 7: E7, Bm
- Staff 8: Dm, E7, A, G7, C
- Staff 9: G4, Dm
- Staff 10: Ab7, Dm, G7, C, E7, C#

The score concludes with a double bar line and a key signature change to one flat (F).

A

O NOSSO AMOR

OLMIE SIOLN

VALSA

Handwritten musical score for "O NOSSO AMOR" (Waltz). The score is written on a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, along with handwritten chord symbols and performance markings.

Chord symbols and markings include:

- Em7, C0, Em, E7, Am7, F0
- Am7, D0, D/F#, D7, Cm7, C#0, Dm1, Dm7
- B0, E7, A7M, D7, Dm/A, E7, A7M
- Gm/A, Em7, A7, F#7, B7, Em7, C0
- Em7, E7, Am7, F0, Am, D7, Cm7, Am7
- C/E, D7, A7, A7, A7, C#0, D7
- E7, Bm, E, B0
- B/A, B7

The score concludes with a double bar line and a large dollar sign symbol.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various chords and melodic lines.

Staff 1: Chords: $\$$ Am7, Am7+, Am7, Am6, Am7, Am7+.

Staff 2: Chords: Am7, Am6, $\oplus$ Gm7+, Gm7, Fm7, Em7.

Staff 3: Chords: Dm7, Bb7, Bm7, E7, Am7, Am7+.

Staff 4: Chords: Am7, Am6, F7M, Em7, Fm7, Bb7.

Staff 5: Chords: G, Eb, C, E, Bm, Dm, F#.

Staff 6: Chords: Dm7, G#7, E7, C#7, C#7, F#7, Dm7, Bm.

Staff 7: Chords: G7, ~~scribble~~, E7, Cm7, F7.

Staff 8: Chords: Bm7, E7, $\$$, e, $\oplus$.

Handwritten musical score on two staves.

Staff 9: Chords: $\oplus$ C7, B7, Bb7, Dm7, Fm7, C.

Staff 10: Empty staff.

A

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various chords and notes. Chords written above the staff include Bb , $A6/B5$, Bb , $Cm7+$, $Cm6$, $D7/A$, $Fm/A6$, $G7$, $Gb7$, Dm , Gm/Bb , $A7$, $A67$, $Fm/A5$, $G7$, $Gb7$, Dm/A , $F7$, $Bm6$, $Bb0$, $A6$, Fm/G , and C/G . The notes are mostly eighth and quarter notes, some beamed together. There are also some accidentals like flats and naturals.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various chords and notes. Chords written above the staff include Am , $Ab0$, Am , $F0$, $Dm7$, $Bb0$, $Cm7$, $F5$, $Bb7M$, $Gm7$, $Am7$, $F7M$, $Em7$, A , Cm , $Bb7M$, and F . The notes are mostly eighth and quarter notes, some beamed together. There are also some accidentals like flats and naturals.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes treble and bass clefs, 4/4 and 3/4 time signatures, and various musical symbols like notes, rests, and bar lines. Chord symbols are written above the staves, including Dm, Gm, A7, Em, F#m, C#7, F#7, Bb7M, D7M, Bb7, Bb7/3, A7+, and DA CAPO. The score is written in ink on aged paper.

A

Handwritten musical notation on a five-staff system. The notation includes various chords and melodic lines. Above the staves, the following chords are written: D7M A⁷₉ D7M G7M D/F# F0 Em⁷ A. The first staff contains notes with stems and beams, and some notes are marked with '3' indicating triplets. The second staff contains notes with stems and beams, and some notes are marked with '3' indicating triplets. The third staff contains notes with stems and beams, and some notes are marked with '3' indicating triplets. The fourth staff contains notes with stems and beams, and some notes are marked with '3' indicating triplets. The fifth staff contains notes with stems and beams, and some notes are marked with '3' indicating triplets.

*

A

BOSSA

Handwritten musical score for a Bossa Nova piece, featuring a treble clef, 4/4 time signature, and various chords and melodic lines. The score is written on a single staff with a key signature of one flat (Bb). The melody is written in a treble clef, and the chords are written below the staff. The chords include F7M, F0, Gm7, C7, Am7, D7, Gm7, C7, Cm7, Bb7, Eb7, Ab7M, Dm7, G1/2, C7M, Gm7, Bb7, Eb7, Gm7, C7, Gb7, Bb7, F, C#7, Gm7, Bb7, A7, A7, Am7, D7, G7, G7, Gm7, C7, D7M, G7M, and G7. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, as well as dynamic markings like 'f' and 'p'.

A

C C C C C

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various chords and melodic lines. The chords are labeled as follows:

- Staff 1: Dm, Am, Dm, Am, Dm, Am, Dm, Am
- Staff 2: G, Bb, Dm, G
- Staff 3: D, Am7, D, Am7, D, Am7, D, Am7
- Staff 4: F#m7, Bm7, F, Bm7, G, F, #m7, A7
- Staff 5: Dm, Am, Dm, Am, Dm, Am, Dm, Am
- Staff 6: G, Bb, Dm, G, Dm, G
- Staff 7: D#, Dm, D#, Dm, Am
- Staff 8: F, G, A, A7, A7, Dm, Am
- Staff 9: Dm, Am, Dm, Am, Dm, Am, G, Bb
- Staff 10: Dm, G, Bb, Ab, D, C/G

The score is written in a 4/4 time signature. The notation includes various chords and melodic lines. The chords are labeled as follows:

A

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes notes, rests, and various chord symbols. Above the staff, there are handwritten annotations: "A52m" and "Bm F". Below the staff, there are handwritten chord symbols: "Bm", "C7", "F7", "D7", "Dm7", "G7", "C7M", "E6", "Ab7M", "C7", "F7", "D67M", "D67", "G7", "C7", "F7", "Bm6", "Bm7", "A7", "E/B", "E7", "B6", "A6", "Bm7", "E6", "A6".

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes notes, rests, and various chords. The chords are written above the notes and include:

- Staff 1: $\frac{F}{C}$, E_m7 , $\frac{F}{C}$, $\frac{C}{G}$, E , $\frac{F\#}{E}$
- Staff 2: E , $G7$, $\frac{C}{G}$, $F\#2$, $A\#7_3$, D_m7
- Staff 3: $G7$, C , G_m7 , C , G_m7
- Staff 4: F , $\frac{C}{G}$, F , C
- Staff 5: $D\flat$, D_m7 , $E\flat$, E_m7 , F , C
- Staff 6: F , G , $\frac{C}{G}$, A_m , $\frac{C}{G}$, $\frac{D}{A}$, A , C , $B\flat$
- Staff 7: F , C , $\frac{E_m}{B}$, C , $\frac{D_m}{A}$, $E7$, A_m , D_m7
- Staff 8: $\frac{C}{G}$, A_m , $\frac{D}{A}$, F , $A\flat$, C
- Staff 9: G

4

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various chords and melodic lines. The notation includes:

- Chords: A^{b7M}_{5-} , A^{b7}_{5-} , Gm^6 , Gm^7 , A^{b7}_{5-} , Dm^7_9 , G^{b7}_{5-} , Cm^7_9 , A^{b7}_{5-} , Dm^7_9 , Gm^7 , F^{b7}_9 , Dm^7_9 , G^{b7}_{13} , Cm^7_9 , G^{b7}_7 , $C7M$, Bm^7 , E , $A7M$, E^{b7}_9 , Dm^7_9 , G^{b7}_{13} , $C7M$, C^7_9 , Fm^7 , B^{b7}_{13} , D^{b7}_9 , G^{b7}_{13} , B^{b7}_7 , B^{b7}_{9-} , Em^7 , E^{b7}_9 , Dm^7 , G^{b7}_{13} .
- Melodic lines: Several lines of music with notes, rests, and accidentals, including a line with a treble clef and a 3/4 time signature.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various chords and melodic lines. The notation includes:

- Chords: $C7M$, Cm^7 , DA , CA^7D .
- Melodic lines: Several lines of music with notes, rests, and accidentals.

↑

KRO JONAS

WINTER

Handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves. The notation includes various chords and melodic lines. The chords are as follows:

- Staff 1: E9, B4, E9, B4, E9, B4
- Staff 2: E9, B4, E9, B4, E9, B4
- Staff 3: B4, E9, B4, E9, B4, E9
- Staff 4: D9, G7M, C7, C7m7, F#7
- Staff 5: B SUS, F9, E9, B4, E9
- Staff 6: B4, E9, B4, E9, B4, E9
- Staff 7: D9, G7, C7, F#7, B7
- Staff 8: Dm7, E7, A7M, Eb7, D9M
- Staff 9: F#13, C#7, F#7, Am7, D7
- Staff 10: B SUS, double bar line, dollar sign

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various chords and melodic lines. The chords are written above the staves, and the melodic lines are written on the staves. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Chords and notation visible include:

- Staff 1: A⁴/₉-, D⁷M₉, C⁵/₉
- Staff 2: Em⁷, A⁷, Em⁷, A⁷, D⁷M₉, B⁷, B⁶/₉, A⁷, A⁶/₉
- Staff 3: G⁷M₉, C⁴/₉, F²M, B⁷, E²
- Staff 4: A⁷M, B⁷, A⁷M, Em⁷, A⁷
- Staff 5: D⁷M, C⁷, F⁷, Em⁷/₉, A⁷
- Staff 6: Em⁷/₉, A⁷, A⁴/₉-, F⁷∅
- Staff 7: B⁷, G⁷∅, C⁷/₉-, C, A⁷
- Staff 8: F⁷/₉, A⁷∅, E⁷∅, A⁷/₉+, D⁷M₉, G⁷/₁₃

The score concludes with a double bar line and the text "DA CAPO" written below the staff.

X

Handwritten musical notation on a staff, featuring various chords and melodic lines. The notation includes:

- Chords: D sus, G7M, Bm7, E7, Cm6, D/C, Bm7 A#7, Am7 D7, G7M, C#7, Cm6, B7, E7, Am7, F#7, Bm7, E7, Am7, D7, G7M, G7, C, E7, Bm7, E7, Am7, D7, Am7 D7, Dm7, E7, C7M, C#7, F#7, B7, E7, Am7, D7.
- Melodic lines: Several lines of music with notes, rests, and accidentals, including a key signature change to one sharp (F#).
- Other markings: A slash (/) indicating a section break, and various rhythmic markings.

Handwritten musical score on six staves. The notation includes various chords and melodic lines. Chords are labeled with letters and numbers (e.g., F#13, Bm7, E9, G13, F#7, Bm7, E9, A6, F#13, Bm7, E9, G13, F#7, Bm7, E7, A6, F#9, E9, Am, A#7, A#7, Am6, F#13, BØ, E9, Am7, Am6, Gm7, F#Ø, Em, Em7, C9, B9, E7). The score ends with a double bar line and a large 'D' symbol.

4

SINGLE TUNE

Handwritten musical score for a single tune, featuring six staves of music. The notation includes various chords and notes, with some chords written in a shorthand style (e.g., C, Em, F, G7, Am, Dm7, E7, C#7, C7, Bm7, G7, A7, A#7, G#7, C#7, E7, A7, D9, A7, Dm7, G7, C/G, Em, Bb, A7, F/A, F#m/G#). The music is written in a single system, with the first staff starting with a treble clef and a 4/4 time signature. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring various chords and a key signature change. The notation includes a treble clef, a key signature change to one sharp (F#), and a common time signature (C). The chords are written as follows:

Line 1: A⁹ | B⁹ | G⁹ | A⁹ | A⁹ | B⁹

Line 2: G⁷ | A⁹ | E^{b7} A^{b7} | D^{b7} | G⁴ | G⁷

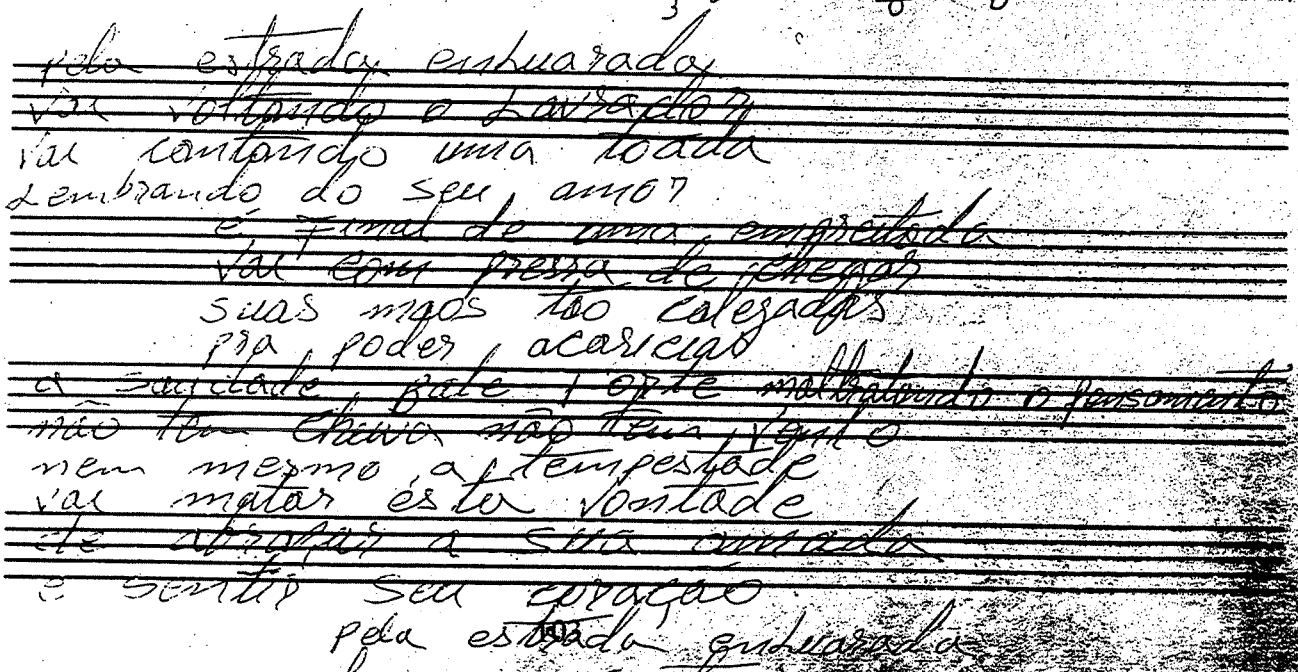
Line 3: C^{7M} | B⁹ E⁷ | A^{7M} | B^{5M} | B⁹ E⁷

Line 4: E⁹ A⁷ | D^{7M} | D⁹ | D^{b9} A⁴ | E^{b7} A^{b7}

Line 5: D^{b7} G^{b7} | B⁹ E⁷ | A^{7M} | a o f

voce vai ser minha Namorada
 voce vai ser flor do meu jardim
 o meu por do sol minha Alagada
 vai ser nota des do Botem
 e quando voce Fagar comigo
 vai saber o quanto existe amor
 em tudo que Fago e no que digo
 voce vai ser Rosa vai ser o Beija Flor
 e por toda a vida
 a felicidade vai nos acompanhar
 eu só quero ser Feliz
 e ter mais tempo
 pra te amar

voce vai ser minha Namorada
 vai ser musa da minha canção
 o último degrau da minha escada
 na casa do meu coração



Handwritten musical score for guitar on a single staff. The score consists of 12 measures, each containing a chord and a melodic line. The chords are labeled with letters and accidentals, such as D#7, G#7, C#7, F#7, Bm7, E7, A7M, Dm7, G, C7M, F7M, Bm7, E7, A7M, E7, A7M, E7, G#7, C#7, F#7, D#7, G#7, C#7, G#7, G#7, C#7M, E7, A7M, E7, A7M, G#7, C#7, F#7, D#7, G#7, C#7, G#7, G#7, C#7M, Bm7, E7, C#7, F#7, B7, E7, A7M, D#7, D7M, E7, E7, C#7, F#7, Bm7, E7, E7, C#7, F#7, F#7, Bm7, E7, E7, C#7, F#7, Bm7, E7, F7, Dm7, G7.

7=770 X

quinta

winnetou

Handwritten musical notation on a six-staff system. The notation includes various chords and melodic lines. Chords are labeled with letters and numbers, such as G7M, Bm7, C7M, Bm7, G7M, Em7, C7, F7, Bø, A7, D4, D9, F13, E7, A7, D9, Cm6, F13, G7M, C7M, G, Dm9, G7, C9, F13, Cm9, F13, A7M, D9, D9, and DA CAPD C. The notation also includes a double bar line and a circled 'X' at the end of the system.

Handwritten musical notation on a six-staff system. The notation includes a circled 'X' at the beginning, followed by the text 'F7M A7M' and 'G7M'. Below this, there is a series of notes and a double bar line. The notation is written in a stylized, handwritten manner.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a 4/6 time signature and various chords. The notation includes notes, rests, and chord symbols written above the staff.

Chords and notes visible in the notation:

- Chords: Cm^7 , F^7 , B^b7M , Gm^7 , Cm^7 , A^7 , Dm^7 , E^b7 , A^b7 , D^b7M , A^b7 , Gm^7 , C^7 , Cm^7 , F^7 , A^b7 , A^b7 , Dm^7 , Gm^7 , Cm^7 , F^7 , E^7 , B^b , F^7 , E^b7 , D^b7 , G^b7 , B^7M , A^b7 , D^7 , Dm^7 , G^b7 , Cm^7 , A^b7 , Gm^7 , C^7 , Cm^7 , F^7 , B^b7M .
- Notes: Various eighth and quarter notes, some beamed together, and rests.

TR

POSSIBLE

A

Handwritten musical score for guitar, featuring a melody line and a bass line with various chords and accidentals. The notation includes notes, rests, and bar lines. Chords are written above or below the notes. The key signature has one flat (Bb).

Chords and Accidents:

- Chords:** C, C7, F, G7, C, Em, Dm7, G7, C, B7, C7, B7, Bb7, A7, D7, F, G, C, F, G7, Gm7, C7, F, A7, D7, Ebm7, Ab7, Dm7, G7, C, C7, F, Bb7, C, D7, G7, C.
- Accidents:** Natural sign (♮) above the first C in the first measure of the first staff. Flat sign (b) below the first Ebm7 in the third staff.

Handwritten musical score on a single staff, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style that appears to be a guitar or piano accompaniment, with a focus on chords and melodic lines. The score is divided into two main sections by a double bar line. The first section contains several measures of music, with chords such as Em, Am, B7, B9, and E9. The second section continues the melody and harmony, with chords including A7M, Am, D9, G7M, C9, C#7, F#7, B9, and Em. The notation includes various note values, rests, and accidentals, all written in a clear, legible hand.

Handwritten musical notation on a staff, featuring various chords and notes. The notation includes:

- Chords: $A^{\flat}$, $D_9^{\flat}$, $Gm7$, $Cm7$, $Bm^{\flat}6$, $F_7^{\flat}$, $E_m^{\flat}$, $A_{13}^{\flat}$, $D_9^{\flat}$, $Cm7$, $D_m^{\flat}$, $G_5^{\flat}$, $Gm7$, $C_7^{\flat}$, $B_7^{\flat}$, $B_5^{\flat}9$, $Em^{\flat}$, $A_{13}^{\flat}$, $A_7^{\flat}$, $G7M$, Bm , $C_7^{\flat}$, $F_7^{\flat}$, $F_7^{\flat}$, $E_7^{\flat}$, $E_7^{\flat}$, $Cm^{\flat}6$, $D_7^{\flat}/A$, $A_7^{\flat}$.
- Notes: Various eighth and quarter notes, some with accidentals.
- Other symbols: A large dollar sign (\$) at the top, and a circled dollar sign (\$) at the bottom right.

Handwritten musical notation on a staff, featuring various chords and notes. The notation includes:

- Chords: $Bm^{\flat}6$, $A^{\flat}$, $D_9^{\flat}$, $E_7^{\flat}M$, Gm .
- Notes: Various eighth and quarter notes, some with accidentals.

A

(= 4 M O M)

Handwritten musical score for guitar, featuring ten staves of notation. The score includes various chords and melodic lines. Chords are written above the staff, and some are marked with a '9' indicating a 9th. The melody is written on the staff with notes and rests. The score ends with a double bar line and the letters 'D.C.' below it.

Chords and notes visible across the staves include:

- Staff 1: Gm7, Eb7, A, D9, D.
- Staff 2: G7, Cm7, G7, Bb, A, Ab7.
- Staff 3: Gm7, Em7, A7, D9, D9.
- Staff 4: Gm7, Eb7, A, D9, D.
- Staff 5: G7, Cm7, G7, F, Ebm6.
- Staff 6: Bb, D5, Cm7, F7, Bbm.
- Staff 7: Fm7, Bb7, Eb7, Am7, D9, Bm7, Bb7.
- Staff 8: Am7, D9, G7, G7, D5, Cm6.
- Staff 9: G7, D5, A7, D9, G7.
- Staff 10: D9, D.C.

Handwritten musical notation on a four-staff system. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with handwritten labels above and below the staves indicating chords and other musical information.

Chord labels above the staves:

- Staff 1: $F\sharp_2$, $Bm\sharp$, E_2 , $G\sharp_3$, $F\sharp_2$
- Staff 2: $D\sharp_2$, $G\sharp_2$, $C\sharp M$, $F\sharp M$, $Bm\sharp$, $E\sharp_2$, $C\sharp_2$, $F\sharp_2$
- Staff 3: $D\sharp_2$, $G\sharp_2$, $C\sharp_9 M$, $C\sharp_9$, $F\sharp_2$, $B\sharp$, $Bm\sharp$
- Staff 4: $F\sharp_2$, $Bm\sharp$, $C\sharp_9$, $F\sharp_2$, $E\sharp_2$, $A\sharp_2$

Other labels include "DA CITA" at the end of the fourth staff.

A

Samba Bossa

D^{7M}
A¹¹⁺G^{#7}
m⁹G⁶
m⁹C^{7M}
11+F^{#7}
m⁹F⁶
m⁹E^m
9D⁷
5+D^m
9G⁷
3C[#]
0F[#]
6F[#]
5+B^{7M}
9C⁷
11+D^{7M}
A¹¹⁺G^{#7}
m⁹G⁶
m⁹C^{7M}
11+
GF[#]
m⁹F⁶
m⁹G⁷
2A^{#7}
1,3D⁷
9G⁷
5-D^m
7F^{7M}
CA^{7M}

Handwritten musical score on a six-staff system. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music features various chords and melodic lines, with handwritten annotations such as *D7M*, *Bm7*, *E7*, *C#7*, *E7*, *D7M*, *C#7*, *Bm7*, *E7*, *A7M*, *F#7*, *Bm7*, *E7*, *A7M*, and *G'o*. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and bar lines. The first staff begins with a treble clef and a key signature change to one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature change to one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature change to one sharp. The fourth staff has a treble clef and a key signature change to one sharp. The fifth staff has a treble clef and a key signature change to one sharp. The sixth staff has a treble clef and a key signature change to one sharp.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various chords and notes. The notation includes:

- Chords: C , $F\sharp M$, E_m , $Dm7$, $E\flat_7$, A_m , $D\flat$, A , E_m/G , Dm/F , $F\sharp M$, E_m , $E/G\sharp$, A_m , $B\flat$, A_m , E_m/G , Dm/F , $E7$, A_m , C , $F\sharp$, $D\sharp$, C , E_m , F , $C\flat$, $Dm7$, $G\flat_7$, C , $C\flat$, $D\sharp$, $A\flat$, $C\flat$, $C\sharp$, $G\sharp$, $A\sharp$, C , F/C , D , $F\sharp$, C , G , C/G .
- Notes: Various eighth and quarter notes, some with accidentals.
- Other markings: $4/4$ time signature, $\sharp$ and $\flat$ symbols, and some handwritten annotations like "Am)" and "D/F#".

Handwritten musical score on ten staves, featuring various chords and melodic lines. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The chords are written above the staves, often with a dollar sign (\$) indicating a specific voicing or style.

Chords and Notation:

- Staff 1:** G#m7, C#9, F#7, C#7, C#7.
- Staff 2:** F#m, A#7m, B#7, E9, A#m, A#7, Dm6.
- Staff 3:** A#m, G#7, C#7, F#7, C#7, C#7.
- Staff 4:** F#m, A#m, B#7, E9, A#m, D#7.
- Staff 5:** Gm, G#m, Gm7, Gm6, A#7, A#7.
- Staff 6:** G#m, G#7m, G#6, G#7, F#7m.
- Staff 7:** F#7, B#7, E7m, E9.
- Staff 8:** Dm6, F#7, C#m7.
- Staff 9:** C#m7, F7, Bm, E7, F#m, G#7, G#m7, C#7, F#m, F.
- Staff 10:** B#7, E9, A#m, G#7, F#7, F#m.

The score concludes with a double bar line and a final chord, F#m.

Handwritten musical notation on a six-staff system. The notation includes various chords and melodic lines. The chords are written above the notes and include:

- $D_7^6 M$
- $D_7^{\#7} M$
- $D_7^6 M$
- A_7^4
- $D_7^6 M$
- $C\#_7^5$
- $F\#_7^5$
- $D_7^6 M$
- Bm
- $E_7^6 M$
- Gm_7^6
- $E_7^6 M$
- Gm_7^6
- $D_7^6 M$
- Fm_7^6
- $F_7^6 M$
- Gm_7^6
- $E_7^6 M$
- A_7^6
- $A\#_7^6$
- $G\#_7^6$
- $D_7^6 M$
- $E_7^6 M$
- A_7^6

The notation ends with the instruction "DA CAPO".



BOSSA TRISTE (Tina Turner)

4

Handwritten musical score for "BOSSA TRISTE" by Tina Turner. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "4". The music is in 4/4 time. The score consists of six lines of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. Chord symbols are written above and below the staff. The chords include D7M, C#7, C7M, C0, Gm7, C7, F#13, F#13, F#7, B7, Bb13, Em7, A7, D7M, G7M, G#7, C#7, F#M, Gm7, G#0, Em7, A7, D7M, C#7, Gm7, C7, E6, E#7, Em7, Gm6, D9, and a final 1/2 note.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various chords and melodic lines. The chords are labeled as follows:

- Line 1: D, F#m, Bm, Em7, D, D7, G#m, A7
- Line 2: F#7, Bm, G#m, A/G, D/F#7, F#7, Em, A7, A7, D7
- Line 3: G#m, G#7, Dm7, G#7, C#7, G#m7, F#7, B7
- Line 4: E7m, C#7, D#7, G#7, Em7, A7, D, B7
- Line 5: E7, C7, D, Bm, Em7, A7

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, indicating a complex harmonic structure.

Handwritten musical notation on a five-staff system. The notation includes various chords and melodic lines. The chords are labeled as follows:

- Staff 1: D_9^6 , C_9^7 , $C\sharp_9^7$
- Staff 2: $F\sharp_5^7$, A_5^7 , A_7^7 , A_m^7 , D_9^7 , G_m^7
- Staff 3: C_9^7 , $F\sharp_7^M$, G_0 , G_m^7 , $F\sharp_4^7$, B_7^M
- Staff 4: A_2^7 , D_7^M , C_9^7 , C_7^7 , $F\sharp_7^7$
- Staff 5: $F\sharp_7$, B_7^7 , G_7^7 , C_7^7 , $F\sharp_7$
- Staff 6: B_7^- , E_m^7 , A_7^7 , D_9^6 , E_7 , A_7^7

The notation also includes various melodic lines with notes, rests, and accidentals. The key signature is one sharp (F#).

Handwritten musical score on ten staves, featuring various chords and melodic lines. The notation includes notes, rests, and chord symbols such as C7M, F7M, Em7, Dm7, C7M, C0, Gm7, A7, F#0, B7-9, E5-7, A5+ A7, Dm7, B5/13, G7/13, C#7, Bm7, F7M, G7/13, A30, G7/13, C7M, B7, B7, E7M, D#7, G#7, C#7, F#7, B7M, A#7, D#7, G#7, F#7, B7, E7M, A#7, D#7, Dm7, G7/13, C7M, Bm7, E7, Am7, Dm7, G7/13, C7M, F7M, Em7, Dm7, C7M, C0, Gm7, A7, F#0, B7-9, E5-7, A5+ A7, Dm7, A50, G7/13, C7M, Dm7, G7/13, and DA CARO.

= 120 = 7

SAMBA

Handwritten musical score for a Samba piece, featuring ten staves of music. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, along with handwritten chord symbols and performance markings.

Chord symbols and markings visible include:

- A_{m7}
- D_9^7
- D_{m7}
- C_{m6}
- B_{m7}
- E_9
- A_{m7}
- B_7
- E_9
- A_{m7}
- A_{m6}
- D_{m7}
- C_{711}
- E_7
- E_9
- A_7
- D_{m7}
- C_{m6}
- B_7
- B_9
- E_7
- A_{7M}
- G_{713}
- $F\#_9$
- B_{m7}
- E_9
- A_{7M}
- D_{m7}
- G_{713}
- C_{7M}
- B_9
- A_{7M}
- A_7
- D_{m7}
- G_{713}
- C_{7M}
- E_9

The score concludes with a double bar line and a final chord symbol, A_{m7} .

A

DOWN

Handwritten musical score on a spiral-bound notebook page. The score consists of six staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The music is written in a style that combines notes with complex chord symbols. The notes are mostly eighth and quarter notes, often beamed together. The chord symbols are written above the notes and include various extensions and alterations. The second staff continues the melody and harmony. The third staff has a key signature change to one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The fourth staff continues the melody and harmony. The fifth staff has a key signature change to one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The sixth staff ends with a double bar line and the text "DA CAPO" written below it. The page is numbered 122 at the bottom center.

Chord symbols and notes visible in the score include:

- Staff 1: A7M, G7/12, C#7, F#7/13, B9, F7/13
- Staff 2: A7/13, D#9, D#7, G7/12, C#7, F#7/13, B9, B5/13
- Staff 3: C#7M, G7/5, G#7, C#7, G#7, C#7, F#7, B9
- Staff 4: Bm7, D#7M, A7M, G7/12, C#7, F#7/13, B9, Dm6
- Staff 5: A6, Bm7, E9
- Staff 6: DA CAPO

★

(SAMBA)

Am7

Dm7

Bb7

Ab7M

Gm7

Cb

F7M

F#dim

Bm7

Eb+

Am7

Dm7

G#7

C

Handwritten musical score for guitar, featuring 12 staves of music. The score includes various chords and melodic lines, with some chords written in a shorthand notation (e.g., $C^{\#0}$, A_m^7 , B_m^7 , G^7M , $C^{\#7}$, $F^{\#7}$, C_m^9 , F^{13} , $B^{\flat}7M$, A_m , $D^{\flat}9$, G , $D^{\flat}F^{\#}$, F^0 , E^7 , C_m^6 , $D^{\flat}7$, $G^{\flat}7$, E_m^7 , A^7 , E_m^7 , A^7 , D , G , A^7 , D , F^0 , $E^{\flat}G$, F_m^7 , A^7 , F_m^7 , A^7 , E_m , A^7 , D , F , $B^{\flat}$, F , $B^{\flat}$, F , B_m^7 , A , G , $A^{\flat}7$, A^7 , D , $E^{\flat}G^{\flat}$, A , E^7 , A^7 , B_m^7 , $B^{\flat}5^{\flat}7M$, $A^{\flat}5^{\flat}9$).

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various chords and melodic lines. The chords are labeled as follows:

- Line 1: Dm^7 , G^7_{12} , E_m^7 , $C^{\#}$, Dm^7 , G^7_{13}
- Line 2: A^4 , $\frac{4}{6}$, E , $A^{\#}_{5+}$, $F=C$, A^7M , $E^{\frac{4}{9}}$
- Line 3: A^4_{9-} , A , Dm^7 , G^7_{13} , A , $C^{\#}$, $F^{\#}$
- Line 4: $G^{\#}_m$, $F^{\#}_m$, F_m^6 , A^7M
- Line 5: $C^{\#}M$, Bm^7 , Bb^7M , F_m^7 , Cm^7 , F^7_{13}

The notation also includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

4

Doubt



E7M

D#7

D7M

Handwritten musical notation on five staves, featuring various chords and melodic lines. The notation includes:

- Chords: C#7, C7M, G#7, F#7, B7, G#7, C#7, F#7, B7, E7M, D#7, D7M, C#7, C7M, C#7, B7, E7M, Am7, D7, G7M, G7, F#7, Am7, D7, Bm7, C#7, D7M, G#7, G#7, F#7, B7.
- Melodic lines: Various notes and rests across the staves.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 4/4. The notation includes:

- Chords: G, F#7/C, E7M.
- Melodic lines: Various notes and rests.

OLMIF SIOGEE

127

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Above the staves, there are handwritten annotations including 'D', 'C#', 'F#', 'B#', 'D#', and 'F#'. The score is written in a style that appears to be a personal or working draft, with some symbols and notes being heavily scribbled over or crossed out. The staves are numbered 1 through 10 at the bottom.

4

A handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves. The notation includes various chords such as C, F#m, C, F#m/C, Em7, D/C, E/B, A6, F/A, F#m/A6, C, Ab, Bb, G/F, Cm, Gm, C#, D, Bbm, F#m/A6, Bb, Bs, Ab, F, C#m, Dm/A, G7, Em7, C, Dm7, F#m/C, Em7, A7+, Dm7, D9, Ab, C/G, F#m/C, and C/G. The score features melodic lines with eighth and sixteenth notes, rests, and bar lines. There are also some annotations like "3 F#m/C" and "C#m". The handwriting is in black ink on white paper.

Handwritten musical score on a single staff, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score is heavily annotated with handwritten chord symbols and includes a double bar line with a repeat sign at the end.

Chord Symbols:

- Staff 1:** D6, C9, D6, C9
- Staff 2:** D6, E# (written below the staff), F0, Em7, A4, Am7
- Staff 3:** D7, G# (written below the staff), Gm7, F#m7, B7, Gm7
- Staff 4:** C9, E9, D#9, DPM, A4
- Staff 5:** G7, G#m7, G7, F#m7
- Staff 6:** B7, Gm7, C#7, F#m7, B7
- Staff 7:** Em7, A7, C9, B7, E9
- Staff 8:** Em7, A4

The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

QUASE TAIKAN (CANÇÃO)

Ufem 17-2000

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various chords and melodic lines, with a large dollar sign (\$) symbol at the beginning.

Chords and notes visible in the notation include:

- Em 2
- Em 2M
- Em 2
- Am 2
- F# 2
- C# 2
- F# 2
- B 2M
- G# 2
- Am 2
- D 2
- G 2M
- C# 2
- F# 2
- F# 2
- D 2
- G 2
- C# 2
- C 6
- B 6
- B 3+
- Bm 2
- E 9-
- A 6
- A 3+
- Am 2
- F 2M
- Em
- Bm 2
- Em 2
- Em 2M
- B 2
- E 9-
- Am 2M
- Am 2
- A 2
- D 2
- F 2
- E 2
- G 2M
- G 2
- C 0 B 7

The notation is written on a single staff, with a large dollar sign (\$) symbol at the beginning. The chords and notes are written above and below the staff lines.

4

SHOON BOON

Handwritten musical score for "SHOON BOON". The score is written on five staves. The first staff is in treble clef, and the others are in bass clef. The music is in 4/4 time. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some rests. The chords are written above the notes. The chords include: F^{5-7M}/₁₃, E^{65-7M}/₁₃, F^{5-7M}/₁₃, E^{65-7M}/₁₃, D³/₁₁, A²/₅₋, D⁶/₁₁, G⁶⁷/₁₃, C^{m7}, A⁸, D⁷/₉₋, A⁶⁷/₁₃, G⁶⁷/₉, G⁶⁷/₅₊, D⁶/₉, A⁴/₇, G⁶⁷/₁₃, G⁶⁷/₅₊, B⁵⁻/₉, G⁴, B^{m7}, B⁶⁷/₁₃, D^{m7}, G⁷/₁₃, E^{m7}, A⁷/₁₃, F⁷/₁₃, E⁷/₁₃, A^{m7}. The score is written in a handwritten style with some corrections and annotations.

Handwritten musical score on six staves. The notation includes notes, rests, and various chords. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score concludes with the word "FIM" written below the final staff.

Chords and notes visible in the score include:

- Staff 1: G7M, F#7/5+, F#7/3, E7, Em, Em7M
- Staff 2: Em6, A7/3, Cm7, F#7/3, A#7M, Gm7, C#7, F#7/3
- Staff 3: Am7, D9, G7M, F#7/5+, F#7/3, E7, C#7, C6
- Staff 4: G6, Dm7, G7/3, Dm7, G7/3, Cm7, F#7/3, A#7M, Gm7
- Staff 5: Em7, A7/3, Em7, A7/3, Am7, D#9, D9, G#7/3
- Staff 6: G7M, F#7/5+, F#7/3, E7, C#7, Cm6, G6, D9

A

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various chords and melodic lines. The notation includes notes, rests, and accidentals, with handwritten chord symbols above and below the staff.

Chord symbols visible above the staff:

- G⁷
- C
- C⁷♭
- F⁷♯
- Bm
- E⁷
- A^m
- D⁷
- G
- E^m?
- A⁷
- A⁷♭
- D⁷M
- D^m♯
- G⁷
- G⁷♭
- C⁷M
- B⁷
- B⁷
- E
- B^m♯
- E⁷
- A⁷M
- A^m
- D⁷
- G⁷M
- G^m♯
- C⁷♭
- F⁷M
- E⁷
- A⁷
- D⁷♯
- G⁷M
- A^m?
- G⁷M
- E^m?
- B^m?
- C⁷♭
- Bm
- A^m
- Bm
- G^m♯
- D⁷♯
- D⁷♯

Bossa

Handwritten musical notation for a Bossa piece, featuring a treble clef and a 4/4 time signature. The notation includes various chords and melodic lines across eight staves. The chords are written above the notes, often with a slash indicating a specific voicing or a change.

Chords and notes visible in the notation include:

- $D^{\#}/A$
- $Dm^{\#}/A$
- $D^{\#}/A$
- $Dm^{\#}/A$
- Cm
- Cm
- $A^{\#}$
- $A^{\#}$
- $G^{\#}$
- $Fm^{\#}$
- $G^{\#}/A^{\#}$
- $D^{\#}$
- $G^{\#}$
- E
- $F^{\#}$
- $F^{\#}$
- $A^{\#}$
- $D^{\#}$
- $G^{\#}$
- $Fm^{\#}$
- $G^{\#}/A^{\#}$
- E
- G
- C
- $C^{\#}$
- A
- $D^{\#}$
- $Bm^{\#}$
- $G^{\#}$
- $Fm^{\#}$
- $A^{\#}$
- E
- A
- $D^{\#}/A$
- $Dm^{\#}/A$
- B
- $A^{\#}$
- $Dm^{\#}/A$

4

FOX

Handwritten musical notation for a piece titled "FOX". The notation is written on a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody is written in a key with one sharp (F#), likely D major or A minor. The harmony is indicated by chords written above the staff.

The chords and notes are as follows:

- Measure 1: C7M, F7M, Em7, Dm7, C7M, F7M, Em7, Dm7
- Measure 2: C7M, F7M, Em7, Dm7, C7M, F7M, Em7, Dm7
- Measure 3: G7#9, F#7, Em7, A7M, G7#9, F#7, Dm7, G7
- Measure 4: Dm7, G7, F#7, A7, D7#9
- Measure 5: G7#9, A#7#9, A7#9, D7#9
- Measure 6: G7#9, C, G7#9, D7#9

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The piece concludes with a double bar line and the word "CAPO" written below the staff.

Handwritten musical score for guitar, consisting of six staves. The notation includes various chords and melodic lines. Chords are labeled with letters and numbers, such as E6 7M, Dm 9, G5, F#m 7, Bm 7, and Gm 7. The notation includes notes, rests, and bar lines.

[illegible]

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various chords and melodic lines. The notation includes notes, rests, and chord symbols written above and below the staff.

Chord symbols and annotations visible include:

- $E^b 9^{+} M$ (with $11^{+} 11^{+}$ below)
- B^b
- $E^b 9$
- $A^b M$
- $D^b 9$
- $G^b M$
- $G^b 7$
- $C^b 7$
- $F^b m 7$
- $F^b 7$
- $B^b m 7$
- $B^b 5$
- $A^b M$
- $A^b 7$
- $D^b m 7$
- $B^b 7$
- $E^b 9$
- $A^b m 7$
- $E^b 9^{+} M$ (with $11^{+} 11^{+}$ below)
- $B^b 5$
- $A^b m 6$
- $B^b 5$
- $D^b m 7$
- $G^b 7$
- $C^b M$
- $C^b 9^{+} M$ (with $11^{+} 11^{+}$ below)
- $F^b 13$
- $D^b m 7$
- $G^b 7$
- $C^b m 7$
- $E^b 6 / D^b 6$
- $A^b m 7$
- $B^b 13$
- $E^b 9$
- $A^b m 7$
- $D^b m 7$
- $C^b 6 / E^b 6$
- B^b / A^b
- $G^b 6 M$

X

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various chords and melodic lines. The chords are written above the staves, and the notes are written on the staves.

Chords and notes visible:

- Staff 1: C^7M , Bm^1 , E^7_9
- Staff 2: A^7_9 , D^7_9 , Gm^7 , C^7_9 , $F\#$, B^7_9
- Staff 3: E , A^7_9 , B^7_9 , Bm^7 , E^7_9
- Staff 4: A^7M , D^7_9 , $G\#^7$, $C\#^7$
- Staff 5: A^7_9 , D^7_9 , G^7M , C^7_9
- Staff 6: Dm^7 , G^7_9 , Bm^7 , E^7_9
- Staff 7: $G\#$, $C\#^7$, $F\#^7M$, $C\#m$, E^7_9 , A^7
- Staff 8: Gm^7 , C^7_9 , Dm , G^7_9

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various chords and melodic lines. The notation includes notes, rests, and chord symbols such as C7M, G7, F7M, Dm7, G7, F7M, E7, C7M, F7M, B7, E, Dm7, G7, Gm7, C7, Fm7, Bb7, Dm9, G7, Bb7, Fb7, Db7, C7, F7M, Bb7, Em7, A7, Dm7, A7, G7, C, G7, and Dm7. The notation is written in a style typical of jazz or blues music, with many notes beamed together and some notes marked with a slash (/) indicating a specific articulation or phrasing. The staff is divided into measures by vertical bar lines, and the notation is written in a way that suggests a specific harmonic and melodic progression.

X

Handwritten musical notation on three staves. The notation includes notes, rests, and various chord symbols. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The notes are mostly eighth and quarter notes. Chord symbols written above the notes include A_{m7} , D_{9}^{7} , A_{m7} , D_{9}^{7} , and F_{7M} . The second staff continues the melody with notes and rests. Chord symbols written below the notes include $B_{b,3}^{7}$, B_{5+}^{7} , E_{9+}^{7} , and A_{m7}^{7} . The third staff also contains notes and rests, with a final chord symbol A_{m7}^{7} written above the last note. The notation is handwritten and appears to be a student exercise or a draft of a composition.

Handwritten musical score on ten staves, featuring various chords and melodic lines. The notation includes treble clefs, a 2/4 time signature, and numerous chord symbols such as F^{13} , $B\emptyset$, $A m^7$, D^7 , $D m^7$, B^5 , G^7 , $C^7 M$, $G m^7$, G^b , B^b , $B\emptyset$, E^7 , $A^7 M$, $B m^7$, E^7 , $B m^7$, $A^7 M$, $D m^7$, $B\emptyset$, E^7 , A^7 , $D m^7$, G^7 , $D m^7$, C^7 , $B m^7$, E^7 , $A^7 M$, E^7 , A^7 , E^7 , and E^7 . The score is written in a fluid, handwritten style with many accidentals and ties.

X

SAMON - 4011 -

Handwritten musical score for guitar, featuring various chords and melodic lines across seven staves. The time signature is 6/8. Chords are labeled with letters and numbers, such as C7M, G#4, F#13, Bb13, Am, D7, Gm7, C9, F7M, Bb4, A47, G#4, G4, F#7, C7M, Bb7, Bb7, E47M, A13, D7, G#4, Cm7, A7, D7, Gm7, C9, Em7, A13, D7M, G7M, F#7, Gm7, C9, F7M, D7, and G#4. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and bar lines.

ANEXO 3. Transcrições das entrevistas com o Guitarrista “Alemão”

Primeira entrevista realizada com o músico, professor e guitarrista Olmir Stocker(Alemão), em 11 de novembro de 2000 em sua residência no bairro da Casa Verde-São Paulo às 12:30 horas.

Entrevistador José Fernando Presta.(F)

(F) Fale sobre sua vida musical?

(A) O começo da minha vida musical foi assim aos..., eu nasci num circo e desde muito jovem viajando pelo Brasil inteiro e também pelo Uruguai, Argentina esses países vizinhos Paraguai e eu fui, até os 6 ,7 anos mais ou menos eu ainda....., aquela percepção teve influência inclusive de ouvir muita coisa de tangos milongas e me apaixonei pelo bandoneon achava que o bandoneon era "o instrumento" mas eu não tinha bandoneon no circo. E eu pegava uma caixinha e ficava fazendo *vavizive*, (Alemão emite esse som com a voz) tocando com a boca e fazendo como quem tivesse tocando um bandoneon.

Aí meu pai comprou um violão pros meus irmãos mais velhos aprenderem, e

(F) Sua família é de origem alemã?

(A) Alemã, isso.Russo, meu avô materno chegou aqui vindo com um circo da Alemanha, um dos primeiros circos. Ele como já era um atleta ,ele era um homem que fazia essa barras fixas, assimétricas ,assimétricas nem tinha naquele tempo, ele era um professor porque na Alemanha se praticava muita ginásticaos alemães nas Olimpíadas, aquela coisa.....e ele..... Ele então ingressou num circo como ele fazia era um homem que praticava ginástica coisa e tal o circo quis que ele....

Esse Circo veio , passou pela Itália ele encontrou uma italiana lá e veio para o Brasil, então essa é a estória do meu avô(risos), do meu avô materno isso nos anos de mil e oitocentos e....

Nessas alturas meus avós paternos já estavam no Brasil porque eram imigrantes alemães que vieram com aquele negócio da Guerra de....., guerra interna da Alemanha então acho que os caras não gostavam muito daquela coisa, queriam paz, descobriram que o Brasil era um país próspero de repente vieram e se fixaram no Rio Grande do Sul lá fazendo carroças, fazendo coisas. Eram homens que tinham uma certa tecnologia mais adiantada que no Brasil.

Aí surgiu essa idéia de meu pai, meu avô a família já crescida ele montou um circo e começaram a fazer um circo logo aqui , num local passando pela aquela localidade lá em, ele descobriu onde.... a minha mãe nasceu nesse circo por exemplo em Santa Catarina quando o circo estava em Santa Catarina em janeiro e aí...., até que o circo voltou Rio Grande do Sul ,coisa e tal, encontrou passando por uma cidade chamada Canela e meu pai gostou daquela artista de circo e começou essa família, a minha família propriamente dita.

Meu pai disse assim “Eu tenho uma artista em potencial aqui que é a minha mulher ”que ela era uma artista completa. Já começou com a família nascendo aos cinco anos meu irmão mais velho já fazia números de equilíbrio coisa e tal e foi desenvolvendo. Eu sou o caçula da família . Essa idéia foi crescendo, já com seis filhos todos os outros já trabalhando fazendo circo e eu no Uruguai, aquela estória que eu gostava eu queria foi a época que eu volto ao começo dos violões que meu pai comprou . Mas eu não podia tocar naquilo porque era perigoso , eu era uma criança de 6, 7 anos. Eu não gostava muito da coisa do circense, não tinha muita atração; todos os meus irmãos já tinham aquela..... mas eu gostava

era de música mesmo. Até que de repente , mesmo fugindo dos olhos dos meus irmãos quando eles trabalhavam , eu ficava sozinho pegava o violão escondido e ia lá fuçar.

Quando um professor, um “ Ranha ”, violonista tocava eu ficava ligado vendo e ouvindo e acabei de forma escondida aprendendo violão antes dos meus irmãos, mas ninguém sabia até que meu pai deu um flagrante e eu mostrei que sabia.

Depois dos meus sete anos houve uma separação de meus pais e eu fui com a minha mãe. Os outros meus irmãos seguiram com o circo, abandonei o circo e fui trabalhar de engraxate de qualquer coisa que pintasse empurrar carrocinha. A minha mãe era também parteira e cabeleireira, mas o negócio dela mesmo era circo e como nós saímos do circo eu a ajudava fazendo essas coisas todas de crianças de rua, quase fui um menino de rua. Mas sempre tocando o meu violãozinho. Aí teve a época que eu comecei a tocar cavaquinho, do chorinho....

(F) Como você conseguia as informações do instrumento? Vendo?

(A) Não, tudo de ouvido. Tudo pela percepção de áudio.

(F) Você ouvia e tentava imitar?

(A) Isso. Tudo pela percepção de áudio.

Até que de repente foi passando, foi passando o tempo aí eu participava de coisas sempre arrumava um cachezinho aqui porque eu era solista de cavaquinho.

Aos 17 anos quando eu servia o exército eu tive o primeiro contato com a guitarra(elétrica), porque tinha uma banda, não uma banda militar mas uma *JazzBand* que era do, porque o coronel comandante gostava muito de jazz isso em 1956.

Eu tinha que tocar com a banda uma guitarra rítmica, aí ele(coronel) me comprou uma guitarra italiana esquisita, bonita mas o som não. E eu comecei a ter o primeiro contato com a guitarra propriamente dita. Acabei de servir o exército com a guitarra, isso aí lá no Rio Grande do Sul- Porto Alegre. Voltando, saindo dando baixa do exército contrariando muito o coronel que queria que eu seguisse a carreira militar, mas a carreira militar não me agradou com o acontecimento lá que eu vi o mestre , por exemplo, ir recepcionar o filho dele que ele era subtenente e o filho dele voltou como capitão e ainda exigiu que ele fizesse continência a ele, e eu achei aquilo um negócio terrível. Como o pai, que está lá dando um duro é subtenente músico, aí o cara entrou na academia e fez.... agora é capitão tá cobrando que o pai tenha que fazer continência ao filho? Por essas coisas eu não vou ser militar nunca. Aquilo me tocou.

E o coronel me falou assim “Eu te faço 1º sargento em três meses” toda promessa , “eu te promovo”, porque eu tocava pra ele dormir.(Risos)Ele gostava de uns temas. E eu ouvia música, discos . Aí de repente, o que aconteceu, eu dei baixa e fui pra Porto Alegre trabalhar tinha que subsistir como músico porque negócio de circo não tinha, não tinha coisa nenhuma , escola não tinha nenhuma escolaridade porque circo tem isso é difícil , os meus irmãos ainda tinham alguma coisa , mas eu saí muito jovem.

(F)Sabia ler e escrever?

(A) Ler e escrever eu aprendi sozinho, também por assimilação, dedução.

Matemática a mesma coisa. Devido ao interesse do autodidata que sente a necessidade vai procurar se instruir, foi o que eu fiz. Chegando em Porto Alegre eu estava com já com 19, 20 anos comecei a trabalhar, fazia cachê num cirquinho, tocando num

teatrinho teve uma época que eu tocava com 5 grupos diferentes. Tinha um regional que eu era o solista e chefe do regional , tinha 2 violões cavaquinho base. Trabalhava com um trio chamado “Trio Farroupilha” que era tipo “Los Panchos” onde eu tocava requinto, um violãozinho menor (meio improvisado sobre as melodias).Tocava num conjunto vocal, violão e cantava. Tocava “A Rádio Gaúcha” tocava num conjunto melódico aí eu tocava guitarra; simultaneamente. Porque não havia serviço para todos.

Até que um cara chamado POPÓ, nome verdadeiro Cláudio Slatovisk, me disse “Pô, você viu esse negócio do filme aí , do rock” “O negócio aí tá pegando é uma febre, e é fácil” isso em 1957 quando apareceu o “ Balanço da Horas” com o primeiro rock “Rock Around the clock”, foi o primeiro filme , Bill Haley.

(F) Chegou através do cinema ?

(A) Através do cinema.

Então vendo o filme. Depois até o Henry Mancini fez uma trilha naquela, só que era muito melhor e já não era uma coisa muito inocente como eram aqueles primeirinhos, parece que o pessoal gostava mais do que era mais inocente mesmo. E eu digo pô, mas isso aí é muito facilzinho para tocar, pegava os discos e tocava, vamos fazer, era jovem coisa e tal...., meninas , subia em cima das mesas também já fiz essas loucuras todas. Mas aí eu tinha um amigo que dizia assim “Vou te mostrar um pianista” fez eu ouvir o Eral Gardner . Esse mesmo amigo meu tinha me apresentado o 1º disco da Maísa Matarazzo e dizia como ela cantava diferente. Nessa altura o João Gilberto não tinha a bossa nova ainda. Antes da bossa nova ainda, os caras que eu gostava eram: Dick Farney, os cantores mais modernos.

(F) Você ouvia isso através do rádio?

(A) Através do rádio. E ouvia ainda no tempo de ah....., e tem uma fase que foi a fase do parque de diversão. Eu ia no parque de diversão porque o parque de diversão tinha um teatro-e você tocava. Eu estava num lugar e eu ouvia num radinho chamado “Rabo Quente” que era um rádio que tinha ondas curtas mas ele era terrível porque não tinha antena, só em ondas curtas. Domingo de manhã era sagrado pra mim usar um concerto matinal que o Garoto dava na Rádio Nacional. Tocava violão todos os domingos de manhã, se não me engano eram 9, 10:00 horas da manhã e eu ouvia, gostava daquilo era o meu programa favorito estava lá..... bem no interior, como se diz “NO CAFUNDÓ DOS JUDAS” mas eu gostava. As coisas que me chamavam a atenção. Ouvia a “Rádio Argentina” que tinha um guitarrista chamado “Oscar Alemano” dizem até que era um crioulinho, mas tocava o negócio do jazz meio Django (referindo-se a Django Reinhardt). E eu ia me informando. Até que num certo momento esse amigo meu “Neneco” me levou pra assistir um filme, e de repente assistindo o filme surge um som de guitarra um negócio fantástico, até porque naquele tempo os amplificadores eram umas coisinhas pequenininhas, não tinha esse recursos eletrônicos que tem hoje.

Acontece que aquilo me deslumbrou e eu queria saber aqueles acordes, aí foi o 1º disco da Julie London com Barney Kessel o famoso “Julie is her name” que é um disco antológico foi a primeira vez que vi as possibilidades da guitarra harmonizando com uma cantora e eu disse isso aqui é diferente.

Desconhecia eu que anterior ao Barney Kessel existiam outros guitarristas que já faziam aquilo muito anterior .(F) Até para eles chegarem a aquele som.....

(A) Isso, ele também teve um seguimento George Van Eps, o próprio Jonny Smith e outros.

Mas ele foi o cara contratado para fazer aquilo, e fez maravilhosamente bem. Dali eu segui essa linha mais de harmonia.

(F) Não veio um problema: Como aprender?

Não, eu tinha muita facilidade, aos poucos ouvindo eu “matava” o acorde, ouvia e dizia esse acorde é assim tal.....

Aí o problema da percepção de áudio, auditiva essas coisas que a gente fala também, até o ouvido absoluto pela persistência você adquire, mesma coisa que fazer “bolinha” se você treinar Mas também tem um lado negativo do ouvido absoluto..

Se você vai tocar um instrumento transpositor, por exemplo um saxofone em mi bemol, você sente a nota e aperta e é outra nota . É o caso do Hermeto (referindo-se a Hermeto Pascoal), Hermeto aconteceu isso, ele tocava flauta a nota era a mesma e no tenor era outra nota, como ele tinha ouvido absoluto dava meio tom de diferença com o piano. É a desvantagem.

Mas voltando a.....então aquilo fez com que eu seguisse mas nunca, mas tendo as ainda as raízes trabalhando as vezes até com uma dupla caipira, dupla aquela coisa, e o regionalismo do Rio Grande do Sul e sempre tendo na memória aquelas coisas de fronteira e dos outros países em que eu havia passado. Até que depois de um tempo eu fui “guindado” chamado pra ir pra Curitiba pra integrar um conjunto que era a “grande onda do momento” que era o Breno Sauer, um acordeonista que fazia um som igual ao Art Van Deal, que a música moderna naquela tempo assim de grupos chamado “Combos” só tinha o George

Sheilin e o Art Van Deal os dois eram quinteto, o George Sheilin usava piano e o Art Van Dean acordeon mas a formação era a mesma : guitarra, vibrafone um com acordeon e o outro com o piano.

Eu integrei esse grupo, ficamos mais ou menos uns dois anos em Curitiba e em 58 (1958) 59(1959) nós viemos pra São Paulo. Ai a gente ganhou todos os prêmios coisa e tal como melhor grupo, gravamos um Disco chamado *Viva o Samba*, com aquele som fazendo samba O ASSUNCION, moderno fazendo samba. Mas já em 58, pra 59 já havia sido lançado o primeiro disco do João Gilberto, que casualmente por um conhecimento por através de amigos em Porto Alegre, já sabia que o João Gilberto tinha andado lá em 55 (1955) pra 56, antes de gravar disco até os caras (disseram) “Ah teve um bahiano meio loco que veio aqui, mas o cara toca um violão diferente, bonito coisa e tal..” então esses boatos que viviam acontecendo que a gente sabe, como também quando eu tava servindo (referindo ao período em que estive no exército) o boato que lá no próprio quartel, no teatro do quartel, um ano antes que eu entrei, o Baden (referindo-se ao violonista brasileiro Baden Powell) tinha lá tava com 17 anos tinha lá tocado, feito um concerto lá então. “Pó....” os caras falaram “....e o cara é boni.... bom, um cara novinho um menino aí tocando..” lamentavelmente faleceu agora. E todas essas coisas foram acontecendo na minha vida, até que de repente, eu senti necessidade mesmo no quartel ainda de estudar um pouquinho de música, de repente por que lá....porque o cara queria eu seguisse carreira militar e eu tinha que fazer um curso pra cabo (posto militar), e a única vaga era bombardino (instrumento de sopro) então, eu fui cabo bombardino,(risos), mas não tocava bombardino na verdade eu aprendia fazer a escala pra fazer o exame só. Mas....., aí eu senti a necessidade principalmente depois de que eu cheguei em São Paulo, que eu conheci o Poly

que era um guitarrista, Ângelo Apolônio, e foi uma pessoa assim na minha vida muito importante como um amigo se tornou meu cumpadre, padrinho dum filho meu. E eu comecei a trabalhar com ele e ele começou a me orientar sobre guitarra e sobre música me dá...aí sim, orientação muito mais do que aula, muito mais.....mas eu acho que era o mais importante porque na verdade a música você pode dá isso e....., mas eu sempre tive uma grande coisa de abrir a minha mente pra ouvir tudo, tentar assimilar. E nesse período em São Paulo foi que eu comecei a trabalhar, gravar e trabalhar com muitos artistas já depois de desmenbrado o conjunto do Breno. Aí eu comecei a trabalhar como free-lance, trabalhando com cantores eu aponte ou gravei eu fiz showsão oitenta e nove (89) cantores eu tenho na minha carreira de músico e viajando. Aí de repente eu trabalhei com Nelson Nedi, fui viajar com ele pelo mundo todo, tive na África duas vezes, América Central as Antilhas Holandesas, a Europa e viajei feito louco.

Cada lugar que eu chegava eu ficava ligado no som “puxa aqui tem um som diferente” aquilo sempre me chamava atenção algumas coisas. Eu passo algumas coisas pros alunos como por exemplo o “violão argentino”, no caso aqui dos “Malangos, o Xamamé” tem ritmos argentinos folclóricos muito bonitos, como tem aqui nas fronteiras. Pessoas que não saem, por exemplo se você fizer um teste assim : “ Qual é o instrumento popular da Bolívia?” se você fizer uma pergunta e botar quatro itens todo mundo vai errar, o único item que é, eles vão errar.Porque vão botar assim: flauta, charango, violão e bombardino e é bombardino o instrumento deles. É estranho né? (risos), o cara não tem uma calça mas tem um bombardino, anda descalço e tem um bombardino e toca bem, com a embocadura toda torta, pro lado e coisa e tal.....não tem professor mas é uma coisa típica do país. É interessante isso.

Então você começa a colher, vê essas coisas de som de cada cultura de cada povo, aquilo vai te enriquecendo sabe.....,até o ponto de você..... notar assim “ mas eu vou estudar música, eu vou estudar divisão, vou estudar harmonia coisa e tal” como é que se forma , como é que se emprega. Na verdade a minha Escola, até hoje, depois começando com gravação que era a necessidade de leitura, tinha necessidade de leitura, ainda tenho um deficiência com leitura, não de acordes até porque eu trabalhei com “Jazz Bands” você tem que dar um acorde por tempo...tchum,tchum,tchum (Alemão faz esse som com a boca procurando imitar o som das batidas nas cordas da guitarra, durante a condução harmônica realizada por uma guitarra em uma banda de Jazz), então essa coisa de cifrado pra mim eu aprendi muito prático porque eu trabalhei com banda, né? banda de Jazz aqueles arranjos “**NESTEE**” que são bem harmonizados. Mas sempre tive dificuldade em leitura de cabeça de nota, hoje já tenho um pouquinho mais, porque até pela idade, ter que dar aula coisa e tal, mas naquele tempo sempre tive essa dificuldade até porque não pratiquei muito, e leitura você sabe que é prática, puramente prática e....., desenvolvia-me, verdadeiramente como autodidata, mas sabendo a essência de cada coisa, sabendo como é, a parte divisional de uma melodia do Rio Grande do Sul, a parte de uma divisão, onde está essapor que que eu aprendi? Porque eu percebi.....,né? indiferente de qualquer metodologia eu trabalhei num período em 68 (1968), fui trabalhar na Rhodia, fui pra África junto com um maestro, fomos pesquisar né?, algumas.....países da África, Moçambique, Zaire, Angola e andamos lá gravando coisas de..... e chegamos por exemplo a conclusão que não tem nada parecido com o Samba lá, nada, nada, ou seja o Samba veio talvez de uma forma, e aqui se missigenou de alguma outra forma, até que se adquiriu a personalidade própria que é o que eu falo e que eu aconteceu comigo. ***Eu fui um homem que teve influência de Jazz, fui***

influência de coisa.....mas nunca perdi aquela minha brasilidade aquela coisa. Por exemplo quando eu tive contato, ainda em tempo de parque de diversão o que tocava era Luís Gonzaga, então essa coisa, a gente tinha contato diariamente então aquilo..... “ Como é a harmonia? qual a diferença?” e você vai fazendo “como é que é o samba?como é o samba carioca?como é que esse cara...? ele canta como quem? Ele canta imitando quem?” isso você vai.....não que você vai.....fazendo não, que você vai teorizando escrevendo, isso fica na cabeça pela vivência e a minha vida isso está tudo em cima disso, eu escutei tudo então desde violão eu escutava Segóvia (Andrés Segóvia) eu adorava, eu escutava violão popular, clássico e popular, depois agora mais recente com o duo do Zezo (Zezo Ribeiro), eu fui convidado e participei em N, acho que na América Central e Costa Rica, Porto Rico, Argentina, Chile, México todos os festivais de guitarras, festival de violão eu participei eu e Zezo. Então eu conheço os guitarristas clássicos e os populares também. Por exemplo tem um guitarrista aqui fantástico um cara argentino chamado Juanjo Domingos que é um cara fantástico é uma das melhores técnicas de violão. Por exemplo o Zezo hoje está na Espanha, com problemas no dedo está querendo pegar elementos então..... o Juanjo Domingos falou: “Che, tu vais para a Espanha? que vais acer? Perguntou o Juanjo pro Zezo (e Alemão imitando a resposta do Zezo diz) “ “Voi estudar, lá, um pouco de..... ” “ Com Los Mentirossos?(interveem Juanjo) diz ele; Ele chama os guitarristas flamencos de mentirosos.

Mas é uma expressão, uma forma típica deles, mais técnica por exemplo, então você não misturar querer tocar flamenco e clássico ou popular brasileiro, não vai dar certo porque o flamenco não tem acordes simultâneos, não tem notas simultâneas é tudo com arpejos é arpejados ta.....não existe simultâneo isso aqui..... (tenta mostrar o movimento com a mão direita unindo os dedos indicador médio e anular flexionando para dentro da mão ao mesmo

tempo) não existe, mesmo porque a técnica deles é *dedo duro* e a técnica de violão clássico é assim, então o cara ta atrofiou o dedo como atrofiou um monte de gente lá, porque quis fazer a s duas coisas não dá, não dá certo ou você chuta com um pé ou com o outro não dá pra fazer a-s duas coisas.

(F) Eu queria que você falasse um pouquinho, porque você viveuhoje você está com quantos anos?

(Alemão) 64 (sessenta e quatro)

(F)Você passou por todos esses grandes movimentos da música brasileira, que foram: O introdução da Bossa Nova, o período anterior , que você estava falando,onde de repente eram músicas com três acordes?

(A) Ou não,não. Aí é muito engano.Não. Esse é um grande engano, se você pegar gravação de Ponto Final, as gravações do Dick Farney, as músicas da Dolores Duran as músicas do Assis Pires (Vermelho?) a própria música de Ari Barroso, coisas mais populares, tinha muita coisa com harmonia, se você pegar o próprio Carinhoso (música de Pixinguinha Alfredo Vianna) apesar de Pixinguinha não ser um cara muito moderno ser tradicional, não fazer uma harmonia mais moderna mas ele usava, já os autores mais novos o próprio Bororó (Alemão então canta o trecho a seguir) “ Esse beijo molhado” é cheio de harmonia uma música que foi feita mais ou menos em 1938, 1940. Então não é a questão harmônica, a harmonia já tinha desenvolvido. A diferença era que nos anos cinquenta, se você pegava uma parada de sucesso do rádio – a televisão estava se iniciando – ela era verdadeiramente uma parada internacional. Sem forçar a barra, pois naquela época não existia uma mídia ou um lobby em cima de um produto. Então, em primeiro lugar um sucesso de música francesa, em segundo lugar, ‘Samba que eu quero ver’, terceiro lugar o Nico Fidenco (música

italiana), quarto lugar, um tango, e assim por diante. Você podia ouvir toda a música do mundo. O que não acontece agora. Agora existe uma massificação em cima de um poder discográfico das grandes gravadoras, principalmente do lado anglo-americano. Impõe um tipo de música, principalmente o movimento do rock. Eles fazem um produto em imitação, como na indústria automobilística. Por exemplo, a Volkswagen cria um pára-choque original e a imitação. E vendem mais barato a imitação. Então eles impõe no mercado, nos meios de comunicação, um tipo de música que a mídia divulga. Então os Rolling Stones continuam seguindo na música e vendendo depois de velho.

(F) Com quem você estava trabalhando na época que apareceu o João Gilberto?

(A) Estava com o quinteto do Brenno Sauer. Hoje ele vive nos Estados Unidos. Era um quinteto que tocava de forma moderna: harmonia moderna, arranjo moderno e música moderna; mas tocava samba e qualquer tipo de coisa.

(F) Nesta época apareceu também o ‘Quarteto Novo’, não é?

(A) Isso foi uma outra época. Isto foi em 1966, já em São Paulo, foi a época da jovem guarda. Nesta época eu tocava em um grupo de jazz.

(F) Mas parece que o Heraldo tem gravação de 1958...?

(A) Eu e o Heraldo chegamos em São Paulo com uma diferença de dois meses. Eu trabalhava com o quinteto do Brenno Sauer e o Heraldo trabalhava com o Walter Wanderlei. Eu conheço o Heraldo desde este tempo. Nós temos diferença de um ano de

idade. O Heraldo chegou um pouco antes à São Paulo e já estava integrado. O nosso grupo chegou como cinco gaúchos e era um corpo estranho aqui, apesar do esforço do Roberto Côrte Leal, que era o diretor artístico da Columbia, nos deu. Gravamos cinco discos, e este grupo do-Brenno Sauer chegou a terceiro lugar em parada de sucesso tocando música instrumental. Tocamos em vários lugares, na Baiúca, voltamos para o Rio Grande do Sul, voltamos para o Paraná. Quando eu voltei para São Paulo, o grupo desmembrou. Foi nesta época que comecei a trabalhar com os artistas. Levava uma vida de músico, tocando em inferninho, no grupo de jazz *Black and White*. Até que apareceu um cara me convidando para acompanhar um cantor que estava estourando e que iria ganhar muito dinheiro. O cara pediu para o cantor dar uma ‘canja’, mas era muito ruim, não acertava uma nota. Eu pensei: “Vou ter de tocar com esse cara....”. E não fui. Este cantor era o Roberto Carlos. Eu relevei isto à minha esposa e ela ficou perguntando porque eu não fui, que o cantor era um sucesso e eu poderia ter ganhado dinheiro, pois vivíamos de maneira muito modesta. Depois eu conheci o ‘Raulzinho’, o Raul de Souza de Curitiba, e ele estava tocando com o Roberto Carlos. E a minha esposa me cobrava o fato de eu não ter ido tocar com ele. Em seguida eu fui tocar com a Wanderléia; junto com o Vicente Sauer, o Carlos Alberto Alcântara – que toca na Jazz Sinfônica – e o Siqueira Campos. E não nos arrependemos, porque mesmo sendo uma música muito fácil, a gente estava na ‘onda’. E lá eu constatei muita verdade e muita coisa que era falsa. Entre os músicos existia muita inveja, não era algo tão bom como se apregoava.

Depois que eu saí deste grupo fui trabalhar na Rhodia, fiquei um ou dois anos lá. Em seguida fui acompanhar a Angela Maria e depois a Elis, fazendo um temporada completa com esta cantora. Depois de um ano a Elis resolveu dar um tempo e me disse: “Se você

puder segurar a barra...”. Infelizmente eu não tinha outra fonte de renda e não tinha como ficar sem receber. Os outros músicos tinham trabalhado mais tempo com a Elis e tinham ganho bastante dinheiro. Mas eu só trabalhei uma temporada e precisava de outro emprego. A Elis parou de fazer show para ensaiar o espetáculo de teatro “Falso Brilhante”. Ela iria ficar três meses ensaiando o espetáculo e eu não tinha como me manter.

Naquela época já tinha isso de não receber os ensaios?

Não recebia nada. Pelo que eu conheço da história, os músicos de uma geração anterior à minha é que foi uma época de fartura. Apesar que eu não posso me queixar, pois ganhava muito bem.

Você pegou a época dos cassinos?

Não, mas pelo que os músicos desta época me contaram, eles ganhavam muito bem. Diz que na própria TV Tupi, no começo, os músicos ganhavam mais do que o diretor geral da emissora, o Walter Costa. Dizem que ele pegava carona com os músicos, pois estes tinham carro e ele não tinha.

Parece que os músicos passaram por uma transição, primeiro para o rádio e depois para a televisão.

O que aconteceu foi o seguinte: antes da instituição da Ordem dos Músicos – em 1961, eu acho – o músico era vagabundo ou artista. Se ele tivesse um certo sucesso, tivesse renome, ele era artista. Era respeitado e bem remunerado. O problema foi que depois que se criou a Ordem dos Músicos, começou a se criar ‘tabela’; o músico passou a ser como um profissional e não como um artista. Este aspecto é interessante você fixar bem na sua tese,

essa mudança de filosofia de pensamento. A estória do Sindicato dos Músicos também é interessante. Já existia um Sindicato em São Paulo quando eu cheguei em 1958, eu tenho a carteirinha. Diziam que este tal de Milano era comunista e isto era muito sério naquela época. Se-elegeu um interventor na época e ele ficou até hoje no poder. Se tem uma profissão que vive uma ditadura, é o músico. É um órgão que não representa nada, só exige e cobra, não faz nada pelo músico. E você é obrigado a pagar o sindicato. Deveria ser uma contribuição espontânea, eu contribuo se eu quero. Vivemos isto até hoje.

Você participou dos Festivais?

Sim, mas sempre acompanhando, não como autor. Acompanhei até o Erasmo.

A música ‘Caderninho’ é sua?

Aquela música eu fiz quando não estava na Jovem Guarda, era um samba. Um dia, eu estava mostrando para o Simonal, a Wanderléia e o Erasmo chegaram. E eles falaram que a música era legal e coisa e tal. O Simonal ficou interessado, mas a Wanderléia – que era com quem eu estava tocando na época – pediu para o Erasmo cantar a música. E foi assim.

Obs: Esta entrevista não está integralmente transcrita, constam apenas as partes relevantes à pesquisa.

Entrevista realizada em 7 de junho de 2004 com Olmir Stocker em sua residência no bairro da Casa Verde –São Paulo.

(F) = *Fernando Presta*

(A) = *Alemão*

(F)-O que é improvisar, improvisação pra você?

(A) Improvisação propriamente dita é criar uma nova melodia dentro de uma forma pré estabelecida ou seja se você está dentro de uma harmonia específica, como se você estivesse criando uma variação, uma brincadeira, uma melodia de diversas formas. Dependendo do estilo que você está improvisando, obedecer criteriosamente, respeitar o estilo acho que é o mais importante. Se eu estou fazendo improvisação sobre um tema, se o caso é uma música americana, eu devo improvisar com um sotaque americano, de uma música americana. Se eu estou improvisando sobre um samba, eu vou improvisar como um samba, todos os critérios melódicos de divisão devem ser sempre de samba. Se eu to improvisando sobre uma música nordestina eu devo obedecer os critérios de sotaque nordestino aquilo que é tocado no nordeste. Não sendo isso eu estou fazendo uma..... ou seja se eu fizer teoricamente uma variação sobre um tema, ou seja..... baseado em teoria, frases, escalas na verdade eu to fazendo uma variação sobre aquela coisa, mas não propriamente criando eu não estou criando nada, na verdade eu estou baseado no estudo eu estou fazendo uma.....uma brincadeira mas.....não to na verdade criando nada de novo. Porque a idéia de você fazer.....aquilo que, desenvolvendo ou seja deixando a tua concepção criar é uma coisa, e você ter absorvido algumas coisas pela percepção, tá..... algumas escalas algumas fórmulas algumas.....empregar aquilo sobre um tema que você está improvisando

é diferente. Eu acho que improvisar propriamente dito é você criar uma nova melodia em cima desse tema pré estabelecido, em síntese acho que é isso.

(F) Têm que ter pré conhecimentos para poder improvisar?

- (A) Claro, porque se você conceber uma frase, se você não tiver ah.... contato ou seja se você não tiver o teu como é que eu digo? ..esse auto conhecimento : pensou ! fez! ou seja eu crio e eu expresso. Se eu não tivesse conhecimento técnico, de perceber o que a minha concepção está formando pra que eu possa expressar, se eu não tiver essa técnica, essa capacidade eu vou ficar totalmente, como se eu fosse uma pessoa gaga, a pessoa que sofre de gagueira. Ela pensa mas não sabe expressar, se ela não tivesse conhecimento essa facilidade técnica, ela vai ter essa dificuldade.

(F) Como é que se aprende a improvisar?

(A) Eu desenvolvi uma técnica, diferenciada de todas aquelas que as pessoas usam por aí. É na verdade acordar ou despertar essa capacidade que você tem do teu lado cerebral direito, que é o da criatividade, o emocional e daquilo que você conceber , não de uma coisa que você previamente percebeu e tá fazendo essa variação conforme eu disse anteriormente. Então eu faço o seguinte, o cara cria a frase, ele não toca a frase, ele canta a frase ou imagina a frase. Ao cantar a frase imediatamente ele mesmo tenta tocar, através do seu instrumento. Aí ele está desenvolvendo a parte de concepção e expressão. Se ele imitar uma frase que outro canta ele está puramente desenvolvendo a parte de percepção, percebendo ele não vai ser um grande improvisador, ele vai ser uma pessoa que faz variação sobre um tema, mas não vai ter criatividade nenhuma.

É um pouco difícil essa coisa de você.....tem que ser muito lento, pensou a frase (Alemão canta po pó ri ro ri ra po pó ra) e já imediatamente tocar no instrumento .

Isso ele desenvolve muito lentamente. Não confundir essas coisas de tocar simultaneamente e cantar, porque a maioria dos que fazem isso, na verdade quem tá tocando primeiro é o instrumento. O instrumento está dirigindo a pessoa, e não a pessoa dirigindo o instrumento. É muito comum que você se mecanize a um ponto, que o instrumento toma conta, e ele te domina não você domina o instrumento. Eu acho que essa forma de você cantar imediatamente tentar imitar aquilo que você cantou, o que você cantou realmente é o que você criou e não uma frase que já exista. Você criar uma frase, eu imagino uma frase que gostaria de ter sobre esta harmonia(Alemão canta pa re ro ri ra.....) imediatamente eu tentar fazer essa frase (no instrumento), cantei... fiz ela em cima.....essa é a forma de despertar a criatividade que muitas vezes está adormecida ou muitas vezes a pessoa nunca ah..... tentou despertar essa criatividade ou exercitar essa criatividade.

(F) Não tem uma controvérsia, se a pessoa estudar muito então não vai poder ser criativa? Porque ela fica com um monte de coisas na cabeça?

(A) A pessoa que estuda muito, se ela desenvolver somente a parte da percepção ela não vai poder ser criativo. Ela vai poder elaborar uma composição, executar, pode ser um virtuoso mas não vai ser um improvisador. O improvisador tem que desenvolver a parte da criatividade, tem que saber a diferença, se você não exercitar, é como se você tivesse o teu lado direito e o esquerdo do cérebro um a percepção e o outro a concepção, como se você exercitasse um lado só. Há uma tendência natural de quando você exercita um lado só você inibe o outro lado. O mental e o emocional, o criativo, devem estar sempre juntos, trabalhando juntos se

não deve se perder só se entregar ao.....essa parte do emocional também. Você deve sempre estar com os dois, os dois simultaneamente,você não pode se perder. Mas se você não exercitar essa lado da criatividade.....às vezes ele está adormecido eu acho que todo mundo têm.É como se a pessoa só exercitasse fazer balãozinho de perna direita, você só vai só chutar com perna direita. Isso é um exercício.O que é exercício? , O que é prática?..... É que em música as pessoas quase não querem praticar, praticam a parte técnica mas não praticam a parte emocional, mas a emoção também tem que ser praticada.....todos nós temos criatividade ou em maior ou em menor grau, o problema é como começar a fazer isso.

“....Conceber é uma coisa,..tá dentro de mim,..ou você tem criatividade ou você não tem!...A ciência está evoluindo através da percepção, mas as Artes estão “involuindo” porque estão adormecendo a concepção. Ao invés de você dar para o menininho que está brincando com uma madeirinha e dizendo assim: “ Esse aqui é o meu cavalinho branco!” , esse menino tá criando.....Aí chega um idiota, que pensa que está ajudando ele (o menininho) e pega um plastiquinho já com os cavalinhos, e diz assim “Ah coitadinho ele não tem nenhuma brincadeira vou comprar pra ele...!ou então põe o menino no computador. Ele só está trabalhando com a percepção, não está desenvolvendo a concepção, ao contrário, se querendo ajudar você está atrapalhando a criatividade da criança, tem que deixar a criança criar!

(F) Na música Aldeias Ribeirinhas, você toca a frase da música do Luís Gonzaga (Baião),?

(A) São citações que se faz.

(F) Mas acho que não é consciente?

(A) Não, não, as vezes é consciente. Mas às vezes ela (frase) se encaixa ali naquele momento, como mais um elemento, as vezes pode ser também inconsciente. Isso não há uma regra.....Isso não acontece só em música, acontece com esses repentistas, que deveriam ser repentistas, mas eles decoram tantas frases tantos modelos que eles acabam se repetindo, dizendo sempre as mesmas coisas.

(F) Tocar guitarra é sinônimo de improvisar?

(A) O problema é de onde vem a informação.....

.....o violão brasileiro ele veio muito mais de uma raiz do erudito do que do popular.....mas a guitarra já não (referindo-se a guitarra elétrica). Antes de chegar a era rock, você tinha o jazz. O jazz é improvisação, você não tinha outra coisa sem ser jazz. Então os guitarristas antigos, o que eles tinham que fazer jazz, tocar e improvisar. O primeiro disco na verdade que chegou pra informar o brasileiro de um guitarrista acompanhante foi aquele disco do Barney Kessel com a July London, e aquilo foi uma escola pra todo mundo, e eu disse puxa mas que bonito esse estilo de fazer esses acordes mais dissonantes umas coisas mais..... A partir dos anos 60 a era do rock and roll, quiseram fazer uma coisa pra garotada, então pegaram uma linha de blues, aquele estilo de música de 16 compassos e começaram aplicar aquilo de uma forma bem popular, uma forma bem mais simples então se formou o Rock and Roll, que era uma coisa pra dançar pra juventude. Ai depois vieram os ingleses, gostaram do movimento, empregaram a forma deles de Rock and Roll, muito mais baseado em estilo de gaita de fole que é aquela coisa

deles os escoceses e que acabou competindo tentando abafar o movimento mais importante de música popular que foi a Bossa Nova.

Acho que foi o movimento harmonicamente mais competitivo, com a música americana-principalmente no que se refere a harmonia e com uma variação rítmica muito mais rica do que tinha a música americana. E isso veio prejudicar em parte esse grande movimento, e uma aceitação até no Brasil porque o brasileiro é um país de imitadores e por incrível que pareça a *bossa nova* chegou a ser mais executada fora do Brasil do que no Brasil. Porque o Brasil tinha aquela informação de não cultura musical.....e o povo foi se embrutecendo musicalmente, gostava só das coisas mais simples. Mas voltando a guitarra, a guitarra teve essa influência, então o que é que o músico tinha pra imitar? Pra tocar? Era daquela forma, não tinha outra Escola, como não tem até hoje um método brasileiro de guitarra.

(F) Numa gravação, o músico chega em cima “daquilo” e despeja, ele faz um desdobramento daquele material que ele já conhecia. Isso você não considera improvisação?

(A) Não. Isso se considera como arranjo. É diferente.....,você tem razão que o arranjador também....., ele tá criando.....Não pode-se dizer que o cara também não tá improvisando, só que ele não tá criando essa é a diferença. Ele está improvisando sem ser criativo, não criou nada.....

(F) Você então trabalha, com os teus alunos, sobre a improvisação criativa?

(A) Criativa.Exatamente.

(F) Não a improvisação de arranjo? Que a pessoa pode aprender frases?

(A) Não. Também ensino. Quando eu falo mental e emocional, você também pode aprender.....qualquer grande improvisador tem as coisas que se repetem, normalmente coisas que são dele, que ele concebeu. Desde que ele tenha formado um repertório daquelas frases, num momento que ele está emocionalmente incapacitado, vamos dizer ou por falta de inspiração ele pode aplicar uma daquelas coisas que é dele ou até fazer citações de outras pessoas.

(F) O que você pensa quando improvisa sobre o Samba e o Baião?

(A) Vou procurar imitar o sotaque.....O improviso se é nordestino, eu tenho que usar as notas como um nordestino. Viver é muito importante.....Como músico compositor eu sou igual a um ator eu tenho que viver o papel!Eu vivi fiquei 3 meses em Pernambuco. Ao vivo. Sempre fui muito observador. Uma vez uma cara falou pra mim quando eu tinha uns 12 anos de idade: “ Se você parar, toda vez que vir um cara tocando, para e ouve que você vai aprender alguma coisa. Se você vê um ceguinho tocando numa feira para e ouve que alguma coisa tem pra você assimilar, alguma coisa de interessante”, porque é a expressão do cara, uma pessoa. O cara tem que ser humilde.

(F) Tecnicamente falando o que é que muda do Baião pro Samba?

(A) Ah. Muda muito. Baião quase não tem síncopa. O Samba cheio de síncopa, o que caracteriza o samba é a síncopa.

**(F) O que te motiva,no começo dos solos você começa devagar?
ritmicamente?**

(A) É como se você vai se empolgando, é uma coisa do emocional.

..(F) Você administra tua improvisação? Você tem uma fórmula?

(A) Não. Fórmula não.

Obs: Esta entrevista não está integralmente transcrita, constam apenas as partes relevantes à pesquisa.

ANEXO 4. Tabela de Análise das Composições

Disco Longe Dos Olhos Perto do Coração

Faixa do cd	Título	Estilo Andamento	Tom	Modo	Qt. Partes	Forma	Duração	Como ocorre o contraste entre as partes	Instrumentação	Improvisação
Faixa 1	Poço Da Panela	Frevo. Binário Rápido 160M.M.	C	Menor	3	A,A,B,B, A,C,C,A	2:35	Temas melódicos-ritmicos e harmonias diferentes	Solista Guitarra el.clean, baixo el., bateria, guitarra synth e guitarra el. acompanhamento	Não
Faixa 2	Piranha	Baião. Binário Moderado 120 M.M	E	Mixolídio Frígio Maior	2	A,A',B,A, A',B, I	3:15	Mudança de levada rítmica de Baião para Samba.	Solistas: voz feminina e guitarra el.clean, violão nylon acompanhamento, Baixo el., Bateria, guitarra synth.	Sim Sobre Harmonia I
Faixa 3	Sereia	“estilo Hermeto” (Hetérico). Quaternário 90 M.M/ Binário Composto 60 MM	E	Maior	2	A,B,A'	3:53	Solista feminina x coro masculino	Solistas: Voz feminina Coro Masculino Dois violões de nylon acompanham.	Não
Faixa 4	Litorina	Baião. Binário Moderado 114 M.M	A	Mixolídio 6b, Menor	2	A,A',B,A, A',A,A', I	3:17	Temas melódicos-ritmicos e harmonias diferentes	Solista Guitarra el.clean, baixo el., percussão, guitarra synth, Violão nylon. acompanhamento	Sim Sobre Harmonia I
Faixa 5	Lado Mouro	Valsa. Ternário Moderado 114 M.M	A	eólio, frígio lídio.	2	A,A,B,A'	3:09	Mudança de instr. harm. melodias	solista flauta. violão nylon acompanha arpejando	Não

Faixa 6	Quase Inocente	Samba Canção Quaternário Moderado 130 M.M	C	Maior	2	Intr., A, A, B, A I	4:11	Mudança de temas.	Solistas: ductos de violão de nylon Violão nylon acompanha. Baixo el. e Bateria.	Sim I= Toda música
Faixa 7	Coco Quadra do	Baião Binário Moderado 120 M.M.	E	Mixolídio, Maior	3	Intr., A intr., B, Intr., A intr., B, Intr.	2:44	Mudança de temas, harmônia.	Solistas: duas violas caipiras. Acompanhamento s Baixo el. Violão nylon e percussão.	Não
Faixa 8	Turma Do Rio	Samba Bossa Nova Binário Andante 72 M.M	D	maior	1	A, I, A	3:16	Contraste na música é criado pelo tema e a improvisação sobre a mesma parte A.	Solista Guitarra el. Acompanhamento. Piano, Baixo el. e Bateria.	Sim (A)
Faixa 9	No caminho Tem Pinguela	Samba Moderado Binário 100 M.M coda 140 MM (Notas Repetidas)	C	Maior, Menor	3	A, A', B, c. A (rápido)	2:42	Temas Melódico – rítmicos diferentes	Solista guitarra el. Acompanhamento Violão Nylon, Baixo el. e bateria	Não
Faixa 10	China Buena De Garupa	Ritmo Latino, polirritmia 3 contra 4	E	Mixolídio e Maior	2	A, B, A, B, I.	3:06	Mudança de temas, harmônia.	Solistas: voz feminina e guitarra el. clean, violão nylon acompanhamento, Baixo el., Bateria.	Sim Voz e guitarra elet uníssono. A=I

Disco Alemão Bem Brasileiro

Faixa do cd	Título	Estilo	Tom	Modo	Qt. Partes	Forma	Duração	Como ocorre o contraste entre as partes	Instrumentação	Improvisação
Faixa 1	Rio Paraná	Baião (Lembra Bebê. H. Pascoal) 110 M.M. Binário (ritmo ostinato)	E	Maior, Mixolídio	2	A,B,A,B, A	4:09	Mudança rítmica – melódica	Solista Flauta Acompanhamento Violão Nylon Arpejos e Percussão.	Não
Faixa 2	Na Estação	Samba, rápido. Binário 130 M.M	C	Maior	3	A,B,A,I, I,A	2:45	Mudança de Ritmo. Melodias.	Solista Guitarra eletr. e flauta Acompanhamento Violão nylon e percussão.	Sim 1 Chorus Flauta e 1 gt. Eletr.
Faixa 3	Araucárias	Balada, Tema Lento. Binário 96 M.M	E	Menor, Maior	2	A,A',B,A	3:14	Mudança de temas, harmonia.	Solista Violão Nylon e Saxofone Soprano . Acompanhamento Violão Nylon	Não
Faixa 4	Amazônia	Baião Moderado Binário 100 M.M	E	Maior	2	A,A B,B', 1/2 A	2:28	Ritmo das melodias dos temas e mudança de modo da harmonia.	Solista Flauta e contrabaixo violão caipira Acomp. Violão nylon Arpejos, Percussão.	Não
Faixa 5	Autor: Zédo Ribeiro						3:47			
Faixa 6	Chegando em Xavantinha	Samba, rápido Binário 150 M.M Presença de Ritmo irregular (7/8)	E	Maior	2	Intr,A,B Intr,A,B,I	1:56	Ritmo das melodias dos temas e a harmonia	Solistas: sax e guitarra eletr. Acompanhamento Violão nylon, Percussão.	Sim (fade out)

Faixa 7	Milonga Virolada	Ritmo Latino(Rumba?) Quaternário 150 M.M	Am	Menor	3	Intr. A, Intr A,B, A' (i), Intr,A, Intr I.	3:17	Mudança de temas, harmonia.	Solista Guitarra el. Flauta (Duetto) acompanhamento de viola e violão.	Sim (fade out)
Faixa 8	Um Chopin em Ipanema	Samba, Moderado (Elementos rítmicos de choro) Binário 84M.M	C	Maior	2	A,B,A	2:34	Mudança rítmica da melodia	Solistas: Guitarra el.+flauta (dobram) Acompanhamen- to violão nylon e percussão	Sim (fade out) vamp C6/9
Faixa 9	Donzelas	Valsa-Choro 120M.M partes A E B 200 M.M parte C Ternário	C	Maior , Menor	3	A,B,C,A	2:15	Mudança rítmica da melodia e de temas andamento parte C	Solistas: Cavaquinho e flauta.Acompanh amento Violão nylon	Não
Faixa 10	Aquarela Nordes- tina	Baião Rápido 120 M.M Binário	D	Mixo4#	3	A, baião, B, baião', A, baião,B, baião. Obs:As partes são formadas por um tema que se repete.	1:58	Mudança da Harmonia e dos temas melódicos rítmicos.	Solistas; Flauta, Violão, Viola. Acompanha- mento;Percus- são, Violão afinado com 6ª em Ré, Viola.	Não
Faixa 11	Pagos	Andante 78 M.M Binário	Bb	Maior	2	A,B,A'	2:17	Mudança de instrumenta- ção nos temas e de solista.	Solistas; parteA Violão;Parte B Sax alto.	Não

Faixa 12	Suíte do Índio						7:36		
----------	----------------	--	--	--	--	--	------	--	--

Disco Brasil Geral

Faixa do cd	Título	Estilo	Tom	Modo	Qt. Partes	Forma	Duração	Como ocorre o contraste entre as partes	Instrumentação	Improvisação
Faixa 1	Tagarela	Samba Rápido Binário 132 M.M	Am	Menor	2	A,B,I A,B,I	3:58	Mudança de Modo menor para Maior	Solista guitarra el.,acompanhamento: 2 Violões Nylon, percussão (cuica,tamborim)	Sim I sobre harm.A e B Obs :das mais longas
Faixa 2	Brasil Geral	Baião Binário, Moderado 132 M.M Lento(D) 90 M.M quaternário	D	Maior,Mixolidio 4#	5	A,B,C, A,B,C I,ponte. D(Lento) A,coda.	5:40	Mudança da Harmonia e dos temas melódicos rítmicos Uso de 8as, solista	Solista.violão nylon Acompanhamento violão nylon	Sim(sobre modo Dmixo 4#, Vamp)
Faixa 3	Quase Magoado	Chorinho (cavaquinho) 110 M.M Binário	Em	Menor	2	A,A',A, B,A	2:08	Mudança da Harmonia	Solista Cavaquinho Acompanhamento violão nylon	Não
Faixa 4	Solidão	Valsa Ternário, Binário 96M.M	Am.	Menor	2	A,B,A,B ,A'	2:40	Mudança de ritmo ternário para binário e densidade	Duo de Violões Nylon (Melodia acompanhada)	Não

Faixa 5	Para a Lama do Sucesso	Chorinho rápido(tonicização) Duetos Binário 85 M.M	G	Maior	3	A,A,B,A ,C,A'	1:50	Mudança de harmonia e temas	Duo de Violões Nylon (Melodia acompanhada)	Não
Faixa 6	Pé Redondo	Samba Partido Alto; rápido Binário 150 M.M	Am	Menor	2	A,B I,A,B, coda	3:20	Mudança de harmonia e temas	Duo de Violões Nylon (Melodia acompanhada)	Sim I = 4 chorus(A,B)
Faixa 7	Heróis da Minha terra	Baião Binário 108M.M +-60M.M(ad libitum)	D	Mixolídio 4#	3	A, ponte I(vamp Ré mixo ,mixo4#) B(Lento) A	7:58	Mudança de andamento	Viola 12 cordas aço (solista) e violão Nylon	Sim Vamp(dos mais longos improvisos)

Faixa 8	Pra Keila (de: Zezo Ribeiro)	Lento, ternário irregular (65M.M) Baião binário, rápido 102 M.M “Melódica”	E	com modulações	3	A (lento, ternário) Ponte - irregular I (rápido binário) A’	8:40	Mudanças de: temas harmonia e andamento	Duo de Violões Nylon (Melodia acompanhada)	Sim I= Nova harmonia em baião
Faixa 9	Aldeias Ribeirinhas	Baião 105 M.M. Binário Obs: Apenas as bases harm. parecem que foram definidas.		Menor	2	A, B, A’	9:45	Mudança do padrão de acompanhamento	Duo de Violões Nylon (contraponto, melodia improvisada acompanhada) Presença de ostinato no violão do acompanhamento.	Parece “Toda Improvisação” mas apresenta tema <i>Solo improvisado muito técnico</i>
Faixa 10	Minha Doce Nissei	“Oriental, Samba” Ternário 90M.M 115M.M. Binário 132M.M Obs: Apenas as bases harm. parecem que foram definidas.	A	Maior, Pentatônica.	3	A, A, B, A, B, I (Samba), A, CODA	6:30	Mudança de Harmonia, temas e principalmente ritmos: fórmula de compasso e andamentos.	Duo de Violões Nylon Violão de acompanhamento com afinação trocada.	Sim I= (Samba) nova harmonia
Faixa 11	O Formigueiro	Samba Choro. Polirrítmico 130 M.M. Binário	D	Maior	2	A, A, A, A, ponte, A, A, ponte, A, A’.	2:37	Mudança de harmonia.	Duo de Violões Nylon	Não

Faixa 12	Voltando Numa Boa	Chorinho (A) Samba(B) 142 M.M. Quaternário	G	Maior (progressões harmônicas II, V em padrão.) Tonicização	2	A, A, B REPETE .A e coda	1:46	Tema 2 vozes, improvisos 1voz Diferença de acompanhamento entre as partes	Duo de Violões Nylon (Tema em dueto, Melodia acompanhada)	Não
Faixa 13	Madri	Lento A Ternário B Quaternário 74 M.M.	D	Maior parte A Menor e Lídio na Parte B	2	A, A', B, A	3:55	Mudança de Modo, harmonias e tema melódico	Melodia acompanhada Duo de Violões Nylon	Não
Faixa 14	Rua do Ouvidor	Chorinho Binário "Leggiero" M.M 98.	A	Maior, com modulações.	3	A, A, B, B, A, C, CA	2:50	Mudança de Modo, harmonia e temas.	Duo de Violões Nylon	Não
Faixa 15	Delicado -Waldir Azevedo	Baião com influência de ritmos das fronteiras do sul do Brasil (guarânia) 116M.M Binário	A	Maior e Eólio parte A ,Menor parte B	2	A, A, B, B, A CODA	2:22	Mudança de Modo, harmonia, temas e densidade de notas do acompanhamento	Duo de Violões Nylon Melodia acompanhada presença de duetos	Não
Faixa 16	Pampeana	Ritmo binário Composto M.M.125 Alterna e sobrepe-se ao binário Simples. Mistura Baião com ritmos do Sul/Brasil (Xanamé, Malambo) Polirrítmico (Lembra melodia de J.S.Bach)	C, Am	Maior e Menor (Relativo).	3	A, A, B, C, A, B, C CODA	3:20	Mudanças de andamento, de compasso Ritmo de acompanhamento, temas e harmonias.	Duo de Violões Nylon	Não

Disco Só Sabor

Faixa do cd	Título	Estilo	Tom	Modo	Qt. Partes	Forma	Duração	Como ocorre o contraste entre as partes	Instrumentação	Improvisação
Faixa 1	Só Sabor	Samba Binário M.M.115	Am	Menor	2	A,A,I,I,A	2:08	Tema e Improvisos	Solistas: Flauta e guitarra el. Acompanhamento: Bateria e violão nylon	Sim
Faixa 2	Forró na Barranca	Nordesti no lembra Hermeto pascoal Baião Binário M.M.125	D	Maior, Menor	3	A,A,B,B,C A,A,B,B,C A,A CODA	2:34	Densidade de notas da melodia e mudança de harmonias acompanha mento mudança de Solista.	Solistas: Guitarra El. E Sax Acompanhamento Violão Nylon Percussão	Não
Faixa 3	Severino Gutierrez.	Baião com misturas "Espanho lado" Quaternário Lento	G	Maior, Menor Mixolídio 4#	3	A,B, intermezzo A'C, A'	6:40	Mudança de estilo na parte B "espanhola da" Mudança de Solista	Solistas: Wind Synthesizer, Flauta transv. Violão 12 cordas de aço, Violão 6 cordas Nylon Acomp; Violão 12 cordas de aço e 6 cordas nylon	Não

Faixa 4	Quase Não Sai	Samba Binário M.M.100 Moderado e depois rápido(do brado)	C, E Cm	Maior, Menor.	3	A,A,B, A,C “dobra andame nto” A,B,A, C,A	3:00	Mudança de harmonia e temas	Solistas Guitarra el+ Sax Acompanhamento: Violão Nylon 6 cordas e bateria	Não
Faixa 5	Me faz Cafuné	Bossa Nova Lento	VÁRIOS TONS G,E				3:14		Solistas(dueto) Guitarra El. +Flauta Transv. Base: Violão Nylon 6 cordas e Bateria	Sim (Frases de Respostas ao Tema)
Faixa 6	Só Xotinho	“Caráter Lúdico” mudanças ritmo Binário e ternário	Am	Maior, Menor		A,B,A, B	1:08		Solista(Dueto) Guitarra Elétrica e Flauta Transversal Acompanhamento Violão Nylon 6 cordas	Não
Faixa 7	Bambu	Samba Rápido M.M 140	Am,Fm	Maior, Menor		A,B,	3:16			Sim (Lindo solo!) Choruses para Guitarra e depois Flauta
Faixa 8	Lua Virou Luar	“Nordestino” Lento, Baião, Samba, lento					5:51			Sim, no final em samba

Faixa 9	Perna P'ra Pirapora	Samba	C	Maior	<u>3</u>	A,A', B,I,I A,A', B,A coda	2:56	Mudança de harmonia e temas (Duetos)	Solista Guitarra El. + Flauta Transversal. Acompanhamento : Violão Nylon 6 cordas e Bateria	Sim I=A LINDO! (Primeiro Chorus de Flauta depois Guitarra)
Faixa 10	Galeria 14	Choro/ Samba Binário	E, C	Maior, menor lúdio		A,A,I,A	2:09	Tonicização do tema causando dilatação harmônica	Duo de Violões nylon 6 cordas	Sim (I = Samba)
Faixa 11	A Água Chega do Norte	Baião (Parece que o tema foi todo improvisado)		Menor com mudança de Modos			11:39	Harmonia Vamp		Sim (longa)
Faixa 12	Princesa do Guarujá	Samba 106 MM Binário	C(dilatação harmônica e Modulação)	Maior e Menor (A.E.M.)	2	A,A,B, A I,B,A	2:37	(Coda em 2as.) Mudança de tom e contrapontos	Solista: Flauta	Sim (Primeiro Chorus de Flauta 2º de Guitar) e respostas ao tema Guitar. El.
Faixa 13	Super-posto	Samba Lento, diferente Binário 60.M.M	?outra afinação?				5:39		Solistas' Guitarra el. e Flauta Acomp. Percussão e Violão de Nylon	Sim
Faixa 14	Dunas						2:07		Peça solo p/Violão aço 12 cordas	Não

Disco Música Viva –Paulinho Nogueira /Alemão e Zezo (ao vivo)

Faixa do cd	Título	Estilo	Tom	Modo	Qt. Partes	Forma	Duração	Como ocorre o contraste entre as partes	Instrumentação	Improvisação
Faixa 9	Sambalanço	Samba (rápido)					2:12		Duo de Violões Nylon Melodia Acompanhada	Não
Faixa 10	Vernissagem	Choro-Lento Coda acelera.					6:03		Duo de Violões Nylon Melodias em dueto	Não
Faixa 11	Plumas	Ternário e binário-lento					3:52		Duo de Violões Nylon Melodias acompanhada e em dueto	Não
Faixa 12	Guri no Cinema						4:14		Solista:trumpet Violão .percussão	Não
Faixa 13	Forró Sambado	Baião, samba					5:59		Solistas: Flauta,guitarra el., acompanhamento baixo el., bateria e violão.	Sim (começa em baião e se desenvolve sobre ritmo de samba)
Faixa 14	Biu Castro	Baião					5:49		Solistas: Flauta,guitarra el., acompanhamento baixo el., bateria e violão.	Sim primeiro chorus flauta depois guitarra ele. (Sobre ritmo de baião)

Disco: De Alemão a Zezo Ribeiro

Faixa do cd	Título	Estilo	Tom	Modo	Qt. Partes	Forma	Duração	Como ocorre o contraste entre as partes	Instrumentação	Improvisação
Faixa 4	Valsa do Beco	Valsa-Samba, "Jazz Valsa"	E	Menor e Maior	2	A, A, B (repete harmonia e improvisa)	6:10	Mudança harmônica e temas. Mudança de Modo (Homônimo) menor Parte A para Maior B	Solista: Guitarra elétrica acústica Acomp. Violão de Nylon	Sim, (longa)
Faixa 8	To My Friend	Samba Bossa Nova, Lento Quaternário	E	Maior e menor (relativo)	2		8:52	Mudança de Modo Maior, para relativo Menor na 2ª parte	Solista: Guitarra elétrica acústica Acomp. Violão de Nylon	Sim
Faixa 9	Mal Passado	"Sambão" andamento rápido	A	Menor, Maior	2	A, A, B, A	5:06	Mudança de Modo (Homônimo) menor Parte A para Maior parte B.	Solista: Guitarra elétrica acústica Acomp. Violão de Nylon	Sim

Obs: Os títulos das faixas, cujos nomes estão em negrito, correspondem às músicas que mais agradaram ao autor da dissertação.

ANEXO 5. Transcrição das Peças Analisadas.

Perna P'ra Pirapora
Improviso Guitarra Elétrica

TRANSCRIÇÃO: FERNANDO PRESTA

Olmir Stocker
(Samba)

$$d = 97$$

Nota Alvo: Dominante Sol

GUIARRA ELÉTRICA

The musical notation shows three measures of music for electric guitar. The first measure contains a whole rest followed by a quarter note chord C (C4-G4). The second measure contains a quarter note chord Dm7 (D4-F4-Ab4) followed by two eighth notes (G4-A4). The third measure contains an eighth rest followed by a triplet of eighth notes (B4-C5-B4), then a quarter note chord G13 (G4-B4-D5-F#4-A4), and finally a quarter note chord G13 (G4-B4-D5-F#4-A4).

T		10	8	10	8	10	8	5	6
A		7	5	7	5	7	5	2	3
B									

4

DM7 G13 Bb9sus4 Bb9

8 10 8 5

8 8 8 5

Escala Bb mixolidio

6 9 8 6 8 7 5

Mudança de harmonia por grau conjunto no solo

C6/9/G

A7(b13)

Arpejo Em7

T
A
B

8 6 5 8 6 5 6 7 7 5 4 7 5 7 5 8 7 5 8 6 5

Perna P'ra Pirapora 2

10

DM7 **G13** **DM7** **G13**

bordadura

Escala Gmixolídio

5 7 8 7 5 8 6 5

T 8 6 7 8 6 5 7 8 6 5 6 8

A 7 7 5 7 5 7

B

14

Bb9sus4 **Bb9** **C6/9** **Bb7(b5)** **E7(#5)**

Escala pentatônica Cm

Mudança por grau conjunto

ArpejoCmaj9

10 8 7

T 11 9 8 8 10 8 10 9 7 9 10 8

A 10 10 9 9 10

B

18

Am9 **Improvisação Modal** **Am6 (D7)** **Am7**

Escala Am melódica

ArpejoAm9 **D Mixolídio 4#**

Escala Am melódica

12 10 8 7 10 9 7 10 9 7 9 10

T 9 10 9 10 9 7 6 9 7 9 10

A 9 10 7 9 7 9 10

B

Perna P'ra Pirapora 3

21

Am⁶ **Em7(b⁵)** **A7(b¹³)**

Mudança rítmica devido ao apoio harmônico da nota

Arpejo A7,9b = Bb°

T 7 8 10 8 7 10 9 9 7

A 10 7 9

B 6 5 8 5 6 8 5

24

Em7(b⁵) **A7(b¹³)** **B^b9sus4**

Arpejo Em7(b⁵,b⁹)

Arpejo A7(b⁹,b¹³) = G°

Pentatônica Fm7 Notas Alvo

T 8 5 7 7 8 5 8 7

A 5 8 6 6 5 6 8

B 10 10 11 11

27

B^b9 **A^b9sus4** **A^b9sus4** **G⁹sus4** **G⁹sus4** **G7(b⁵,b⁹)**

Saltos Melódicos

Nota Alvo Dominante Sol

T 10 9 9 8 8 9 7 6 5 6 8 5

A 10 10 8 8 5 5

B 5 5

Na Estação (Improvisos)

TRANSCRIÇÃO: FERNANDO PRESTA
DISCO ALEMÃO BEM BRASILEIRO
FAIXA 2 AOS 1:17MN

Compositor: Olmir Stocker
(Samba)

♩ = 118

Primeiro Chorus $\text{C}\flat/9$ Arpejo Am7 > % Improvisação Motívica G^9sus^4 Arpejo de Dm7

QUITARRA ACÚSTICA ELÉTRICA

T 10 8 9 8 9 10 8 9 10 7 10 7 10

A 10 7 10 7 10 7 10 7 10 7 10 7 10

B 10 7 10 7 10 7 10 7 10 7 10 7 10

G^9 Arpejo Dm7 $\text{C}\flat/9$ Arpejo Am7 Pentatônica Am7 Blue Note %

T 8 10 10 12 10 8 5 8 5 5 7 5 7 6 7 5 7 8 5

A 12 10 10 12 10 8 5 8 5 5 7 5 7 6 7 5 7 8 5

B 12 10 10 12 10 8 5 8 5 5 7 5 7 6 7 5 7 8 5

G^9sus^4 G^9 $\text{B}\text{M}7(\text{b}5)$ Blue Note

Escala Si Dominante Diminuta

T 7 9 5 7 5 8 10 7 9 6 7 9 10 7 8 7 9 6 7 9 10 7 8

A 7 9 5 7 5 8 10 7 9 6 7 9 10 7 8 7 9 6 7 9 10 7 8

B 7 9 5 7 5 8 10 7 9 6 7 9 10 7 8 7 9 6 7 9 10 7 8

Na Estação 2

10

E7(#9) **AM9** **⌘**

Frase1 "perguntando"

T 10 11 9 10 12 13 10 12 10 13 12 10 13 10 11

A 10 11 9 10 12 13 10 12 10 13 12 10 13 10 11

B

13

Bbm7 **Eb7(b9)** **AbMA7**

Escala Eb7 Mixolídio

Bbm11, Escala Arpejo Descendente

T 14 13 11 13 10 11 10 11 13 10 12 13 11 11 11 11 11 11 11

A 14 13 11 13 10 11 10 11 13 10 12 13 11 11 11 11 11 11 11

B 13 10 11 13 10 12 13 11 11 11 11 11 11 11 11 11 11 11 11

16

G9sus4 **G9** **C6/9** **⌘**

Resolução por grau conjunto

T 10 13 12 10 10 10 12 10 9 12 10 9 10 12

A 10 13 12 10 10 10 12 10 9 12 10 9 10 12

B 10 13 12 10 10 10 12 10 9 12 10 9 10 12

19

G9sus4 **G9** **Solo em 8as C6/9**

T 10 8 10 8 10 8 10 8

A 7 5 7 5 7 5 7 5

B 7 5 7 5 7 5 7 5

Na Estação 3

22

G⁹SUS⁴ **G⁹**

segue trecho de ligação entre os chorus com mudança de ritmo

T	9	7	5	7	9	7
A	7	5	3	5	7	5
B						

25

G^{6/9} Improviso Motívico **G[#]DM⁷** Improviso Motívico **AM⁷** Mudança de Modo Improviso Motívico **CM⁶**

T	7	9	7	9	7	9	10	7	8	7	8	7	10	9	10	7	8	10	7	12
A																				
B																				

29

BM⁷ **E7(b⁹)** **A13** **A7(b13)** **D⁹**

Frase 1 "perguntando", mas com outra harmonia

T	10	8	7	10	9	7	10	8	9	10	7	9	10	7	8	10	7
A																	
B																	

33

G⁹SUS⁴ **G⁹**

Escala C7 Bebop

T	8	7	6	5	8	6	5	8	6	5	7	5	4
A													
B													

Topázio

Solo improvisos (Alemão)

Transcrição: Fernando Presta

compositor: Djavan

Improvisação Motívica **Bm⁹** Si dórico Ré Dórico por aproximação a Tonalidade **Dm⁶**

5 7 4 4 3 5 9 7 T 7 4 4 4 9 3b 5 9 9 7 T 7M9

T 5 5 2 3 8 8 5 6 5 5 5 7 9

A 4 2 4 6 4 7 5 7 5 7 11

B 4 4 7 7 5 7 11

C#M7 Dó# Frígio **Cdim7** Tríade de F# Escala de Dó Dominante diminuta **Bm⁹** Si dórico Arpejo Dmaj7,6,9

7 7 5 7 6b 5 3b 4 5 3b 7 T 6 6 5 6 5 4# 4 9 5 9 T 7 5 3b 4 9 3b 5 7 9 T 5 4

T 12 12 9 12 10 9 9 10 10 8 10 8 7 5 6 6 4 6 4 6 4 6 4

A 9 9 11 9 8 6 8 7 5 4 4 7 4 4 7 4 4 7 4 4

B 9 9 11 9 8 6 8 7 5 4 4 7 4 4 7 4 4 7 4 4

Dm⁶ Ré Melódica **C#M7** Frase pedal **Cdim7**

4 3b 5 4# 4 3b T 3b 5 9 T 7M 7 6 4 3b 5 5 6b 5 6b 5 5 6b 5 6b 5

T 8 6 5 5 2 7 6 5 4 7 5 4 5 4 5 4 4 5 4 5 4

A 7 6 5 3 3 2 7 6 5 4 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

B 5

Topázio 2

Si dórico **8M⁹** **DM⁶** Ré melódica Lá Maior

Blue Note

5 4# 5 6 7 T 9 4 3b 9 T 7 5 4 T 9 T 7 4 3b9 T3b4 T 9 T7M6 5 6 6

T
A
B

11 10 11 9 10 12 9 12 10 14 12 10 9 12 10 12 10 9 12 10 9 12 12 12 9 12 11 9 9 12

Fá # Mixolídio

A(ADD9)

G13

F#13

3 5 9 T T 9 3 5 7M 9 T 5 7T 7M T 7 6 5

11 9 9 7 7 9 11 9 12 10 9 8 7 14 12 10 9

Uso de 8as como guitarristas de jazz

Arpejo Fmaj7, 5#

Aproximação Cromática

Ré melódica

Arpejo C#m7

Si Dórico

3M9

DM6

C#m7

3

3

3

9 9 4 5 5 4 5 4 3b 9 9

T 7M 5 3b 7M6 5 9

7 7 5 3b T 3b

9 10 12 14 14 12 14 12 10 9 12

11 10 9

10 9 7 10 9

7 7 9 9 11

6 7 9 11 11 9 11 9

10 10 9

11

TAB

Quase inocente (Improvisos)

TRANSCRIÇÃO : J. FERNANDO PRESTA

Olmir Stocker
Samba

GUIARRA EL. ACÚSTICA

♩ = 130 Dominante Diminuta

Padrão Melódico

A7(b5,b9) Arpejo Edim7 **A** **DM7** Arpejo F7M **DM7** **G13**

5 7 9b 3 5 7 13 5 3 9b 7 5 13b 11 9 3b 5 7 9 T 7 T 7 6 7 6 7 3 T 7

T 5 8 6 5 8 7 5 6 8 5 7 8 5 7 9 7 10 7 10 9 10 9 7 9 8 6

7 5 8 6 5 8 7 5 6 8 5 7 8 5 7 9 7 10 7 10 9 10 9 7 9 8 6

Padrão* melódico descendente

DM7 Interrompido pelo salto

11 3b 9 3b 9 3b 9 T 7 3b 3 7

8 6 5 6 5 5 7 5 7 5 8 8

Arpejo Gdim7 com aproximações cromáticas fáceis para digitação

DM7 **G13** **CMaj7** **A7(b5,b9)**

9 3b 5 7 T 3 4 6 7M/M 5 3 4 5 6 9b T 7 6 6b 5 3 9b 7 T

5 6 5 8 10 7 8 10 7 7 8 5 6 8 5 6 5 8 7 6 5 6 8 5 7

Quase inocente 2

A **DM7** Arpejo F7,9M,#5 e F7M **DM7** **G13** **EM7** Padrão* descendente de intervallos

3b 5 7M9 113b 9 3b 5 7 6 T 7 6 5 7 T 13 5 5b 4 5 3b 4 4 3b3b3b 3b

T 5 8 6 5 6 5 8 7 10 8 7 10 10 12 10 9 8 7 10 10 8 8 0

B 8 7 6 5 8 6 5 6 5 8 7 10 8 7 10 9 8 7 10 10 8 8 0

Frase Escala Ré menor Dórico, com a presença de padrão melódico interrompido Blue Note Arpejo Dm13

T 9 3b 4 3 3b 13 4 5 3b45 7 6 543b5 43b9 6 7 5 7 9 T 6 5 7 5 4# 4 3b T3b 9 4 6 T 3 11 3 T

T 9 7 8 10 9 8 7 7 5 6 8 5 8 7 5 5 8 6 5 7 5 5 5 7 5 7 5 7 5 6 5 8 7 8 7 8

B 9 7 8 10 9 8 7 7 5 6 8 5 8 7 5 5 8 6 5 7 5 5 5 7 5 7 5 7 5 6 5 8 7 8 7 8

CMA7 **F#7(#11)** Enclosure **B** **FMA7** Improviso Motivico

3 5 5 3 9 T7M9 T 6 T 3 9 4# 3b 4 3 4# 5# 7M6 5 6 5 6 7M6 5 6

T 5 8 8 5 8 5 4 5 2 5 5 8 5 2 4 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3

B 5 8 8 5 8 5 4 5 2 5 5 8 5 2 4 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3

Quase inocente 3

19

F#MA7 **Bb9** **EbMA7** **Ab9sus4 Ab9**

T
A
B

22

DbMA7 **Arpejo Bm9,7** **DbMA7** **Arpejo Db7M** **CMA7** **Arpejo C7M,9 com padrão* melódico de 3as**

T
A
B

Encadeamento melódico, por grau conjunto

25

A7(b5,b9) **DM7** **Solo Em 8as** **DM7** **G13** **EM7**

T
A
B

Cromatismo com notas de aproximação, fácil digitação

Padrão* Melódico descendente

29

EM7 **A13** **DM7** **DM7** **G13** **CMA7** **A7(b5,b9)**

T
A
B

Turma Do Rio

TRANSCRITO POR: FERNANDO PRESTA
REVISADO POR: PROF. DOUTOR RAFAEL DOS SANTOS
15 DE MARÇO DE 2003

Autor: Olmir Stocker
(Disco Longe dos Olhos Perto do Coração)
Bossa Nova

7 13 19 25 31

D6/9 C#M7 F#7(b9) BM7 Ab7(#11)
GMA7 B13 EM9 A13/G C9(#11)
B9 B7(b9) F9sus4 EM11 A7/G
F#13 F#7(b13) B9 Bb7(#11)
A13 Ab7(#11) G7 G13
F13 E9 A9sus4 A13(b9) D.C.

Brasil Geral

(Parte dos Improvisos. Ritmo Baião)

TRANSCRIÇÃO: FERNANDO PRESTA
(CD BRASIL GERAL FAIXA 2 AOS 1:54 MINUTOS)

Olmir Stocker
(Alemão)

[Frase 1

Arpejo de D7,6

Símile

VIOLÃO NYLON

T
A
B

[Frase 2

T
A
B

[Frase 3

T
A
B

[Frase 4] [Frase 5] Mixolídio 4#

12

7 8 8 T

9 9 7 7

3,T

7 7 7 9 7 7 7 9 7 7 7 7 9 7 7 7 9 7 7 7

T A B

[Frase 6]

16

3,T

T 10 8 7 10 8 7 10 8 7 9 7 10 9 7

7 7 7 7 9 7 7 7 7 7

T A B

cromatização (padrão de dedos) [Frase 7] Frase sobre o acorde D7

20

6

7 8 9 10 11 7 6

9 10 7 9 10

T A B

3

5 3 3 3 3 5 5 5

2 2 2 3 3 3 2 2

T A B

[frase 8 Citação "Luíz Gonzaga"]

24

5 3 2 3 2 5 4 2 5 4 7 5 4 7 5 4

5 3 2 3 2 5 4 2 5 4 7 5 4 7 5 4

T A B

Heróis da Minha Terra (Improvisos Baião)

TRANSCRIÇÃO: FERNANDO PRESTA
CD BRASIL GERAL FAIXA 7 AOS 1:07 MINUTOS

Olmir Stocker
Alemão

VIOLÃO 12 CORDAS

07

[Frase 1] Símile

T 10 8 7 10 8 7 7 7 7 9 7 10 9

[Frase 2] Arpejo D7

T 10 10 10 10 12 12 12 8 10 10 10 10 7 8 7 8 10 8 7 7

A 7 7 7

B 7

[Frase 3] Arpejo D7

T 10 9 10 7 7 7 7 10 9 7 10 9

A 10 9

B 10 9

Heróis da Minha Terra 2

11 [Frase 4

T
A
B

7 10 9 7 10 10 10 7 10 10 10 9 7

14

Arpejo F#m7,9(b5) Arpejo C7M

T
A
B

10 10 9 7 10 9 7 9 7 10 9 8 9 7 7 10 9 8 8 8 8 10

17 [Frase 5 Escala de Ré mixolídio Arpejo F#m7(b5)

T
A
B

5 10 8 7 10 8 7 9 7 10 7 9 10 7 10 9 7 10 9

Heróis da Minha Terra 3

20

[Frase 6] Ré Mixolídio com 4#

TAB 7 10 9 7 10 9 7

23

Progressão intervalos de 6as

TAB 7 7 7 9 9 7 9 10 8 7 10 8 7 7 7 9 7 10 7

27

Arpejo F#m6,7(b5) com deslocamento da acentuação rítmica

TAB 9 7 10 9 7 10 9 7 10 9 7 10 9 7

Wave improvisos

Análise das Escalas Utilizadas

Transcrito por Fernando Presta

Improvisos de Olmir Stocker "ALEMÃO".
música de: Tom Jobim (Bossa Nova)

Sequência

Blue Note DMA^7 B^bDIM^7 AM^7

Escala Ré Maior Si bemol diminuta Mi menor Harmônica

GUITAR

T 4 5 6 7 8 9 10 11 12

A 9 8 9 7 9 9 7 6 7 4 5 5 4 5 7 4 5 4 5 5 8 7 5 7 5

B 9 8 9 7 9 9 7 6 7 4 5 5 4 5 7 4 5 7 4 5 5 8 7 5 7 5

4 $\text{G}\text{M}^7(\text{H})$ GMA^7 Enclosure 7M ou Aproximação cromática GM^b Arpejo B^b9M

Sol # Alterada ? 9 Sol lídio B.N 7a menor Sol Menor Melódica

T 7 5 5 4 8 10 7 7 9 10 8 9 7 8 9 7 5 9 6

A 7 5 5 4 8 10 7 7 9 10 8 9 7 8 9 7 5 9 6

B 7 5 5 4 8 10 7 7 9 10 8 9 7 8 9 7 5 9 6

7 FM^b $\text{F}\text{M}^7(\text{b}9)$ B^9 B^9 E^9

FM^b Dominante Diminuta Si dominante diminuta Mi mixolídio 4#

T 9 10 7 6 10 9 8 10 8 7 7 9 10 7 9 10 9 7 7 9 10 9 8 7 10

A 9 10 7 6 10 9 8 10 8 7 7 9 10 7 9 10 9 7 7 9 10 9 8 7 10

B 9 10 7 6 10 9 8 10 8 7 7 9 10 7 9 10 9 7 7 9 10 9 8 7 10

Wave improvisos

10

Escala Si b Maior, Arpejo Bbmaj13

(Padrão de dedos)
Aproximação cromática

(Padrão de dedos)
Aprox. Crom.

Arpejo Dm7M,9,11

T 6 8 6 5 8 6 7 8 6 7 8 5

A 8 7 6 5 7 8 5 7 7 5 7 5 8

B 7 7 7 5 8 7 6 5 8 7 6 5

12

E⁹ A7(b9)

citação do tema "Marselhesa"

DMA7

Ré Maior

b⁹DM7

Si bemol diminuta

T 7 7 7 7 5 5 5 7 7 7 10 8 7 8 7 9 9 8 8 7

A 7 7 7 7 5 5 5 7 7 7 10 8 7 8 7 9 9 8 8 7

B 7 7 7 7 5 5 5 7 7 7 10 8 7 8 7 9 9 8 8 7

15

AM7

Si bemol diminuta

Bebop D7

A^b7(b9)

Sol lídio

GMA7(b9)

T 10 7 9 10 7 8 9 11 5 7 6 5 5 5 5 10 12 9 10 9 10

A 10 7 9 10 7 8 9 11 5 7 6 5 5 5 5 10 12 9 10 9 10

B 10 7 9 10 7 8 9 11 5 7 6 5 5 5 5 10 12 9 10 9 10

Wave improvisos

18

GM6 F#m3 F#(b13)

Sol dórico

TAB

8 6 8 6 8 6 8 6 5 5 6 7

20

Pentatônica de Mi menor 7 Arpejo de Em7,9

F#m6

Mi menor harmônica

T
A
B

9 8 9 7 8 10 7 8 10 8 7 10 8 7 9 7 7 7 9 7 7 10 9 10 9 7 10

22

8b13 A7(b13) Dm7 Arpejo Dm7 G#13

(Sub V) Lá Frígio Maior Ré Dórico Ré alterada

T 7 7 9 10 10 9 8 10 10 12 11 10 9 9 10 10 13 10 10 12 10 9 10 12 12 10

A 7 7 9 10 10 9 8 10 10 12 11 10 9 9 10 10 13 10 10 12 10 9 10 12 12 10

B 7 7 9 10 10 9 8 10 10 12 11 10 9 9 10 10 13 10 10 12 10 9 10 12 12 10

Wave improvisos

24

$D7(b9)$ $A\flat7(\sharp11)$ **B** $G\flat M7$ Sol dórico?????

Lá bemol Mixolídio 4#

5 3b 9 3b 5 4 5

10 9 10 6 5 6 7 6 7

T 10 10 12 10 12

A 12 10 12

B 12 10 12

26

$D9$ Dó Mixolídio $F\sharp M\Delta7$

Fá jônio(maior)

6 5 6 8 6 7 5 7 8 6 5 7 6 5

T 6 5 6 8 6

A 8 7 8 8 7 8

B 8 7 8

28

$F\sharp M7$ Fá Dórico

Pentatônica de Dó maior

00 0 0 0 0 11 10 11 8 9 9 8 10 8

68 8 9 9 10 10 8

T 12 10 12 13 10 12

A 12

B 10 10 8

Wave improvisos

30

B^b7 E^bMA7

Si bemol Mixolídio Mi bemol Maior

T 8 9 10 10 11 8 9 10 10 11 8 11 8 8

A 10 8 10 8 10 8 9 11 11 8 11 8 8

B 10 11 10 10 11 10 10 8 10 10 8 10

32

$A7sus4$ $DMA7$ B^bDIM7 Si bemol Diminuta

Ré maior

T 10 7 7 9 10 10 9 10 10 9 10 9 10 10 8 10 10 9 8 7

A 9 9 7 9 10 10 9 10 10 9 10 9 10 10 8 10 10 9 8 7

B 9 9 7 9 10 10 9 10 10 9 10 9 10 10 8 10 10 9 8 7

35

$AM7$ $G7(b9)$ Ré mixolídio Ré mixolídio 9b

5 5 4 5 9 9b

T 5 5 7 5 7 9 7 8 10 7 8 10 11 10 8 7 10 8 7

A 7 7 9 7 8 10 7 8 10 11 10 8 7 10 8 7

B 7 7 9 7 8 10 7 8 10 11 10 8 7 10 8 7

Wave improvisos

37

GMA7

Aprox. Crom.

GM6

Sol Maior

Sol Dórico

8 8 11 10 10 8

T 7 8 7 7 9 8 7

A

B

39

F#m7

F#m7(b9)

F#m7

B7(b9)

Blue Note

nota pedal

4 3 3 9# T

7 6 6 5 7

T

A

B

41

Em9

E9

Arpejo Triade de F#

A7(b9)

Blue Note

Si bemol diminuta

Lá Alterada

3b 4 9b 4 T

9# T 9 7 9

8 5 6 5 2 5 2 3 2

2 2 3 8 8 6 6 6

T

A

B

Wave improvisos

43

OM7

OM7(b9)

A^b7(#11)

9 5 T 5 4 5 3^b 5 9 5 T 5 9^b 5 5^b 9^b 5#3

T 5 5 5 8 5 5 5 5 5 5 5 5

A 7 8 7 7 5

B

Solo em 3as ; duas notas (Double Stops)

45

Segundo Chorus

OM7

S^bOM7

Ré Maior

Si bemol Diminuta

2 4 4 2 3 4 5 2 3 3 5 6 8 5 3 3

T 2 4 4 2 3 4 5 2 3 3 5 6 8 5 3 3

A 4 2 4 6 3 5 7 8 7 5 5

B

47

AM7

A^b7(#11)

Lá Dórico

4#(5^b),9#

7 10 9 7 9 7 8 5 7 8 10 10 12

T 7 10 9 7 9 7 8 5 7 8 10 10 12

A 7 11 9 7 9 7 9 7 8 10 12

B

Wave improvisos

Uso de 8as, como o guitarrista de Jazz "Wes Montgomery"

49

GMA7 **GMA6**

Sol lídio Sol Dórico

T	12	10	12	10	12	11	9	3
A	9	7	9	7	9	9	7	5
B								

51

F#m3 **F#7(b9)** **F#m7** **B7(b9)**

3 5b T

T	10	9	10	9	9	7	9	8	7
A	7	6	7	6	6	4	6	5	4
B									

53

Em9 **E9** **Bb13** **A7(b9)**

Mi dórico 9b 3 5b 13b 3 5 4

T	7	10	12	14	7	12	10	12	13	12	10
A	4	7	9	11	4	9	12	9	10	9	12
B											

Wave improvisos

55 **Ré Dórico** **DM7**

D7(b9) **A7(b9)** **Lá bemol Alterada**

5 9b 9b 9# 9b

T 12 10 10 8 8 8 5

A 9 7 7 5 5 5 2

B

57 **Sol dórico** **GM7**

T 7 T 9

Dó Mixolídio

T

A

B

59 **F#M7** **Fá Maior**

5 8 6 8 6 5 6 5

F#M7 **Padrão 3as** **Fá maior**

7 7 5 7 5 7 5 5

Escala Pentatônica Fá maior

6 6 6 6 8 8 7

T

A

B

Wave improvisos

Si bemol Mixolídio

61

Fm7 F Dórico

8b5US4 8b7(b9)

3 4 5 13 7 T 7 13 5 4 3 9 T 7 6 5 6 7 T 9b 9 3 4 5

T 6 4 3 6 4

A 7 9 7 9 10 7 10 9

B 6 3 5 6 3 5 5 7 8 6 8 9 9 8 6 8 7 5 8 6 5 3 5 6 3 4 5 3 4 6

63

Ebm7 Mi bemol Lídio

Em9 Arpejo de Em7

A7(b9)

9 T 3 9 T 4#

T 6 4 3 6 4

A 7 9 7 9 10 7 10 9

B 7 9 7 9 10 7 10 9

65

DMA7 Ré maior

8bDIM7

5 3 5 3 5 3 5

T 2 2 4 2 4 2 4 2

A 5 2 5 2 3 2 5 2 4 2

B 6 7M 6 7M 5 7M 6 7M 5# 7M

Wave improvisos

67

Am7 (Padrão de Dedos)
Nota Pedal= lá

A $\flat$ 7(#11)

Lá bemol Alterado

T
A
B

69

Arpejo Gmaj9
GMA7

G Lídio

Dó

Antecipação

Sol lídio

Dó mixolídio

T
A
B

71

F#13

F#7(b13)

F#7

B7(b9)

Fá # Dominante Diminuta ou
Mi menor Harmônica.

T
A
B

Wave improvisos

73

E13

Arpejo Dmaj7,5#

Mi mixolídio 4#

7M 6 T

T 9 11 11 12 11 9 8

A 11 11 11 12 11 9 8

B 11 11 11 12 11 9 8

75

Dm9

Ré dórico???

Ebm11 A13 A7(b13)

T 7 6 0 6 7 6 0 6

A 7 6 0 6 7 6 0 6

B 7 6 0 6 7 6 0 6

77

T 7 6 0 6 7 6 0 6

A 7 6 0 6 7 6 0 6

B 7 6 0 6 7 6 0 6

Wave improvisos

79

T
A
B

81

T
A
B

83

T
A
B

85

continua

T
A
B

ANEXO 6. Cd com gravações de Olmir Stocker

Relação de músicas que constam no CD:

1. Heróis da Minha Terra
2. Odeon
3. Wave
4. Vernissagem
5. Superposto
6. Galeria 14
7. Perna P`ra Pirapora
8. Pampeana
9. Rua do Ouvidor
10. Aldeias Ribeirinhas
11. Brasil Geral
12. Na Estação
13. Poço da Panela
14. Quase Inocente
15. Turma do Rio