

Songbook

Idealizado/Created by
Almir Chediak

CHORO

Organizado/Coordinated by
Mário Sève, Rogério Souza e Dininho

1

SBCH1



Irmãos Vitale S/A Indústria e Comércio
Rua França Pinto, 42 - Vila Mariana - São Paulo
CEP.04016-000 - Fone: 11 5081-9499- Fax: 11 5574-7388

© Copyright 2009 by Irmãos Vitale S.A. Indústria e Comércio.
Todos os direitos autorais reservados para todos os países. *All rights reserved.*

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

C477

Choro / idealizado por Almir Chediak ; organizado por Mário Sève, Rogério Souza e Dininho. - São Paulo : Irmãos Vitale, 2009. 256p. -(Songbook ; v.1)

Texto em português com tradução em inglês
ISBN 978-85-7407-258-6

1. Choro (Música).
2. Musica popular - Brasil - Textos.
 - I. Chediak, Almir, 1950-2003.
 - II. Sève, Mário.
 - III. Souza, Rogério.
 - IV. Dininho.
 - V. Série.

09-5541.

CDD: 784.500981
CDU: 78.067.26(81)

22.10.09

29.10.09

015945

Songbook

Produzido e editado por
Produced and edited by



CHORO

Organizado/Coordinated by
Mário Sève, Rogério Souza and Dininho.

Volume 1

■ **97 músicas contendo melodias, harmonias (acordes cifrados), contrapontos e convenções rítmicas.**

■ **97 songs containing melodies, harmonies (numbered chords), counterpoints and rhythmic conventions.**

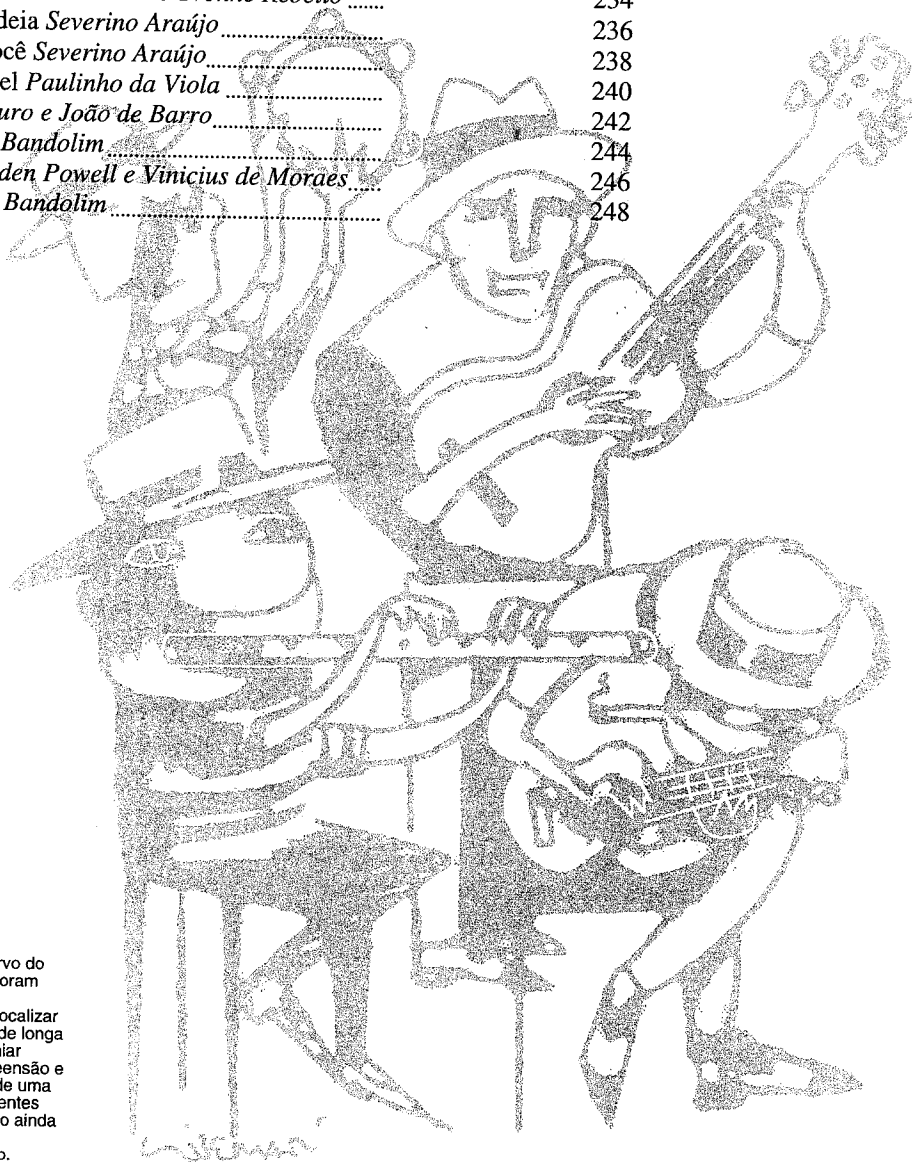
Volume 1

Uma história secular / Sérgio Cabral	6
<i>A secular history / Sérgio Cabral</i>	10
Apresentação <i>Presentation / Mário Sève</i>	14
Entrevista concedida por Mário Sève e Rogério Souza a Jesus Chediak	16
<i>Interview conceded by Mário Sève and Rogério Souza to Jesus Chediak</i>	22
Entrevista de Dininho a Jesus Chediak	28
<i>Dininho interviewed by Jesus Chediak</i>	32
Entrevista de Maurício Carrilho a Almir Chediak	36
<i>Maurício Carrilho's interview with Almir Chediak</i>	44

Músicas / Songs

A ginga do mané <i>Jacob do Bandolim</i>	54	Enigmático <i>Altamiro Carrilho</i>	134
A vida é um buraco <i>Pixinguinha</i>	56	Espinha de bacalhau <i>Severino Araújo</i>	136
Agüenta Seu Fulgêncio <i>Jacob do Bandolim</i>	58	Eu quero é sossego <i>K-Ximbinho e Hianto de Almeida</i>	138
Alma brasileira <i>Fernando Magalhães e Judas Isgorogota</i>	60	Feitiço <i>Jacob do Bandolim</i>	140
Alvorada <i>Jacob do Bandolim</i>	62	Flor amorosa <i>Catulo da Paixão Cearense e Joaquim A. Callado</i>	142
Amigo bandolim <i>Cristóvão Bastos</i>	64	Fogo na roupa <i>Altamiro Carrilho e Ary Duarte</i>	144
Amor não se compra <i>Bonfiglio de Oliveira</i>	66	Forró de gala <i>Jacob do Bandolim</i>	146
Ano novo <i>Rildo Hora</i>	68	Gadú namorando <i>Lalau e Alcir Pires Vermelho</i>	148
Apanhei-te cavaquinho <i>Ernesto Nazareth e Hubaldo</i>	70	Garoto <i>Antonio Carlos Jobim</i>	150
Araponga <i>Luiz Gonzaga</i>	72	Glória <i>Pixinguinha</i>	152
Assanhado <i>Jacob do Bandolim</i>	74	Graúna <i>João Pernambuco e Turbio Santos</i>	154
Atlântico <i>Ernesto Nazareth</i>	76	Harmonia selvagem <i>Dante Santoro</i>	156
Atraente <i>Chiquinha Gonzaga</i>	78	Haroldo no choro <i>Abel Ferreira</i>	158
Beliscando <i>Paulinho da Viola</i>	80	Implicante <i>Jacob do Bandolim</i>	160
Benzinho <i>Jacob do Bandolim</i>	82	Inesquecível <i>Paulinho da Viola</i>	162
Bole bole <i>Jacob do Bandolim</i>	84	Língua de preto <i>Honório Lopes</i>	164
Boneca <i>Benedito Lacerda e Aldo Cabral</i>	86	Mimosa <i>Jacob do Bandolim</i>	166
Bonicrates de muleta <i>Jacob do Bandolim</i>	88	Mistura e manda <i>Nelson Alves</i>	168
Cadência <i>Juventino Maciel</i>	90	Modulando <i>Rubens Leal Brito</i>	170
Caminhando <i>Nelson Cavaquinho e Norival Bahia</i>	92	Murmurando <i>Fon-Fon e Mário Rossi</i>	172
Canarinho teimoso <i>Altamiro Carrilho e Ary Duarte</i>	94	O bom filho à casa torna <i>Bonfiglio de Oliveira</i>	174
Carinhoso <i>Pixinguinha e João de Barro</i>	96	O vôo da mosca <i>Jacob do Bandolim</i>	176
Carioca 1 <i>Nicanor Teixeira</i>	98	Odeon <i>Ernesto Nazareth e Hubaldo</i>	178
Cem anos de choro <i>Capiba</i>	100	Os cinco companheiros <i>Pixinguinha</i>	180
Chorando pra Pixinguinha <i>De Moraes e Pecci Filho</i>	102	Os três chorões <i>Cristóvão Bastos</i>	182
Chorinho do Sovaco de Cobra <i>Abel Ferreira</i>	104	Paciente <i>Pixinguinha e Daniel Santos</i>	184
Chorinho na gafieira <i>Astor Silva</i>	106	Paraquedista <i>José Leocadio da Silveira</i>	186
Choro de memórias <i>Paulinho da Viola</i>	108	Perspectivo <i>Cristóvão Bastos</i>	188
Cochichando <i>Pixinguinha, João de Barro e Alberto Ribeiro</i>	110	Picadinho à baiana <i>Luperce Miranda</i>	190
Conversa de botequim <i>Noel Rosa e Vadico</i>	112	Quando me lembro <i>Luperce Miranda</i>	192
De coração a coração <i>Jacob do Bandolim e Luiz Bittencourt</i>	114	5ª valsa de esquina <i>Francisco Mignone</i>	196
De Limoeiro a Mossoró <i>Jacob do Bandolim</i>	116	Radamés y Pelé <i>Antonio Carlos Jobim</i>	198
Dengoso <i>João Pernambuco</i>	118	Recado <i>Rossini Ferreira</i>	200
Desvairada <i>Garoto</i>	120	Receita de samba <i>Jacob do Bandolim</i>	202
Diabinho maluco <i>Jacob do Bandolim</i>	122	Remexendo <i>Radamés Gnattali</i>	204
Dinorah <i>Benedito Lacerda e José Ferreira Ramos</i>	124	Revendendo o passado <i>Freire Júnior</i>	206
Displicente <i>Pixinguinha</i>	126	Rio antigo <i>Altamiro Carrilho</i>	208
Do sorriso das mulheres nasceram as flores <i>Eduardo Souto e Lélío de Aragão</i>	128	Rosa <i>Pixinguinha</i>	210
Doce de coco <i>Jacob do Bandolim</i>	130	Santa morena <i>Jacob do Bandolim</i>	212
Dr. Sabe-tudo <i>Dilermando Reis</i>	132	Sapeca <i>Jacob do Bandolim</i>	214
		Sarau para Radamés <i>Paulinho da Viola</i>	216
		Se ela perguntar <i>Dilermando Reis</i>	218
		Sensível <i>Pixinguinha</i>	220

Serpentina Nelson Alves.....	222
Sons de carrilhões João Pernambuco.....	224
Subindo ao céu Aristides Borges.....	226
Tempo de criança Dilermando Reis.....	228
Tira poeira Jacob do Bandolim.....	230
Turbilhão de beijos Ernesto Nazareth.....	232
Um chorinho diferente El Gaúcho e Yvonne Rebello.....	234
Um chorinho em aldeia Severino Araújo.....	236
Um chorinho pra você Severino Araújo.....	238
Um sarau para Rafael Paulinho da Viola.....	240
Urubu malandro Louro e João de Barro.....	242
Vale tudo Jacob do Bandolim.....	244
Valsa sem nome Baden Powell e Vinícius de Moraes.....	246
Vibrações Jacob do Bandolim.....	248



As fotos pertencentes ao acervo do Instituto Jacob do Bandolim, foram gentilmente cedidas por este. Infelizmente não foi possível localizar seus autores, mesmo depois de longa pesquisa. Ainda assim, a Lumiar Editora agradece pela compreensão e a colaboração de todos, que de uma forma ou de outra, estão presentes neste Songbook, enriquecendo ainda mais este clássico da música brasileira, que se chama choro.

The Jacob do Bandolim collection kindly granted us its collection of photographs. Unfortunately we were unable to locate the photographers, even after long research. However Lumiar Editora insists on thanking the understanding and collaboration of everyone that in one way or another is present in this Songbook, enriching this classic Brazilian genre, called choro.

2007

■ Os copyrights das composições inseridas neste álbum estão indicados no fim de cada música.
Copyrights of compositions included in this album are found at the end of each song.

□ **Editor responsável / Editor-in-chief:**
Chediak Arte e Comunicação

□ **Projeto gráfico / Graphic design:**
Almir Chediak

□ **Capa / Cover:**
Bruno Liberati e Rui de Carvalho

□ **Coordenação e produção gráfica / Coordination and graphic production:**
Márcia Bortolotto

□ **Diagramação dos textos / Text layout:**
Júlio César Oliveira

□ **Versão (inglês) / Translation:**
Isadora Contins

□ **Revisão de textos / Proofreading:**
Jesus Chediak

□ **Transcrição de partituras / Music transcription:**
Mário Sève, Rogério Souza e Dininho

□ **Revisão musical / Music revision:**
Adamo Prince

□ **Digitalização e diagramação das partituras / Music layout :**
Mário Sève e Júlio César Oliveira

UMA HISTÓRIA SECULAR

*Mas polca? A polca veio
Das longas terras estranhas
Galgando o que acabou permeio
Mares, cidades, montanhas.*

*Aqui ficou, aqui mora
Mas as feições mudadas
Que até discute ou memora
Coisas velhas, intrincadas.*

Nas quadrinhas acima, Machado de Assis chamava atenção, na Gazeta de Notícias, em janeiro de 1887, para a nacionalização da polca, um gênero musical criado 50 anos antes na Boêmia e que fora apresentada pela primeira vez no Brasil, segundo alguns autores, no dia 3 de julho de 1845, no Teatro São Pedro (atual João Caetano). Mas, segundo Mário de Andrade, a estréia da polca no país ocorreu nas ruas do Rio de Janeiro, em 1846, quando foi dançada pela atriz Clara del Mastro. O que se sabe,

Trata-se, portanto, de uma música vitoriosa em todos os sentidos

com toda certeza, é que ela ficou no Brasil e, com o tempo, teve “as feições mudadas”, abasileirando-se.

De todos os gêneros musicais que aportaram no Brasil e aqui também tiveram “as feições mudadas” – o tango espanhol, a mazurca, a havaneira, o xóti (os velhos chorões e muitos dos seus sucessores, Jacob do Bandolim entre eles, consideravam xóti uma palavra feminina e diziam “a xóti” e davam preferência à grafia alemã: *schottisch*) – a polca foi a mais popular. E foi ela uma das principais responsáveis pelo surgimento, no Rio de Janeiro, das duas primeiras manifestações urbanas de música popular. Do jeito que os compositores cariocas encontraram para criar novas polcas, nasceu, na década de 1870, o

maxixe, o primeiro gênero musical urbano do Brasil. E do jeito que os instrumentistas cariocas encontraram para tocá-las, nasceu, na passagem da década de 1870 para os anos 80 do século XIX, o choro, não como um gênero musical, mas como uma maneira de tocar qualquer gênero.

O fato é que este tipo de música nascido no Rio de Janeiro no século XIX atravessou o século XX e entrou no século XXI como uma das mais fascinantes demonstrações da capacidade de resistência cultural do povo brasileiro. Afinal, qualquer especialista da comunicação musical encontraria no choro todos os motivos para desaparecer, como está praticamente desaparecido o maxixe e como desapareceram as marchinhas e os sambas de carnaval, as marchas de rancho etc. Sendo uma música sem letra (quando tem letra, ela surge geralmente muito tempo depois da composição da música), perde de cara o principal meio de comunicação com o público. Além disso, não é uma música fácil de ser executada pelos instrumentistas, sendo imenso o número de choros que estão, sem dúvida, entre as obras de execução mais difícil de toda a música popular brasileira. E mais: ele exige um mínimo de sensibilidade musical do ouvinte, para que sejam percebidas a beleza da melodia, a destreza do solista, a habilidade e a exatidão do acompanhamento a cargo do violão, do cavaquinho e da percussão, a harmonia, as modulações, o contraponto (Pixinguinha foi o grande mestre do tema) etc. As dificuldades não param aí, já que se trata de um tipo de música inteiramente desprezado pelos veículos de comunicação – as gravadoras de discos, as emissoras de rádio e de televisão e a própria imprensa escrita. Mas eis que, no início do milênio, o Brasil conta com centenas –

provavelmente, milhares – de grupos musicais especialistas em choro e, com o fim do monopólio das grandes gravadoras, os músicos encontraram na gravação de discos independentes uma saída para divulgar o choro. Trata-se, portanto, de uma música vitoriosa em todos os sentidos. Maurício Carrilho e Luciana Rabelo, por sinal, merecem uma homenagem especial – estátua em praça pública, serem enredos de escolas de samba, uma coisa assim – pelo trabalho realizado na gravadora Acari.

O choro, por sinal, foi a primeira manifestação musical popular brasileira a merecer um livro inteiro dedicado a ele. Foi lançado em 1936 por Alexandre Gonçalves Pinto, um modesto funcionário dos correios, que, desde os últimos anos de século XIX, participava das rodas de choro da cidade, o que lhe deu conhecimento suficiente para conhecer algumas dezenas de instrumentistas, dos mais humildes e aos mais ilustres como Villa-Lobos, Ernesto Nazareth e Pixinguinha. Não é um livro de escritor. Aliás, no prefácio de *O choro*, o poeta e compositor Catulo da Paixão Cearense foi franco: “Não te posso ser útil nas correções dos erros, porque só uma revisão geral poderia

Sobreviveu graças aos pesquisadores que o encontraram nos sebos

melhorá-lo, o que é impossível depois de o teres pronto.” Mas observa, com toda razão, que o leitor “se deliciará com a sua leitura, fechando os olhos aos dismantelos gramaticais”. De fato, Alexandre Gonçalves Pinto, também conhecido como Animal, escreveu uma obra tão deliciosa quanto importante não só para a história do choro como também para a própria história da música popular

brasileira. *O choro* tornou-se uma raridade durante muitos anos e sobreviveu graças aos pesquisadores que o encontraram nos sebos e o guardaram como uma verdadeira jóia. Na década de 1980, entre tantas iniciativas de Hermínio Belo de Carvalho à frente do setor de música da Funarte (Fundação Nacional de Arte), o livro mereceu uma nova edição, que foi rapidamente consumida. Os seus felizes possuidores sabem muito bem que guardam um verdadeiro tesouro.

A propósito: de onde teria surgido a palavra choro? Os estudiosos da música popular brasileira têm opiniões diferentes. O maestro Batista Siqueira forneceu as primeiras pistas para que José Ramos Tinhorão formasse a sua opinião. Escreveu Siqueira que os tocadores de cavaquinho “aprendiam uma polca de ouvido e a executavam para que os violonistas se adestrassem nas passagens modulatórias, transformando exercícios em agradáveis passatempos.” Concluiu Tinhorão que os esquemas modulatórios repetiam-se nos tons mais graves do violão sob o nome genérico de “baixaria”, em tom plangente, conferindo à música a impressão de melancolia “que cabalaria conferindo o nome de choro à tal maneira de tocar, e a designação de chorões aos músicos de tais conjuntos, por extensão”.

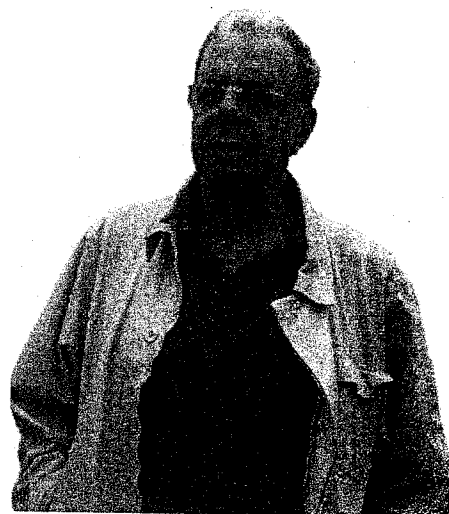
Em seu livro *Choro: do quintal ao Municipal*, o tocador de cavaquinho, escritor e pesquisador Henrique Cazes acha a discussão sobre a palavra choro a parte mais “enjoada” dos livros que trataram do tema. Mas transcreve as opiniões diferentes de Tinhorão, Luís da Câmara Cascudo e Ari Vasconcelos. Para o folclorista Câmara Cascudo, que repetiu o ponto de vista defendido por Jacques Raimundo na obra *O negro brasileiro*, a palavra choro vinha de xolo, como a chamado o baile de escravos nas

fazendas. Já o pesquisador e autor de vários livros sobre a nossa música Ari Vasconcelos considera que a palavra veio de choramelas (instrumentos de palheta surgidos antes dos oboés, fagotes e clarinetes). A opinião de Cazes aproximou-se mais da de Tinhorão, pois não acredita “em origens rurais para um fenômeno tipicamente urbano” e também não viu “como as choramelas pudessem influenciar algo que ocorreu tanto tempo depois”. Mesmo concordando com Tinhorão, discordou de alguns detalhes importantes: “Quanto à melancolia das baixarias do violão, pelo que pude observar nas primeiras gravações dos grupos de choro, realizadas por volta de 1907, quando o estilo já beirava 40 anos de existência, o violão ainda não era usado com a exuberância com que hoje estamos habituados. Portanto, se algo evocava melancolia era a maneira de tocar a melodia. Sendo assim, acredito que a palavra choro seja uma decorrência da maneira chorosa de frasar, que teria gerado o termo chorão, que designava o músico que ‘amolecia’ as polcas.”

Antes da consagração do maxixe e do choro, determinados tipos de música já mereciam certas designações na tentativa de identificá-los como gêneros musicais. O primeiro foi o lundu, que Mário de

Alguns dos maiores clássicos do choro foram identificados como tangos brasileiros

Andrade definiu como “canto e dança populares no Brasil durante o século XVIII, introduzidos provavelmente pelos escravos de Angola, em compasso 2/4.” O outro, o tango brasileiro, tem mais a ver com a nossa história, pois alguns dos maiores clássicos do choro foram identificados como tangos brasileiros, mesmo quando legítimos maxixes (Mário de



Sérgio Cabral

Andrade lembrava que tangos e havaneras [dança de origem cubana], editados por Henrique Levy, S. Paulo, eram “legítimos lundus”). É que o tango, nascido na Espanha (Andaluzia) se espalhou pela América espanhola e chegou ao Brasil com grande força no século XIX. Curiosamente, o tango argentino ganhou tal vigor que ninguém é capaz de supor que, em 1871, o trompetista, organista, compositor e regente carioca Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), nascido no morro do Castelo, lançou o tango brasileiro *Olhos matadores*, portanto, cerca de 10 anos do surgimento do tango argentino. Alguns dos tangos brasileiros de Mesquita foram incorporados ao repertório dos chorões, assim como suas polcas. Mas o seu grande clássico para os tocadores de choro, *Batuque*, nasceu com a designação de “dança característica”.

O nome de Henrique Alves de Mesquita tem outro motivo forte para se destacar em nossa história: ele foi professor de música do flautista Joaquim Antônio da Silva Callado (1848-1880), considerado o nome mais importante para a criação do choro (também foi professor do



Regional de Dante Santoro: Índio do Cavaquinho, Dante Santoro (flauta) e Valzinho (violão)

Conservatório de Música). Como se não bastasse sua importantíssima obra de compositor (na qual se destaca a polca *Flor amorosa*), foi ele o criador de um conjunto que ficou conhecido como O Choro de Callado e que tinha a formação que serviu de base para todos os grupos de choro surgidos através dos séculos: ele na flauta, dois violões e um cavaquinho. Uma pena que tenha morrido tão cedo.

Antônio Callado foi o grande nome da turma que Ari Vasconcelos identificou como “a primeira geração do choro” em seu livro *Carinhoso etc – História e inventário do choro*. Ari referia-se ao grupo de músicos que pontificaram nas duas últimas décadas de século XIX. Eram geralmente modestos funcionários públicos (a grande maioria trabalhava nos Correios e na Central do Brasil), que se encontravam na casa de cada um

deles para promoverem bailes ou intermináveis saraus. Tais casas situavam-se quase sempre no Centro do Rio ou em torno dele, em bairros como Catumbi, Saúde, Rio Comprido, Cidade Nova etc.

Além de Callado, outro grande flautista e compositor brilhou na mesma época: Viriato Figueira da

Foi Antônio Callado que a atraiu para as rodas de choro

Silva, nascido em Macaé, autor de *Só para moer* (que recebeu o nome de *Não vê-la mais* ao ganhar letra de Catulo da Paixão Cearense) e que também viveu muito pouco (1851-1883). Outra personagem extraordinária da época, que felizmente viveu muito, foi a pianista

e compositora Chiquinha Gonzaga (1847-1935), nascida Francisca Edwiges Neves Gonzaga. Foi Antônio Callado que a atraiu para as rodas de choro e dedicou à “Exma. Sra. Francisca E. N. Gonzaga” a primeira música que conseguiu editar, cujo título, sem dúvida, também era dedicado a ela: *Querida por todos*. Além das afinidades musicais, tudo indica que outras afinidades ocorreram entre eles, se levarmos em conta que Callado lançou em seguida *A sedutora* e Chiquinha respondeu com *Atraente*, por sinal, um dos seus clássicos mais conhecidos.

A segunda geração dos chorões teve como principal personagem o saxofonista, compositor e regente Anacleto de Medeiros (1855-1907), um carioca nascido na ilha de Paquetá, filho de uma escrava liberta. A música surgiu em sua vida quando



Rossini Ferreira e Amigos do Choro

tinha nove anos e foi estudar na Companhia de Menores do Arsenal de Guerra, onde aprendeu flauta e, ainda menino, passou a tocar o instrumento na banda do Arsenal. Em pouco tempo tocava vários instrumentos de sopro, mas preferiu o sax-soprano. Foi o criador de várias bandas de música, entre as quais a da Sociedade Recreio Musical Paquetaense, da fábrica de tecidos Bangu, da fábrica de tecidos de Macacos (depois, Paracambi) e de Piedade, em Magé. Mas o que ficou na história foi a criação da banda de música do Corpo de Bombeiros.

Os grandes nomes do choro se multiplicavam com o andar do século XX, mas nada foi tão importante quanto o aparecimento de um menino flautista chamado Alfredo da Rocha Viana Filho, que, aos 14 anos gravava seu primeiro disco. O menino, mais conhecido pelo apelido de

Pixinguinha, chamou logo atenção não só pela habilidade com que executava seu instrumento (foi o primeiro solista brasileiro a improvisar nas gravações), mas também pelo extraordinário talento de

O tempo passou e ele continua sendo o mais importante nome do choro

compositor. Aos 30 anos de idade, já poderia ser considerado como o nosso melhor flautista e o mais importante compositor de choro. O tempo passou e ele continua sendo o mais importante nome do choro.

É verdade que, depois de Pixinguinha, surgiram vários instrumentistas e compositores importantes, desde Luís Americano até os atuais músicos que não deixam

a peteca cair, passando pelo extraordinário Dino Sete Cordas, cujas intervenções em qualquer música ganhavam imediatamente a condição de obras de arte. Mas, para que esta introdução não passe de uma relação de nomes, resumo tudo o que de melhor ocorreu no choro a partir das gerações que sucederam Pixinguinha com um nome apenas: Jacob Pick Bitencourt, o Jacob do Bandolim, magnífico compositor, profundo pesquisador e instrumentista genial. Qualquer músico se sentirá muito bem representado se o representante for Jacob do Bandolim.

Sérgio Cabral

A SECULAR HISTORY

Mas polca? A polca veio
Das longas terras estranhas
Galgando o que acabou permeio
Mares, cidades, montanhas.

Aqui ficou, aqui mora
Mas as feições mudadas
Que até discute ou memora
Coisas velhas, intrincadas.

In the lines above, written in January, 1887 Machado de Assis called attention, in the newspaper Gazeta de Notícias, to the nationalization of the polka. The polka is a musical genre created 50 years before in Bohemia. It was first presented in Brazil on the 3rd of July of 1845, in the São Pedro Theater (today João Caetano). But according to Mário de Andrade, the polka became noticed in our country in the streets of Rio de Janeiro, in the year of 1846, while the actress Clara del Mastro danced to the new genre. What is known to be true is that it persisted in Brazil and took on some changes with time, incorporating a more Brazilian style to it.

Of all the musical genres that came to Brazil and of course were also transformed here as well, such as the Spanish tango, the mazurca, the havaneira, the xótiis (the old choro

From this point of view this is a victorious genre in every way

musicians and many of their successors, Jacob do Bandolim for example considered xótiis to be a feminine word, they would call it "a xótiis" and prefer the German and Scottish way to write it) – the polka was the most popular. The polka was also responsible for the first two urban manifestations of popular

music in Rio de Janeiro. The maxixe came about when composers from Rio started to create new forms of polka. It was the first urban musical genre of

Arquivo IJB



Ernesto Nazareth

Brazil. The way the musicians from Rio de Janeiro played the maxixe and the polka helped them to discover the choro. This was in the end of the 1870s and the beginning of the 1880s. So the choro started out not as a musical genre but as a way, a form of playing any style of music.

What's interesting is that this type of music that was born in Rio de Janeiro in the XIX century that lived through all of the XX century, started out the XXI century as one of the most fascinating forms of cultural resistance demonstrations of the Brazilian people. After all any musical communications specialist would find in the choro all the reasons for it to disappear which is the case of the maxixe and the "marchinhas" and sambas of Carnaval, the marchas de rancho etc. The fact that the choro songs don't have lyrics to them, or the lyrics only appear later in the song,

makes it a genre that lacks the most important form of communication with its public. Besides that, it's not easy for the musicians to play this style of music, there are many choros listed as the most difficult songs to play in all of Brazilian popular music. The choro also requires the public to have musical sensibility so that the beauty of the melody, the soloist's ability and the exactness of the accompaniment of the guitar, the cavaquinho, and the percussion as well as the modulations and the harmony and the counterpoints can be perceived. Pixinguinha was a great master in this area. There are more difficulties on the list, since it is also a genre that's completely ignored by the media, the labels, radio stations, tv and the written press. But in the beginning of the millennium you can find dozens, probably millions of Brazilian musical groups dedicated to choro. Now with the end of the label's monopoly of the music industry the musicians found a good solution in the recording of independent records, they're able to divulge choro through this vehicle. From this point of view this is a victorious genre in every way. Maurício Carrilho and Luciana Rabelo deserve special reverence due to their work in the Acari record label.

The choro was the first Brazilian popular music manifestation to have an entire book dedicated to. It came

It survived thanks to the researchers that found the music in old book shops

out in 1936 and was written by a modest postal service employee named Alexandre Gonçalves Dias that attended many rodas de choro¹ in the city from the last years of the XIXth

¹ Rodas de choro are informal gatherings, where people sit around each other in a group and play choro.



Jacob do Bandolim and Época de ouro

century. That was enough for him to be introduced to more than a dozen musicians, from the most humble to the most acknowledged like Villa-Lobos, Ernesto Nazareth and Pixinguinha. In the preface of the book the poet and composer Catulo da paixão Cearens was very honest when he wrote; "I can't be usefull in the error corrections because only a general revision could make it better something that is impossible after having the book finished". On the other hand he also observes that the reader "will fall in love with the reading disregarding the grammatical mistakes". In fact Alexandre Gonçalves Pinto, also known as Animal wrote a delightful and important book for the History of the choro genre as well as

for the History of popular Brazilian music. For many years O choro became something very rare and it survived thanks to the researchers that found the music in old book shops and kept it like a rare jewelry. In the 1980's with Hermínio Belo de Carvalho's initiatives regarding the music sector

Some of the greatest choro classics were identified as Brazilian tangos

in FUNARTE (National Art Foundation) the book gained a new edition, they were sold very fast. The ones that own it know this very well.

By the way, where did the word choro come from? The ones that study

Brazilian popular music have different opinions. The maestro Batista Siqueira gave José Ramos Tinhorão the first tips to be able to come to an opinion. Siqueira wrote that the cavaquinho players "learned how to play the polka by ear and played it so that the violinists would become familiar with the modulation passages transforming the exercises in pleasant activities". Tinhorão concludes that the modulation patterns repeated in the lower keys of the guitar under the generic name of bass lines in a plangent key giving the music a melancholic character "would wind up giving the name choro to the form that the music was played and the designation o chorões (the ones that cry or lament) to the musicians of such groups".

In his book *Choro: do quintal ao Municipal*, the cavaquinho player, writer and researcher Henrique Cazes believes that the discussion about the choro word is the most boring part of the books that analyse this topic. But he transcribes the different opinions of Tinhorao, Luis da Camara Cascudo and Ari Vasconcelos. For the folklorist Camara Cascudo that defended the same point of view as Jacques Raimundo in the book *O Negro Brasileiro*, the word choro came from xolo, which was how the slave parties in the farms were called. On the other hand the writer of innumerable books on our music, Ari Vasconcelos believes that the word came from choramelas (reed instruments that are prior to the oboe and the clarinet) Cazes's opinion is closer to Tinhorao's opinion because he doesn't believe in "rural origins for a typically urban phenomenon". He also couldn't see how the "choramelas could influence something so much time after". Even agreeing with Tinhorao, he disagreed with some important details. Regarding the melancholy of the guitar bass lines, from what I was able to observe in the first recordings of the choro groups that happened around 1907 when the genre had already 40 years of existence, the guitar wasn't used with the exuberance that we are used to today. So if something was screamed melancholy it was the way the melody was played. In this sense I believe that the word choro comes from the lamenting way.

Before the maxixe and the choro were a success there were already certain types of songs that would already fit this musical genre. First it was the lundu that Mário de Andrade described as "popular singing and dancing in Brazil during the XVIII th century, it was probably introduced by the slaves from Angola in a 2/4 compass". The other was the Brazilian tango that has more to do with our history because some of the



Joaquim Callado

greatest choro classics were identified as Brazilian tangos, even when they were legitimate maxixes (Mario de Andrade reminded us that the tangos and the havaneras (a dance of Cuban origin), that were edited by Henrique Levy, S. Paulo were "legitimate

It was Antônio Callado that first attracted her to the rodas de choro

lundus"). This is due to the fact that the tango, that started out in Spain (Andaluzia) took over the Spanish America and arrived in Brazil with great strength in the XIXth century. Curiously the Argentinean tango

became so acknowledged that people have difficulty in believing that in 1871 Henrique Alves de Mesquita (1830-1906) that was a trumpet player, a composer and a maestro, born in the "morro do Castelo", in Rio came out with a Brazilian tango called Olhos Matadores. That was actually 10 years before the Argentinean tango appeared for the first time. Some of Mesquita's Brazilian tangos were incorporated in the choro repertoire as the polka. But his great classic for the choro players Batuque came out with the designation of "dança característica". (typical dance).

There's another reason for the importance of Henrique Alves de

Mesquita in our History. He was Joaquim Antônio da Silva Callado's (the flute player) music teacher. Joaquim Antônio da Silva Callado (1848-1880) is considered the most important name in terms of choro creation. He was also a teacher in the Conservatório de Música. He was very important as a composer (He wrote the famous polka Flor Amorosa) and he was also the creator of a band that became known as O Choro de Callado (Callado's Choro) and its configuration worked as a base for all the choro groups that appeared during the centuries. He played the flute there were two guitars and one cavaquinho. It's a shame that he died so young.

Antônio Callado was a big name in the group that belonged to what Ari Vasconcelos (In his book Carinhoso etc – História e inventário do choro) calls the first generation of choro. Ari is referring to a group of musicians that were a major factor in choro during the XIXth century. They were usually modest employees (Most of them worked at the postal service in Central do Brasil) that got together at each other's houses to promote balls and informal concerts. Their houses were usually in downtown Rio or in neighborhoods around that area like Catumbi, Saúde, Rio Comprido, Cidade Nova etc.

Apart from Callado another great flute player and composer shined at the same moment in time, Viriato Viegira da Silva. He was born in Macaé and wrote Só para moer (Just to die that received the name of Não vê-la mais when winning the letra de Catulo da Paixão Cearense). He as Callado lived a short life (1851-1883). Another extraordinary character of this time and that fortunately lived long was the pianist and composer Chiquinha Gonzaga (1847-1935), born with the name Francisca Adwiges Neves Gonzaga. It was Antônio Callado that first attracted her to the rodas de choro and

dedicated the first song he was able to edit to her. It's called Querida por todos (Liked by all). Besides their musical affinities everything indicates that they had a strong relationship and other things in common. Callado soon wrote A Sedutora (The seductress) and Chiquinha wrote Atraente, one of her best known classics.

The second generation of Chorões (Choro players) had the saxophone player, composer and maestro Anacleto de Medeiros (1855-1907) as their main character. He was from the island of Paquetá in Rio and a son of a slave that was set free. Music started being an important part of his life when he was 9 years old and went off to study in the Companhia de Menores do Arsenal de Guerra. There he learned to play the flute and at that early stage played the instrument at the Arsenal's band. In a short period of time he learned how to play different woodwind instruments his favorite was the soprano saxophone. He created many music bands such as the Sociedade Recreio Musical

Time passed and he's still the most important name in the choro genre

Paquetaense, the band of the cloth industry of Bangu, the cloth industry of Macacos (and after that Paracambi) e of Piedade, in Magé. But what he is best remembered is for the creation of the fire fighters music band.

In the XXth Century the great names of the choro grew twice as big but nothing was as important as a 14 year old boy that played the flute and recorded his first album, his name was Alfredo da Rocha Viana Filho, best known as Pixinguinha. He soon started calling attention not only for the ability he had while playing the instrument (he was the first Brazilian soloist to improvise in the recordings) but also for his extraordinary talent



Sérgio Cabral

as a composer. When Pixinguinha turned 30 he could already be considered as our best flute player and the most important choro writer. Time passed and he's still the most important name in the choro genre.

It's true that after Pixinguinha many other important musicians and composers appeared. From Luis Americano to our contemporary musicians that never give up like the extraordinary 7 chords Dino, whose musical interventions soon became works of art. But for this introduction to be something beyond name listing, I made a synthesis of the best things that ever happened in the choro genre, starting from the generations that succeeded Pixinguinha. One of our most important examples is Jacob Pick Bittencourt, Jacob do Bandolim, a magnificent composer, a researcher and a genius instrumentalist. Any musician would feel very well represented if he was represented by Jacob do Bandolim.

Sérgio Cabral

APRESENTAÇÃO

A idéia do modo de confecção deste trabalho surgiu a partir de um encontro com Almir Chediak, que pensava em dedicar aos choros uma série em seus *Songbooks*.

Sugeri produzirmos partituras de um número representativo de obras – das tradicionais às contemporâneas – com melodias, convenções rítmicas, harmonias e contrapontos – quase a síntese de um arranjo – de uma forma que o músico conseguisse, por elas, traduzir e entender os elementos básicos da linguagem do gênero. Os choros, fundamentalmente instrumentais, deveriam ser escritos da forma com que são executados nas rodas de choro ou gravações – melodias com “guingado” e harmonias fiéis às praticadas. E estariam expostos, sempre que possível, em apenas 2 páginas, o que possibilitaria a quem abrisse os livros tocá-los integralmente à primeira vista.

Esse, então, foi o modelo adotado neste projeto.

Para a coordenação, confecção das partituras e escolha de repertório, formei uma equipe com o Rogério Souza, como eu, integrante do Nó em Pingo D’água e o Dininho, filho do Dino 7 Cordas. Realizou-se, assim, todo o árduo trabalho que diz respeito a pesquisar, ouvir e escrever as músicas.

Uma das novidades, aqui, é o formato dado às partituras – escritas com melodias principais na clave de sol, contrapontos na clave de fá, anotações das convenções rítmicas e cifras harmônicas universais, com inversões de baixo. O repertório traz um leque grande de autores – de muitas partes do Brasil, incluindo ainda alguns estrangeiros – e estilos,

próprios da linguagem do choro – como o maxixe, a polca, o samba-choro, a valsa, o *schottish*, até o frevo e o baião, entre outros – e abrange várias épocas diferentes, em mais de um século.

Com relação ao repertório tradicional, como critério usado, as referências principais – fora a nossa experiência e prática – vieram das gravações de Jacob do Bandolim, Conjunto Época de Ouro, Regional do Benedito Lacerda e do Canhoto, que são ainda a base da maioria dos arranjos praticados nas rodas de choro. Dessas gravações, foram transcritos os contrapontos de Pixinguinha e do Dino, que chegou pessoalmente, muitas vezes, a nos ajudar a esclarecer dúvidas. Também, dessas gravações, veio a escolha das tonalidades, das variações melódicas e rítmicas usadas, já que o choro, por ser uma música popular e contemporânea, acaba tendo um processo dinâmico de transformação – por isso optou-se por usar fonte “manuscrita”. Muitas vezes, uma música original para piano, violão, ou outro instrumento, acabou por estar na versão consagrada dada pelos grupos que ouvimos. Sabemos, por exemplo, que Jacob do Bandolim arranjou várias peças do repertório do choro – adaptando melodias, harmonias e tonalidades – e que esses arranjos passaram a ser o modelo seguido até hoje.

Algum tempo se passou desde o primeiro encontro com Almir, as partituras foram editoradas e revisadas com muito critério por Júlio César e Adamo Prince, respectivamente, finalmente chegando-se no formato aqui apresentado, que, cremos, vai ajudar

a suprir uma demanda existente dos já iniciados e a abrir portas para novos amantes dessa música – tão rica e que traduz com tanta precisão a alma brasileira.

Acreditamos, Jesus Chediak e todos nós, que o *Songbook do Choro* está vindo na hora certa, no momento que o choro ganha a atenção e interesse de mais uma infinidade de músicos e ouvintes pelo mundo afora!

Mário Sève
fevereiro de 2007

PRESENTATION

The conception of this songbook came up during a meeting with Almir Chediak who was thinking of dedicating a series of his Songbooks to Choros.

I suggested we produce music sheets of a significant number of songs – from the most traditional ones to the more contemporary – with melodies, rhythmic conventions, harmonies and counterpoints – constructing close to the synthesis of an arrangement – in a way that the musician could translate and understand the basic elements of this genre's language. The fundamentally instrumental choros should be written the same way that they are played in the rodas de choro or when they are recorded. That is; melodies with a swing or drive and harmonies that are exactly the same as the ones practiced. They should also, whenever possible, be exposed in just two pages, which would make it possible for those who open the songbook, to play the song entirely without having to turn a single page.

This was the model used in this project.

I formed a team with Rogério Souza that like me is a member of *Nó em Pingo D'água* and also Dininho, that is 7 cord Dino's son. This team was put together to coordinate, create the music sheets and select the repertoire. This was the moment when all the arduous work of researching, listening and writing the songs took place.

One of the new changes we have here is the format given to the music sheets written with the leading melodies in treble staff, counterpoints in base rhythmic conventions, chord symbols and universal chords, with bass inversions. The repertoire

includes a great number of authors from all over Brasil, as well as some foreigners. It shows the styles that are appropriate to the language of choro, such as the maxixe, the polka, the samba-choro, the waltz, the Scottish and even the frevo and the baião, among others. The repertoire also includes songs from different times in history.

Regarding the traditional repertoire, the criteria that we used or the main references we could say, besides our practice and experience, came from the recordings of Jacob do Bandolim, Conjunto Época de Ouro, Regional do Benedito Lacerda e do Canhoto. These are still the basis of most of the arrangements practiced in the rodas de choro. From these recordings, Pixinguinha and Dino counterpoints were transcribed. Dino actually helped us personally, many times with our questions. From these recordings we were also able to select the tonalities of the melodic and rhythmic variations that are used. This is due in great part to the fact that the choro, being part of popular and contemporary music, has a dynamic process of transformation and that is also why we chose to use a manuscript font. A song that is originally created for the piano, the guitar or any other instrument many times remains in its more famous version given by the groups that we listen to. We know for example that Jacob do Bandolim arranged many pieces of the choro repertoire, adapting melodies, harmonies and tonalities. These arrangements are all used today.

Some time has passed since my first meeting with Almir, the music sheets went through some editing and were wisely revised by Júlio César

and Adamo Prince. Finally we came to the format which you see here that we believe will help suffice the existing demand of those who already initiated this process and will also help open the doors for new choro lovers, a type of music that is so rich and is able to translate with precision the Brazilian soul.

Jesus Chediak and all of us believe that the Choro Songbook is arriving at the right time, a moment when choro gains more and more attention and interest of musicians and listeners around the world.

Mário Sève
February, 2007

Entrevista concedida por Mário Sève e Rogério Souza a Jesus Chediak

Jesus Chediak: *Como surgiu essa idéia do Songbook do Choro, Mário?*

Mário Sève: Eu fazia muitos trabalhos, gravações, convidado pelo Almir. Tenho, inclusive, um livro que saiu pela Lumiar, um livro de estudos, *Vocabulário do Choro*. Volta e meia, a gente tocava no assunto do *songbook*. Um dia, o Almir me falou: “Mário, eu estou com a idéia de fazer o *Songbook do Choro*. O que você acha?” Eu falei: “Almir, vamos fazer o seguinte, não vamos conversar sobre isso agora, vamos parar uma hora e eu vou lhe mostrar o que penso sobre isso, já que estou pensando sobre isso há um tempão.” O Almir imediatamente falou: “Não. Temos de realizar dessa forma. É um trabalho diferente das outras coisas que foram feitas, em cima do choro. É um *songbook* totalmente voltado para a música instrumental, apesar de *Carinhoso* ter letra o choro é, basicamente, uma música instrumental”. Essa era uma idéia que estava na minha cabeça e na cabeça de muitos músicos. Eu e Rogério somos de uma geração onde aprendemos o choro ouvindo gravações, ouvindo os mestres tocarem, o que foi ótimo. Mas eu sinto que é um tipo de aprendizado um pouco demorado. Depois dessa vivência, a gente sentiu vontade de sistematizar uma forma de ensino e colocar em partituras a maneira como a gente tocava o choro. Quando se tinha acesso a algumas partituras em bibliotecas, essas partituras vinham com muitos erros ou eram numa forma de escrita muito dura, que não correspondia à execução do músico popular. Então, a gente procurou começar a escrever essas músicas de uma forma que traduzisse o jeito da gente tocar nas rodas de choro.

Jesus: *A sua história na música, como é que começa?*

Mário: Na verdade, a minha mãe era pianista amadora e, no que diz respeito ao choro, sempre tocou muito

Nazareth. Eu passei minha infância toda ouvindo Nazareth. Então, quando eu fui aprender um instrumento – meu primeiro instrumento foi a flauta – logo me liguei em querer aprender choro. Na época eu tinha acesso a umas poucas partituras do Pixinguinha. Então, comecei a tocar um pouquinho de choro, a aprender os primeiros passos. Choro é difícil para uma pessoa que está iniciando, é uma música tecnicamente complicada. Mas, por outro lado, é uma música muito sedutora, porque tem um desenho melódico muito rico e isso é muito estimulante para um instrumentista, principalmente, se ele quiser ser um solista.

Jesus: *Você chegou a fazer conservatório, alguma coisa assim?*

Mário: Eu fiz Escola de Música, estudei na UFRJ. Mas, tive uma formação anterior, sou engenheiro.

Jesus: *A matemática é parceira da música...*

Mário: Verdade! Eu tive essa formação, mas a minha profissão sempre foi ser músico. Sempre fui exclusivamente músico!

Jesus: *E você, Rogério? Qual a sua formação?*

Rogério Souza: Eu sou matemático...

Jesus: *Também?!*

Rogério: Estudei música e matemática paralelamente, até abandonar a matemática. Mas, eu

Eles conhecem Tom Jobim, mas não sabem o que é o choro

venho de uma família muito tradicional no ambiente de choro, mãe, pai, tio, os irmãos mais velhos. A gente vivia num ambiente de festas.

Jesus: *Onde você morava?*

Rogério: Eu nasci em Petrópolis. Em Petrópolis eu vivi até uns 10 anos, então, lá eu já comecei a vivenciar

esse ambiente de músicos amadores, tinha os programas de rádio, me lembro vagamente que vi o Jacob tocando muito. Lembro de meu irmão Ronaldo aprendendo bandolim, tirando de ouvido as coisas do Jacob, o outro irmão mais velho, meu tio e meu padrinho tocavam violão, acordeom, e minha mãe cantava.

Jesus: *Waldir Azevedo também foi grande...*

Rogério: Exatamente, nessa época, tinha o Jacob e o Waldir Azevedo.

Jesus: *Você sabe que nos anos 50 todo mundo pensava que Aquarela do Brasil fosse a música mais executada no exterior, mas na verdade era um baião do Waldir Azevedo, chamado Delicado. Mas voltando à entrevista você tem alguma coisa a acrescentar ao que o Mário disse?*

Rogério: O Mário já falou quase tudo. Existe a necessidade de se ter partitura correta para você tocar. Mas a gente sempre se deparou com partituras mal escritas. Obviamente, se você vai se tornando um músico de qualidade, exigente, etc. e tal, vai sempre se deparando com a partitura que não corresponde à música. Lembro que as partituras do Pixinguinha, que volta e meia apareciam nos álbuns dos anos 60, álbuns dos anos 70, sempre vinham com muito erro, muita divisão errada, pois não se tocava mais daquela maneira. Mas a gente foi sempre se adaptando, sempre ouvindo os melhores músicos dessa área. A gente viveu no ambiente que tinha o Época de Ouro, Paulinho da Viola, Abel Ferreira, Copinha, quer dizer, com 20 anos de idade a gente ouvia tudo o que era feito de verdade. E quando comparava com o papel, nada! Então isso veio se arrastando, o nosso país, nessa área, é atrasado demais. Você chega em qualquer lugar fora do Brasil, o compositor tal, que você nunca ouviu falar, tem um álbum, tem



Mário Sève

as coisas escritas e direitas; e aqui você não acha nada, no máximo um álbum de choro de Jacob, e de Nazareth porque é piano e vem com a história de música clássica. De Radamés, por exemplo, que é um senhor maestro, não se encontra nada. Pixinguinha, então, é brincadeira! Ele tem, sei lá, 500 choros, e, hoje em dia, se encontra o quê? Um albinho com 50, mesmo assim, volta e meia a gente tem de corrigir. Isso virou meio que um exercício da nossa época de estudo, a gente tá tocando uma coisa... “Isso tá errado!” Agora, tem a turma mais nova querendo fazer *workshop*, viajar para fora, como nós já viajamos. Lá fora eles estranham você não ter um livro, não ter nada. Eles conhecem Tom Jobim, mas não sabem o que é o choro, que é o chão da música brasileira, assim como o jazz é da música norte-americana.

Mário: O choro é uma música muito rica, é a música dos músicos no Brasil. Um cara que vai aprender um instrumento, nos Estados Unidos, não tem nenhuma dúvida de que ele vai tocar jazz. Aliás, não é só o norte-americano, é no mundo todo. Um cara que vai aprender um instrumento vai tocar

jazz. Eu queria que acontecesse a mesma coisa com o choro. O sujeito que começou a tocar um instrumento, no Brasil – flauta, saxofone, qualquer coisa – ele não pode deixar de tocar choro. Esse *songbook* vai contemplar o músico brasileiro – e por que não o estrangeiro? – com a nossa alma expressa na riqueza melódica, harmônica, uma riqueza de linguagem, riqueza rítmica que é o nosso sotaque. Assim como para você

Isso é importante, não só o aspecto do tempo, mas o aspecto regional do choro

escrever um bom português, tem de ler tais autores, para você fazer uma boa música brasileira você tem de tocar tais autores.

Jesus: *O que acho interessante nesse songbook, é que ele vem preencher a lacuna da ausência de songbooks específicos de Pixinguinha, Jacob, Waldir Azevedo, Altamiro Carrilho, Hermeto Pascoal... Chiquinha Gonzaga, enfim todo o pessoal do choro, inclusive vocês e os da nova geração, Paulo Moura.*

Rogério: Não esquecendo de colocar o pessoal vivo que faz choro hoje. A gente meio que chegou lá: quem representa o choro? Pixinguinha, tantas músicas, depois, Jacob, Nazareth, Waldir Azevedo, Garoto, João Pernambuco, Abel Ferreira, Paulo Moura... a gente veio numa proporcional...

Jesus: *Fazendo uma união de gerações...*

Rogério: A gente mapeou tudo, quatrocentas músicas, cento e tantos compositores...

Mário: Eu acho que daria para aumentar, ainda, essa ordem de grandeza, de trezentas e poucas músicas...

Jesus: *É muita coisa!...*

Mário: É coisa a pampa!...

Jesus: *Mas, em se falando de Brasil, não é nada! Porque é impressionante a criatividade do músico brasileiro...*

Rogério: Nós pensamos: quem que tem em Fortaleza? Quem que tem no Rio Grande do Sul? Fomos lembrando de cada música e de cada compositor, ou velho ou novo, ou vivo ou morto.

Mário: Isso é importante, não só o aspecto do tempo, mas o aspecto regional do choro. Como o choro foi uma música que nasceu no Rio de Janeiro, acabou indo para todos os cantos do país. E, em cada canto, ela tomou um sotaque um pouco diferente. Então, tem gente de todas as regiões do país, compositores, que têm suas músicas dentro do *songbook*.

Jesus: *Então, dá um ligeiro panorama do universo do choro hoje. Aqui, agora, no Rio, principalmente. Como é a Lapa? E o Sovaco de Cobra, existe ainda?*

Mário: Bom, eu comecei a tocar choro no Sovaco de Cobra... minhas primeiras notas dentro do choro. Penha, o Sovaco de Cobra, para mim era um altar dos grandes músicos. Mas eu comecei no Sovaco de Cobra, como músico amador. Mas tinha outro lugar que se tocava samba e choro, eventualmente, em Botafogo, que era

o Cantinho da Fofoca. Foi dentro do Sovaco de Cobra que a gente acabou formando o primeiro núcleo do Nó em Pingo d'Água, o grupo em que eu e o Rogério tocamos.

Jesus: *O músico brasileiro dá nó em pingo d'água?*

Mário: É uma brincadeira. Uma gíria bem carioca. Aí então, a gente ficou nessa ponte meio assim, Penha, Lapa, Niterói, onde tinham grandes rodas de choro, também.

Rogério: Eu não freqüentava a Penha, porque isso que tinha na Penha, a gente tinha em Niterói.

Jesus: *Você é de Niterói? Então, fala um pouco do choro na terra de Gerson, que eu sou tricolor...*

Rogério: Gerson não ia em roda de choro, não! Quem sempre ia nas rodas de choro da gente era o Zizinho, o Mestre Ziza... E o centroavante do Vasco, como é o nome dele?

Jesus: *Ademir.*

Rogério: Mas o Zizinho era fanzão da gente!

Jesus: *E o grupo de Niterói ainda não era o Nó...*

Rogério: Lá viviam dois músicos que tocavam com Jacob: Carlinhos Leite, violonista, e Jonas do cavaco. O Jonas era o maior cavaquinista que eu já vi

O choro é uma música muito sedutora para os músicos e o público

tocar em toda a minha vida. Todo mundo fala do Waldir, maravilhoso, mas eu ainda fico com o Jonas.

Jesus: *Mas, o Waldir era também um maravilhoso compositor...*

Rogério: Mas, esses caras tocavam com o Época, tocavam com o Jacob. Cansei de ver eles tocando com Elizeth. Então, tinha essa convivência toda. E Ronaldo, meu irmão, tocou no Época de Ouro. Quando Jacob morreu, o Déo Rian tocou durante algum tempo e depois o Ronaldo entrou, e agora ele toca no Trio

Madeira Brasil. Naquele tempo, a turma do Sovaco de Cobra freqüentava muito Niterói. Zé da Velha, Rafael e Luciana Rabello vinham direto, Copinha aparecia, Paulinho da Viola também aparecia muito e Afonso Machado, enfim.

Depois eu conheci o Mário. Havia inúmeras rodas de choro, mas era uma coisa completamente informal, sempre na casa de amigos, não era como no Sovaco, um boteco. Isso foi nossa escola durante anos, porque todo final de semana a gente estava lá, tocando.

Mário: Um panorama pouco diferente de hoje em dia. Porque hoje em dia, as rodas de choro estão muito mais nas casas noturnas, que cobram entrada...

Jesus: *Antes era mais informal, tipo ação entre amigos?*

Mário: Ou era no botequim ou era no quintal das casas, dentro das salas, era uma coisa totalmente amadora...

Jesus: *No bom sentido!*

Rogério: Na rua paralela aonde eu moro, tem um coroa chamado... Esqueci o nome. Então, era uma casa, desses ambientes mais antigos. Uma vez por mês o Jacob saía lá de Jacarepaguá e ia lá, na casa desse casal que era quase colada à minha casa. O Pixinguinha também ia. *Doce de coco*, Jacob fez porque a filha do dono dessa casa ligava para ele perguntando: "Jacob, o que você quer comer?" Jacob que era um cara do doce: "Quero um doce de coco". Já o Pixinguinha quando ia lá – Carlinhos do Época é que me contou isso – ligavam para ele também: "O que você quer?" Ele: "Guarda uma caixa de cerveja barriguda!". Era um ambiente que não tinha bebida, mas para o Pixinguinha sempre tinha uma cachaça e uma caixa de cerveja.

Jesus: *O futuro está sendo projetado na identidade cultural da juventude de hoje. Eu pergunto, como é que está o choro nas universidades? Você sabe que o público universitário sempre foi formador de opinião,*

participou ativamente dos grandes movimentos culturais, os grandes festivais da Record, a Tropicália. O Teatro Oficina, o Teatro de Arena, CPC, Grupo opinião, enfim, todo o movimento do final do século passado nasceu de uma participação dos estudantes. Existe algum movimento de choro dentro das universidades?... Desculpe, eu estou falando choro e os chorões não gostam que chame o choro de choro...

Rogério: Mas está falando com carinho...

Mário: O choro é uma música muito sedutora para os músicos e o público. Eu sinto que acontece isso com essa nova geração. Primeiro houve o interesse da juventude de procurar entender a alma brasileira. Os músicos traduziram então a alma musical brasileira. Depois, veio uma importação muito grande de música americana, de *jazz pop*. Foi uma época em que isso era muito massacrado na cabeça dos músicos. A coisa da escola da Berkeley, de se estudar lá fora, de se tocar *jazz* igual ao americano. Os músicos acabaram se frustrando e vendo que não tinha tanta importância isso, que aqui a

O choro vai bem hoje, muitas vezes por iniciativas particulares

gente tinha grandes mestres da música mundial. De Pixinguinha a Hermeto Pascoal. A gente tem um número enorme de craques que são norteadores da nossa forma de fazer música e muita gente foi consagrada fora do Brasil. Essa nova geração começou, também, a se interessar em aprender e a sistematizar esse tipo de estudo. É um pouco reflexo disso, esse trabalho que a gente está fazendo. Eu vejo grandes músicos jovens, eles tão procurando partituras, estão escrevendo suas próprias partituras vendo os

mestres tocarem, trocando idéias, tocando choro nas universidades ou na Lapa, mas sempre tocando choro. Dessa forma, o choro está dentro das universidades, está dentro da linguagem musical da juventude.

Jesus: *Isso é muito importante para a identidade cultural do país.*

Rogério: O choro vai bem hoje, muitas vezes por iniciativas particulares. Eu vou dar um exemplo: esse negócio da Lapa, de que se fala hoje, eu peguei quando estava praticamente zerado. Não tinha quase nada. Tinha uma rapaziada de samba, Teresa Cristina. Eu estive lá no primeiro dia tocando no Carioca da Gema. Até hoje eles tocam choro e samba aos sábados, quando vão lá 500, 600, 700, 800 pessoas numa noite. Você só vê movimento dos músicos querendo fazer aquilo, empurrando aquilo para frente. De vez em quando, aparece mais um cara com maior visão de cultura e abre uma casa. Vê a quantidade de lugares que se tem na Lapa, hoje.

Jesus: *Na minha opinião, esse trabalho que o Almir fez, quem tinha de fazer era o Estado. Até porque, é um trabalho heróico a mercê do mercado instável de um país que tem os juros e os impostos mais altos do mundo. É um trabalho cultural e não um trabalho de consumo; é de preservação da identidade do cidadão e não destinado ao consumo descartável. É um patrimônio nacional destinado às futuras gerações. Tom Jobim sacou isso muito bem, quando no prefácio do*

Songbook de Carlos Lyra ele diz: "O Almir é um grande brasileiro" na medida em que ele preserva esse imenso e riquíssimo patrimônio que é a música brasileira. E, agora, estamos preservando esse grande acervo da alegria que é o choro...

Mário: O choro alegra o idoso, a criancinha...

Jesus: *Todo mundo, o bebê, o feto...*

Mário: É que nem uma banda



Rogério Souza

tocando no coreto, até o cachorro gosta...

Jesus: *O interessante é que o choro traz a maior contradição no próprio nome. No fundo nada mais alegre que o choro. Isso me lembra aqueles versos do Noel, de Feitio de Oração: "Sambar é chorar de alegria, é sorrir de nostalgia, dentro da melodia". Acho que esses versos do Noel cabem mais no choro que no próprio samba, não é?*

Mário: Essa coisa é bem própria da música brasileira, onde a gente conjuga alegria e tristeza de uma

Você vai a Belém, lá tem um Clube de Choro; você vai a Fortaleza, tem

forma tão harmônica. A nossa música não é tão triste quanto a música portuguesa e não é tão eufórica e alegre quanto a música africana. Você vê, os frevos tocados no carnaval, em Olinda, são melodias muito tristes e todo mundo dança alegremente com aquilo ali que, também, tem seu lado alegre. Como é que você pode explicar isso? Com o choro. Às vezes

você pega uma melodia melancólica, mas que desperta alguma coisa de alegre. Chorar, ouvindo música, não é sinônimo de tristeza.

Jesus: *Na verdade, a música faz você chorar de alegria, como disse Noel.*

Rogério: Eu estava conversando com o Mário, antes de você chegar, sobre essa coisa da garotada nova, nós já estamos na fase dos 40...

Jesus: *Você já tem 40 anos?*

Rogério: Para lá dos 40! E agora a gente dá aula para uma garotada nova, aquele papo da música brasileira, do choro ser uma música que está em todos os cantos, isso é verdade. Você vai a Belém, lá tem um Clube de Choro; você vai a Fortaleza, tem; lá em Recife, tem. Sempre tem um Clube do Choro, como em Brasília.

Estou falando da iniciativa espontânea dos músicos e das pessoas que gostam do choro criarem os clubes. É o caso da espontaneidade da Lapa: "Eu posso tocar aí na terça-feira?"

Mário: É importante criar sempre esses núcleos porque o choro não está nos grande meios de comunicação. Por ser uma música técnica e sofisticada, você precisa conhecer os outros músicos para tocar junto, trocar idéias. Portanto, essa idéia do Clube do Choro, esses núcleos formados são essenciais para essa música sobreviver.

Rogério: E, junto com esses clubes do choro, em várias cidades, principalmente, em Brasília, em São Paulo e no Rio têm várias escolas direcionadas para o choro. Em Brasília tem a Escola Rafael Rabello, de onde estão vindo grandes músicos, a garotada de 18, 20 anos que já é conhecida. São Paulo tem vários locais que tem o choro. Aqui tem a Escola Portátil com a Luciana Rabello e o Maurício Carrilho, só focando o choro, que tem mais de 600, 800 alunos. A quantidade de garotada que tem hoje é muito mais do que na nossa época. O que eu conheci de garotada nova, entre 20 e 30 anos,

aqui no Rio, na Lapa, no Bip Bip, você chega para tomar um chope, quando vê: “Pô, aquele não conheço, aquele não conheço...” Tudo garotada, violão de 7 cordas, bandolim, flauta, não-sei-o-quê. Outra coisa que está surgindo é o intercâmbio: cada vez mais gente saindo para divulgar o choro lá fora e mais quantidade de pessoas e com mais constância chegando lá de fora, como os japoneses, europeus, americanos, vindo para cá para aprender choro ou gravar choro, ou então, para levar mais gente lá para fora.

Mário: Musicalmente falando, dentro da música brasileira, e do choro principalmente, a gente assimilou muito bem a idéia do contraponto, da coisa da música européia, da música barroca. Desde de se criar melodias boas, melodias solistas boas e uma melodia que acompanha essa melodia, tão rica quanto. Isso é uma loucura! Pixinguinha é um mestre...

Jesus: *Isso é uma música casada, não é? Música de casal, não é solitária...*

Mário: Não é solitária, não é um discurso árido.

Jesus: *E não é um monólogo, é um diálogo a dois.*

Rogério: Música popular, no mundo inteiro, você ouve uma música que

A gente se preocupou em registrar as melodias da forma em que elas eram tocadas

tenha contraponto, acho que Piazzola também...

Mário: Mas, não acho uma característica só do Pixinguinha. Pixinguinha é o mestre... Dino também, pai do Dininho, dois mestres. Isso aí é uma coisa que eu até queria falar, porque o *songbook* é muito montado em cima dessa idéia. O choro todo é montado em cima da idéia do contraponto e isso faz com que a melodia principal se enriqueça cada vez mais para dialogar com a

melodia secundária. Isso é que traz essa riqueza: quando você ouve uma melodia popular, bonita, na verdade, está implícita uma outra melodia por trás.

Jesus: *Prefiro acreditar que a melodia principal é feminina e a secundária é masculina. É um namoro harmonioso que termina num casamento encantado. A música é o prenúncio do céu na terra! Mas, voltando ao songbook...*

Mário: O diferencial desse projeto é que a gente se preocupou em registrar as melodias da forma em que elas eram tocadas, ouvindo as gravações do Jacob, do Pixinguinha, dos grandes mestres, da maneira que a gente ouve nas rodas de choro; e também harmonizar, corretamente. A harmonia tem uma linha de baixo coerente, uma linha de inversão de acorde coerente. O Rogério e o Dininho são mestres nisso e fizeram um trabalho sensacional. Todas as músicas, neste *songbook*, estão escritas na clave de Sol que é a melodia principal; e uma melodia secundária na clave de Fá...

Rogério: Correspondem aos baixos...

Mário: Correspondem aos baixos, esses contracantos que foram consagrados pelo Dino. Esses contracantos foram extraídos, principalmente, das gravações do Dino e do Pixinguinha.

Rogério: E Nazareth, também, um pouco...

Mário: Nazareth sim, mas eu estou falando das gravações; a gente pegou, principalmente, onde tinha o Dino e o Pixinguinha, porque havia essa linguagem da segunda melodia, do contraponto, uma pérola! Na verdade, pensamos o seguinte: tudo bem, a gente conhece choro, eu e Rogério conhecemos choro, nós somos capazes de estar em contato com uma partitura e fazer nossas variações. Agora, eu pensei naquela pessoa que nunca ouviu aquela música, mas que conhece música e sabe ler partitura.

Como é que se faz para aquela pessoa traduzir numa leitura, o que a gente está acostumado a fazer. Então, é isso, como se fosse a mão direita solando num piano e a mão esquerda acompanhando. Como uma peça de Bach, você toca uma peça de Bach, você ouve claramente a idéia...

Rogério: Você chega ali, pega uma flauta e um trombone, bota na frente dos músicos que, sendo bons, vão tocar. E soa de maneira maravilhosa, sem precisar de mais nada, o resultado dessa música contrapontística no choro, você bota para tocar e já aconteceu!

Mário: O mais absurdo é o seguinte, como as músicas foram editadas no computador, você põe o computador para tocar, o computador é um senhor chorão!

Rogério: Exatamente! Soa lindo! O Mário escreveu um contraponto do Pixinguinha, tirou a coisa no saxofone, baixo, tralálalá. Então, eu estava só, porque cifra não toca no computador. Esse programa tocava a melodia e tocava o saxofone, não precisava mais nada!... Se vier um cavaquinho e violão vai enriquecer. É o que o Mário estava falando, nos baseamos muito nas gravações do Pixinguinha, do Jacob e de como se

As célebres gravações do Pixinguinha com Benedito Lacerda

toca hoje, porque muita coisa que o Pixinguinha tocava, daquela maneira que o Pixinguinha tocava, não se toca mais hoje. Essa coisa de baixos e harmonia, foi dos grandes mestres do violão: Dino; César Faria, pai do Paulinho; Meira, outro grande; Carlinhos Leite, esse velhinho de Niterói; e mais quem aí?... Esses que formaram a linguagem do choro...

Mário: Regional do Canhoto, Época de Ouro, são os dois grupos, os ícones da linguagem...



Paulo Moura

Rogério: Regional do Canhoto, o Jacob, Dino, César Faria e o Carlinhos. Esse é o time de craques: “Como é que é o acompanhamento? Como é que vai ser o contraponto? E a baixaria?”

Mário: Quer dizer, o Regional do Canhoto e o Regional do Benedito Lacerda, que tinha o Dino e, depois, o Pixinguinha, também. As célebres gravações do Pixinguinha com Benedito Lacerda. Fizeram cerca de 40 gravações com flauta e saxofone...

Rogério: Uma aula de contraponto brasileiro.

Jesus: *Pelo que vocês estão me dizendo, este songbook vai ao encontro de um momento histórico em que o choro está, efetivamente, assumindo um espaço definitivo na música brasileira.*

Mário: Eu acho que sim, porque a gente tem o movimento, mas é importante o registro. Registro sempre fica.

Jesus: *Não só o registro, como também a possibilidade de você fomentar, através do registro, a ampliação dos grupos de choro em todo o Brasil.*

Rogério: Isso aí é uma necessidade grande. É um livro que você vende para o Brasil inteiro e sempre vai ter quem queira até no exterior.

Jesus: *Então temos que fazer bilíngüe.*

A gente procurou, nesse songbook, colocar 99,9% das músicas em duas folhas

Rogério: Isso é fundamental! Há algum tempo, eu fui ao Japão, toquei em duas rodas de choro. Uma, devia ter umas 100 pessoas: 5 bandolinistas, 6 flautistas, 3 clarinetistas, 5 cavaquinistas, 6 pandeiristas. Depois toquei em Tóquio para 200 pessoas. Mesma coisa. Você chega lá com um

livro desse para vender, é na hora, automático. Na Europa, a gente chega toca o choro, a primeira coisa que o cara pergunta é: “Como é que eu consigo essa música? Tem algum livro?”

Mário: Uma coisa que é importante nesse livro. Existe uma publicação que é usada no mundo todo com temas de jazz. Chama-se *The Real Book*. Esse livro é usado nas escolas, nas casas noturnas, usado em todo canto. Você vai à Holanda, aos Estados Unidos, ao Japão, tem o tal do *Real Book*. Você abre aquelas partituras e sai tocando. Elas estão, geralmente em uma folha só, em duas folhas, para as pessoas terem uma boa leitura à primeira vista. A gente procurou, nesse *songbook*, colocar 99,9% das músicas em duas folhas com o objetivo de: “Vamos abrir o livro e vamos sair tocando”!

Interview conceded by Mário Sève and Rogério Souza to Jesus Chediak

Tiago Chediak

Jesus Chediak: Mário, how did the idea of making the *Choro Songbook* come up?

Mário Sève: Almir used to invite me to do many recordings (and other jobs). In fact I have a book that was published by Lumiar, a study book entitled *Choro Vocabulary*. And every now and then Almir and I would mention the *Songbook* project. One day Almir said: "Mario, I'm thinking about doing a Choro songbook, What do you think?" And I said: "Almir, let's do the following; let's not talk about this now, let's sit down one of these days and I'll show you what I think about this, since I've been thinking about this for quite some time now." Immediately Almir said: "No. We have to do it this specific way because it's a different project from the previous ones done about choro. It's a *Songbook* that will be completely dedicated to instrumental music, even though the song Carinhoso has written lyrics, choro in general is mainly instrumental". This was an idea that had been on my mind and in the minds of other musicians. Rogério and I come from a generation where we learned about choro listening to recordings played by the great masters which was great, but I also feel that this has been a slow learning process. With our later experience we felt comfortable creating a systemized form of learning, where we could show in the music sheets the way we play choro. Before this, when we had access to the music sheets in libraries, you could easily find numerous mistakes or a very stiff type of writing that has nothing to do with the way popular music is played. So, we started to write these songs in a way that would translate the actual way we played in the rodas de choro.

Jesus: How would you describe your story with music, how did it begin?

Mário: Actually, my mother was an amateur pianist and in terms of choro she always played a lot of Nazareth, I spent my entire childhood listening to Nazareth. So when I started to learn how to play an instrument – my first instrument was the flute – I was immediately interested in playing choro. At the time I had access to a few music sheets of Pixinguinha so I started to learn a little bit of choro and the first steps. Choro is really difficult for a beginner; it's a type of music that's technically complicated. But on the other hand it's very seductive because the melodic structure is extremely rich, which is very stimulating for an instrumentalist, especially one who wants to be a soloist.

Jesus: Did you attend conservatory school of music?

Mário: I attended the UFRJ School of Music but I majored in Engineering before that.

Jesus: Mathematics goes hand in hand with music.

Mário: That's true! I majored in that but, professionally speaking I have always been a musician first and foremost.

Jesus: And what about you Rogério? What did you graduate in?

Rogério Souza: I'm a mathematician.

Jesus: Also?

Rogério: I studied music and mathematics at the same time until I

They know who Tom Jobim is but they know nothing about choro

dropped out of math school. But I come from a very traditional family in terms of the choro environment; mom, dad, uncle, older brothers, they all played and we lived in a party atmosphere.

Jesus: Where did you live?



Mário Sève

Rogério: I was born in Petrópolis, I lived there until I was about ten years old. So it was there where I began experiencing the environment of the amateur musicians. I tuned into the radio programs and I vaguely remember seeing Jacob playing a lot. I remember my brother Ronaldo learning how to play the bandolim and being able to play Jacob's songs by ear. My other older brother, my uncle and my godfather played the guitar, the accordion and my mother sang.

Jesus: Waldir Azevedo was also important at that time...

Rogério: Exactly, at that time there was Jacob and Waldir Azevedo.

Jesus: You know that in the fifties everybody thought that *Aquarela do Brasil* was the most played song outside of Brazil but in fact it was a baião from Waldir Azevedo called *Delicado*... Do you have something to add to what Mario said?

Rogério: Mário mentioned almost everything. It's really important for us to have the correct music sheets to play. But we have always come across

really terribly written music sheets. When you start becoming a better musician you expect more and you start noticing the music sheets that don't correspond to a particular song. I remember that the music sheets for Pixinguinha's songs used to appear in the 60's and 70's albums with many mistakes, such as rhythmic mistakes and other errors. They were wrong because we didn't play that way anymore. We were always adapting ourselves to what was going on, and listening to the best choro musicians there were. We lived the atmosphere of the "Época de Ouro" band; Paulinho da Viola, Abel Ferreira and Copinha. When we were twenty years old we listened to everything that was done in a real way. And when we bought the music sheets they were just completely different and didn't work. In this regard our country is very behind. Anywhere else outside of Brazil... and any composer that's out there, even the ones we've never heard of, has recorded an album. You also can't find anything. Maybe you can find Jacob's and Nazareth's choro album because they play the piano. You can't find anything recorded by Radames, for example and he is a great maestro. Pixinguinha created around 500 choros and what can you find nowadays? A book with 50 songs, that every now and then we have to correct. Correction became a constant exercise when we were in school. The generation of today wants to attend workshops, travel abroad like we did. Outside of Brazil they all find the fact that there aren't many books, like songbooks and all very strange. They know who Tom Jobim is but they know nothing about choro, which is what Brazilian music is based on. It's just like the importance of jazz for American music, for example.

Mário: Not only is choro an extremely rich type of music but it is the music of the musicians in Brazil. A guy that's learning how to play an instrument in

the US is most certainly going to play jazz, actually that doesn't happen only in the States, wherever you go if you find someone learning to play an instrument he or she will most probably play jazz. I wish the same thing would happen with choro. A person in Brasil who starts to play the flute, the saxophone or any other instrument inevitably will come across choro, they will play choro. This songbook will contemplate Brazilian musician, and why not take it to foreign lands? Our souls are expressed in melodic, harmonic and rhythmic richness that's proper to us, through choro. To be able to write in Portuguese you must read the good writers and the same thing goes for music.

Jesus: What I think is most interesting about this Songbook is that there was nothing like this before. There was no songbook on Pixinguinha, Jacob, Waldir Azevedo, Altamiro Carrilho, Hermeto Pascoal... Chiquinha Gonzaga, that happened to all of the choro musicians including you guys and the new generation of choro. Paulo Moura... **Rogério:** Let's not forget about the people that are alive today and are making choro. Who represents choro? There are so many songs from Pixinguinha then Jacob, Nazareth, Waldir Azevedo, Garoto, Joao

Not only is the time aspect important but also the regional aspect of choro

Pernambuco, Abel Ferreira, Paulo Moura... I think we got there too, we're on that list.

Jesus: Creating a merging of generations.

Rogério: We mapped everything out; four-hundred songs and more than a hundred composers.

Mário: I think we could have added three-hundred songs to that.

Jesus: It's so much!



Toquinho

Mário: A lot!

Jesus: In terms of Brazilian music it's not so much. The Brazilian musician is extremely creative.

Rogério: We kept thinking: "Who do we have in Fortaleza? Who do we have in Rio Grande do Sul?" We started thinking about all the composers, alive or dead, new or old.

Mário: Not only is the time aspect important but also the regional aspect of choro. Since it started in Rio de Janeiro it wound up going everywhere else. This type of music showed up differently around our country. So we have composers from all the different regions of the nation, in this Songbook.

Jesus: So give us a little bit of an outlook of choro today, in Rio and especially in Lapa. Does the group "Sovaco de Cobra" still exist?

Mário: Well I started playing choro in "Sovaco de Cobra"... my first choro notes...in the neighborhood of Penha, "Sovaco de Cobra"... it was a great place for me and I started there as an amateur musician. There was another place where you could play and listen to choro, it was called the "Cantinho da fofoca" in Botafogo. It was during the time that I played in "Sovaco de

Arquivo Manchete

cobra” that we wound up forming the first “Nó em Pingo D’água” group in which Rogério and I played in.

Jesus: Does the Brazilian musician dá nó em pingo água?

Mário: It’s a joke, a very common carioca slang. So when we were deciding on a name we had Penha, Lapa, Niterói, all the places that had the big rodas de choro going on, on our minds.

Rogério: I didn’t go to Penha very often because what we had there we also had in Niterói.

Jesus: Oh so you are you from Niterói? Talk a little about the choro over there in the land of Gerson (Fluminense player). My team is Fluminense.

Rogério: Gerson never went to the rodas de choro! The ones that always went were Zizinho, Mestre Ziza... And someone else from Vasco...

Jesus: Ademir.

Rogério: But Zizinho loved us.

Jesus: But about the group you had in Niterói... It wasn’t “Nó...” yet?

Rogério: There were two musicians that always played with Jacob, Carlinhos Leite, that played the guitar and “Jonas do Cavaco”. Jonas was the best cavaco player I’ve ever seen, everyone talks about Waldir but I still think Jonas is the best.

Jesus: But Waldir was also a marvelous composer.

Rogério: But these guys played with “Época”, they played with Jacob. I



Tom Jobim

“Sovaco de cobra” spent a lot of time in Niterói. People like Zé da Velha, Rafael e Luciana Rabello, Copinha, Paulinho da Viola and Afonso Machado were always around. After that I met Mário. There were many rodas de choro but they were very informal, usually at a friend’s house. It wasn’t in a bar like it was with

“Sovaco”. This worked as a school for us for many years because every weekend there we were playing.

Mário: Today the scene is a little different. Today the rodas de choro are happening in the night clubs that charge money to get in.

Jesus: Was it more informal before that? At people’s houses?

Mário: We were always in bars or in the back yard of people’s houses and their living rooms. It was very amateur like.

Jesus: In a good way I mean.

Rogério: In a street close to where I live there’s an older guy called... I forgot his name... Well it was one of those older houses... Once a month Jacob would leave the neighborhood of Jacarepaguá and would go over to this man’s house. This man lived with his wife right beside me. Pixinguinha would go there too. They would eat sweets made of coconut called Doce de coco. The couple’s daughter made

it really well she would call Jacob up and ask “What do you want to eat?” Jacob loved sweets. When Pixinguinha went there he would ask for beer, Carlinhos from “Época” told me this. The couple didn’t have alcohol around their house but Pixinguinha always had his cachaça and beer with him.

Jesus: The future is being projected today in the youngster’s cultural identity. I’d like to ask you if the students in the universities listen to choro? They have always been the ones that are able to form opinions and revolutionary movements. The students took part in the great cultural movements we have had, the great tv music festivals from the tv station Record, the Tropicália... The theaters; Teatro Oficina, Teatro de Arena, CPC, Grupo Opinião... I mean all the movements that happened in the last century started with the students. Is there a choro movement going on in the universities today?

Mário: Choro is a very seductive type of music for musicians and the public in general. I can sense that this generation feels this. First the youngsters were interested in understanding the Brazilian musical soul. After that there was a massive import of American music like jazz and pop. At that time there was this big thing here about going to Berklee College of Music and studying abroad, playing jazz just like the

Choro is a very seductive type of music for musicians and the public in general

always saw them playing with Elizeth, so everyone interacted. Also my brother Ronaldo played with “Época de Ouro”. When Jacob died, Déo Rian played in the band for a while and then Ronaldo entered, today he plays in the group “Trio Madeira Brasil”. During that time everyone from

Choro is doing well today, and any times that’s due to private initiatives

Americans. The musicians wound up getting frustrated and realizing this wasn’t so important. And that here we had great masters of music from Pixinguinha to Hermeto Pascoal. We have a great number of musicians that changed the history of music and were recognized outside of Brazil. The new

generation also started being interested in learning and systemizing this type of study. The work we are doing is in a way a reflex of that. I see many great young musicians today, they are searching for music sheets, they're writing their own music sheets, listening to the masters play, exchanging ideas, playing choro in the universities or in Lapa. They're constantly playing choro. So choro can be seen and heard in the universities, it's a great part of our youth's musical language.

Jesus: This is very important for the country's cultural identity.

Rogério: Choro is doing well today, and any times that's due to private initiatives. Let me give an example, I was there in Lapa when this business that's happening over there today was just beginning. Back then there were some musicians that played samba like Teresa Cristina. I was actually there the first day playing at the club "Carioca da gema". They still play choro and samba over there on Saturdays, when there are 500, 600,

If you go to Belém there's a group that plays choro, if you go to Fortaleza you find the same thing and so on

700 people there in one night. We only see musicians interested in making this happen and every once in a while a guy with greater cultural vision shows up and opens a night club. Today there are many new places in Lapa.

Jesus: In my opinion the work that Almir was doing was something that had to be done by the state. I think it's a heroic job especially given to the fact of our country's unstable market. A country that has the highest interests and taxes in all of the world. It's a cultural job that preserves the identity of our citizens. It's not something that you throw away. It's simply part of our national heritage



Rogério Souza

and it's destined to future generations. Tom Jobim noticed Almir's vision, in the preface of Carlos Lyra's Songbook he wrote; "Almir is a great Brazilian". In the sense that he preserves thick rich heritage that is the Brazilian music. And now where preserving the great and joyful art of choro.

Mário: Choro really makes people happy; the elderly, the children.

Jesus: Everyone; the baby, the fetus...

Mário: Even the dogs love it.

Jesus: It's interesting because *choro*, that means cry in Portuguese makes us think of a contradiction. Deep down nothing is more joyful than crying. That reminds me of some of Noel Rosa's lyrics, from *Feitio de Oração*, "Sambar é chorar de alegria é sorrir de nostalgia, dentro da melodia". I believe those lyrics fit better in *choro* than in *samba*, don't you think so?

Mário: That is something very typical of the Brazilian music, where we often put happiness and sadness together harmoniously. Our music isn't as sad as the Portuguese music and it's not as euphoric and happy as African music. During the carnival in Olinda the frevos that are played have sad melodies but everyone dances happily to it, that also has its joyfull side. How can you explain this with choro?

Sometimes you have a melancholic melody but it also brings some sort of happiness. When you cry listening to music it may not be a sign of sadness.

Jesus: Actually music makes you cry of happiness, like Noel says.

Rogério: I was talking to Mario before you arrives about the new generations and we're already in our 40's.

Jesus: You're 40 already?

Rogério: More than 40! Now we teach the new guys and idea that choro is everywhere is true. If you go to Belém there's a group that plays choro, if you go to Fortaleza you find the same thing and so on. There's always a choro group, like in Brasília. I'm talking about the spontaneous

choro, besides the groups of choro. In Brasília we have the Rafael Rabello school where great musicians are coming from. The 18 and 20 year old musicians are already getting known. In São Paulo there are schools and here we have the Escola Portátil with Luciana Rabello and Maurício Carrilho where they only play choro and there are around 600 to 800 students. There are so many kids today. I've met so many kids in lapa, that play the mandolin, the flute, the 7 string guitar that I even forget who I have met. Another thing that has been happening is more and more people leaving the country and showing choro to other people, to Japanese, Europeans, Americans etc. We also have more and more people coming to Brazil to learn choro.

Mário: Inside the Brazilian music and especially inside the choro, musically speaking we have assimilated the counterpoint idea, such as the European and baroque music very well. We've been producing well chosen melodies, lead melodies and a melody that accompanies this melody. That's crazy! Pixinguinha is a great master.

Jesus: That's music for couples isn't it?

Mário: It's an arid narrative.

Jesus: And it's not a monologue it's a narrative for two.

Rogério: All over the world, when concerning popular music we listen to songs that have counterpoints. The same happens with Piazzola too, I think.

Mário: It's not just something familiar to Pixinguinha's songs. He's the master... Dino too, Dininho's father, two masters. That's something I wanted to say because the songbook idea is built on that. All of choro is built on the counterpoint idea and that makes the leading melody richer it's able to have dialogue with the secondary melody. That's what brings this richness. Whenever you listen to a popular, beautiful melody another melody in the back is implicit.

Jesus: I prefer to think that the leading melody is feminine and the secondary one is masculine. It's a harmonious relationship that ends in an enchanted marriage. Music is heaven on earth. But about the songbook ...

Mário: The different thing about this project is that we were worried about registering the melodies in the same way as they were played. Like when you hear Jacob, Pixinguinha and the great master's recordings and the way we listen to the in the rodas de choro. Harmony has coherent bass lines and coherent inverted chords. Rogério and Dininho are masters at this and they did a magnificent job. All the songs in this songbook are written in treble staff which the leading melody and a secondary melody in the bass staff.

Rogério: Corresponding to the bass. **Mário:** These vocal counterparts correspond to the bass that were played by Dino. These counterparts were extracted from mostly Dino and Pixinguinha's recordings.

Rogério: And Nazareth also. **Mário:** Yes but I'm talking about the recordings. We searched basically Dino and Pixinguinha's recordings because there we could find the second melody and counterpoint language beautifully. This is how we thought: Ok, Rogério and I know choro, we're capable of being in contact with a music sheet and doing

Mário: Yes but I'm talking about the recordings. We searched basically Dino and Pixinguinha's recordings because there we could find the second melody and counterpoint language beautifully. This is how we thought: Ok, Rogério and I know choro, we're capable of being in contact with a music sheet and doing

We were worried about registering the melodies in the same way as they were played

initiative of the musicians and the people that like choro to form these groups. That is the case in Lapa. "Can I play there Tuesday?"

Mário: It's important to always form these groups because you can't find choro in the great means of communication. The fact that the choro music is technical and sophisticated makes you have to know other musicians to be able to play and to exchange ideas. So the whole idea of the Group of choro is extremely important.

Rogério: In many cities, especially in Brasília, São Paulo and Rio we have many schools dedicated to teaching

The famous recordings of Pixinguinha with Benedito Lacerda

our variations. But then I thought about those have never heard that song in particular but know how to read music, in this case how do we make it possible for that person to understand what we're used to doing by reading that page? So that's it, as if the right hand was soling on a piano and the left hand was accompanying.

Like a piece from Bach you play it and you clearly can hear the idea...

Rogério: *You get there, get a flute and a trombone, put it in front of the musicians and if they're good they'll play it. And it sounds wonderful. This is the result of the counterpoint type of music you put it to play and it happens.*

Mário: *The most absurd is that we did this on the computer. The computer plays choro.*

Rogério: *Exactly, it sounds wonderful. Mário wrote a Pixinguinha counterpoint, played it in the saxophone, the bass and all that. So I was by myself because you can't put chord symbols can't be played on the computer. This program played the saxophone and the bass, we needed nothing else! If we put a cavaquinho or the guitar it will make it even better. It's what Mário was saying, we were basing on Pixinguinha and Jacob's recordings and how we play them today because a lot of what Pixinguinha played isn't played that same way anymore. The ones who formed the language of choro were Dino, César Faria, Paulinho's father, Meira, Carlinhos Leite...*

Mário: *And the groups; "Regional do Canhoto", "Época de ouro", two icons of the language.*

Rogério: *"Regional do Canhoto", Jacob, Dino, César Faria and Carlinhos; that's the team.*

Mário: *The "Regional do Canhoto" and the "Regional do Benedito Lacerda" with Dino and Pixinguinha... The famous recordings of Pixinguinha with Benedito Lacerda. They made around 40 recordings with the flute and the saxophone.*

Rogério: *An entire class of counterpoints.*

Jesus: *I can see by the things you are telling me that this songbook is being produced in a historical moment in which the choro music is taking more and more space in the Brazilian music.*

Mário: *I think so. Because we're*



Baden Powell

living the movement now but we need to register it, so it'll go on.

Jesus: *Not just the register but also the possibility of fomenting, through the register the widening of choro groups in all Brazil.*

Rogério: *That's a big necessity. It's a book that we can sell in all of Brazil and outside also.*

Jesus: *So we have to do a bilingual one.*

What we tried to do in this songbook was put 99,9% of the songs in two pages

Rogério: *That's extremely important! A while ago I went to Japan and played in two rodas de choro. One had about 100 people; 5 mandolin players, 6 flute players, 3 clarinet players, 5 cavaquinho players and 6 Brazilian tambourine players. I also played in Tokyo for 200 people and it was the same thing you get there with*

one of these books to sell and it's sold automatically. When we play in Europe, after playing choro the first thing they ask us is "How do I get that song?" "Is there a book?"

Mário: *One important thing about this book is that... There is a book that's used around the world, with jazz themes called The Real Book. It's used in schools, night clubs just about everywhere. If you're in Holland you can find it, if you're in the States you can find it, if you're in Japan you can find it and so on. You open the book up and immediately start playing. A song is usually written on just one music sheet, in two pages which makes it much easier to read at first glance. What we tried to do in this songbook was put 99,9% of the songs in two pages with the intention of just being able to "Open and play".*

Entrevista de Dininho a Jesus Chediak

Tiago Chediak

Jesus Chediak: *Dininho, você é organizador do Songbook do Choro junto com o Mário Sève e o Rogério. Com eles, eu falei mais do songbook e tal. Agora, com você, vou focar mais o amigo de adolescência do Almir. Foi em Vila Isabel que conheceu o Almir?*

Horondino José da Silva (Dininho):

Foi. Eu conheci o Almir na Torres Homem. Na época ninguém o chamava de Almir, era só de Canelinha.

Jesus: *Por que Canelinha?*

Dininho: Ele tinha uma canelinha fina. Eu devia de ter uns 13 anos, por aí. E ele talvez fosse mais novo que eu uns 3 anos, não sei.

Jesus: *Você nasceu em que ano?*

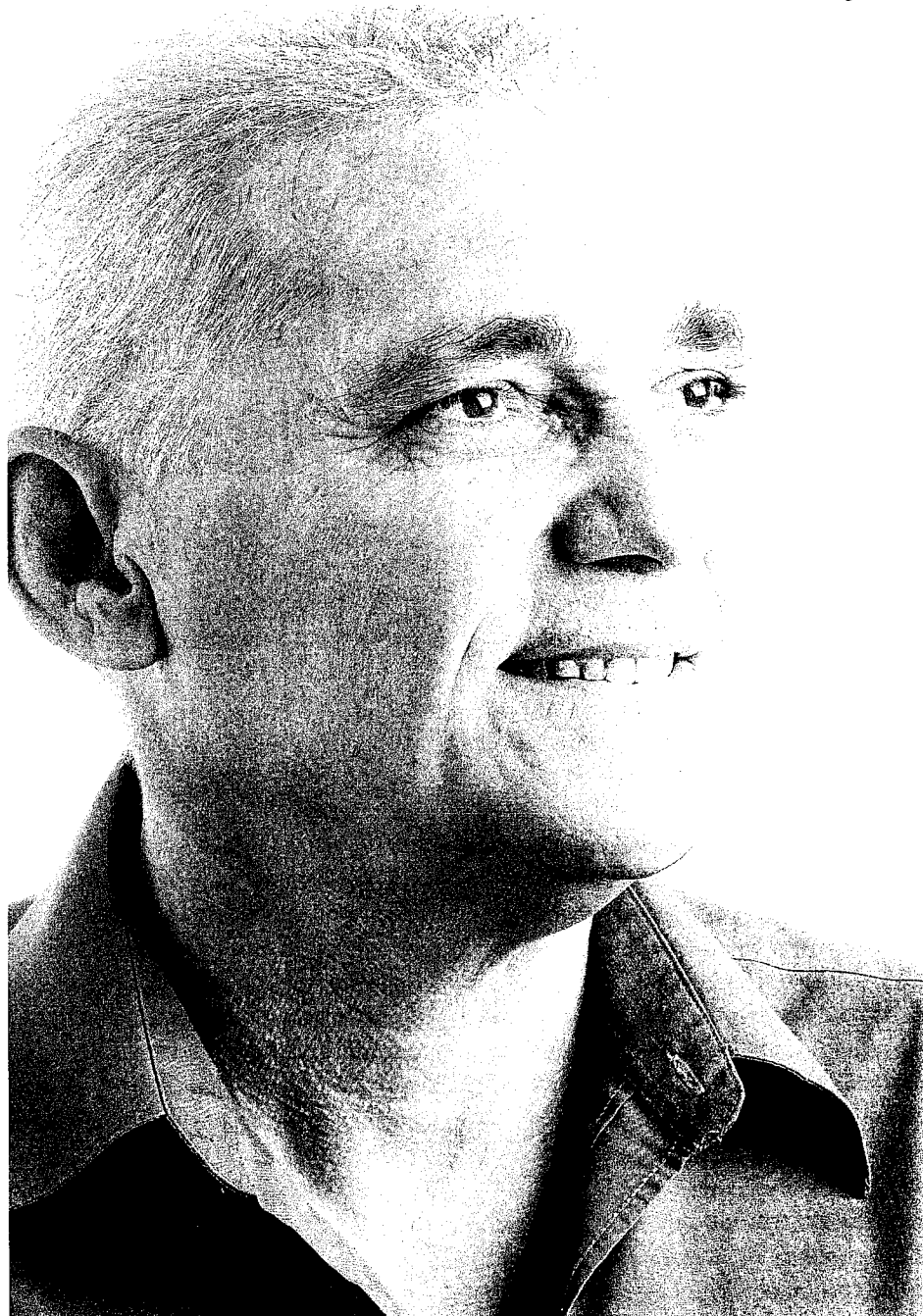
Dininho: Em 49.

Jesus: *Era mais novo um ano. Ele era de 50.*

Dininho: Então, a gente jogava pelada na rua, aquele negócio. E ele cheio de amor pelo Botafogo, era um dos poucos ali que eram botafoguenses, a maioria era Vasco, Flamengo, Fluminense, mas Botafogo tinham poucos. Era muito estranho um botafoguense no nosso meio. Quando se mudou para lá se enturmou rápido. Ele era um garoto bacana, todo mundo gostava muito dele, era assim magrinho, aquele negócio. Então o pessoal ficava naquela de protegê-lo.

Jesus: *Ele jogava em que posição?*

Dininho: Ele era goleiro, dizia que era o Manga. Então vinha com uma roupa toda de manga comprida preta e joelheira, para jogar pelada na rua. E a gente tinha um cuidado todo com ele, que ele era muito magrinho assim e tal; e, sabe como é que é, no futebol de rua, aquele que não joga nada é sempre o goleiro. Ao que joga menos, se diz: "Você vai pegar no gol!". Mas, ele já gostava de ser goleiro. E a gente tinha medo de chutar forte para ele pegar. Ficava naquele negócio: "Não vale bomba! Tem de chutar devagar."



Dininho

De repente, ele começou a se interessar pelo violão, coisa que, naquela época, eu nem pensava.

Jesus: *Mas, como?! Seu pai é um dos maiores violonistas de todos os tempos e você nem pensava nisso?*

Dininho: As pessoas sempre perguntavam isso para o meu pai: "Dino, o seu filho não toca violão?!" Ele dizia: "Não, já tentei ensinar mas

ele não quer. O negócio dele é cantar, ele gosta é de cantar." Aí, de repente, o nosso Canelinha virou Almir, porque ele quase não jogava mais pelada na rua, ele passava sempre na rua com o violão e tal.

Jesus: *E vocês nunca falavam sobre música?*

Dininho: Houve uma época em que a gente começou a trocar figurinha

sobre música, embora eu não tocasse instrumento nenhum. Mas eu tinha a música no meu sangue e tal.

Jesus: *Você se lembra de quando ele começou a dar aula?*

Dininho: Na época da bossa nova, o Almir vivia para frente e para trás com o violão, e, às vezes, parava para mostrar o que tinha aprendido. Aí, já estava dando aula e eu me encontrava pouco com ele, porque já não tinha mais o negócio do dia-a-dia da pelada e tal.

Jesus: *Como era a história dos esquecimentos?*

Dininho: Era muito engraçado, porque ele era meio avoado. Estava batendo um papo com a gente e, de repente, dizia: “Ó, tenho que dar uma aula!” Aí, subia rápido e descia com o violão, mas, quando chegava lá na esquina, ele voltava. Eu dizia: “Que foi, Almir?” Ele: “Ih, esqueci minha agenda!” Subia e descia rápido, chegava lá na esquina voltava de novo. Eu dizia “Que foi, Almir?” Ele: “Agora esqueci o violão!” Era muito engraçado como ele era tão avoado!

Jesus: *Quando você começou a tocar violão?*

Dininho: De tanto trocar figurinha sobre música e tal, com o Almir, eu também comecei a me interessar pelos Beatles. E, na era dos Beatles, eu comecei a tocar contrabaixo. Aí, mais ou menos dois anos depois, fomos tocar no mesmo grupo. A gente fazia bailes, essas coisas. Não era muito o negócio dele, que gostava mais da bossa nova e o nosso grupo tocava rock. Ele ficou meio que deslocado, mas ainda agüentou algum tempo. Depois, ele resolveu sair, o conjunto também acabou.

Jesus: *Como era o nome do conjunto?*

Dininho: Chamava Esquema 5. Em 1970, parei com o negócio do conjunto e fui trabalhar com Paulinho da Viola. Foi o meu primeiro trabalho como profissional mesmo. Logo, o Almir mudou dali, foi para outro bairro, e a gente passou a se ver muito pouco e nos perdemos de vista.



Almir Chediak e Dino 7 cordas

Jesus: *E quando vocês se reaproximaram?*

Dininho: Eu fui reencontrá-lo uns anos mais tarde no enterro do grande Radamés Gnattali. Nos reaproximamos, e aí, além de amigos, começamos uma relação de trabalho. Ele olhou para mim e disse: “Rapaz, é você que eu estou procurando!” Eu falei: “Quê que há, Almir?” Ele disse: “Eu estou com

umas idéias aí de fazer um *songbook*.” Eu falei: “Mas o que é isso?” Ele falou: “É um negócio apurado das músicas de determinada pessoa, mas é um trabalho completo que não tem no mercado.” Falei: “Mas Almir, eu nunca fiz isso, cara!” Ele disse: “Você vai ser o cara que vai tirar as músicas. Eu vou mandar para você a fita e você vai tirar a harmonia para mim, porque

no seu ouvido eu confio...” Aí, começou aquele negócio de música para lá e música para cá. Isso foi quando ele iniciou o primeiro *songbook*, que foi do Caetano Veloso. E após Caetano veio Gilberto Gil, veio Rita Lee e, depois, Bossa Nova e Tom Jobim.

Jesus: *E você trabalhou com ele, nesse tempo todo?*

O Almir era aquele cara que trabalhava de segunda a segunda

Dininho: Rapaz, a minha casa era uma loucura! Um montão de folha com música e fita por todo o lado. O Almir era aquele cara que trabalhava de segunda a segunda. Ele me ligava domingo: “Como é, já acabou?!” Eu: “Almir, hoje é domingo!” E ele: “Eu tenho de entregar isso segunda-feira.” Aí, eu ficava até meia-noite, uma hora da manhã de domingo trabalhando em casa. E, de vez em quando, ele ligava: “E aí, como é que tá?” Quer dizer, ele fiscalizava para ver se eu estava fazendo mesmo. Segunda-feira eu ligava: “Está tudo pronto, pode vir buscar.” Eu percebia, pela voz, que ele ficava aliviado.

Jesus: *Quando ele começou a ter aula com o Seu Dino?*

Dininho: Foi no início dos anos 70. Ele disse: “Pô, queria tomar aula com seu pai. Será que ele me daria aula?” Eu falei: “Claro, rapaz, pô!”

Jesus: *Isso foi, ainda, no tempo da pelada?*

Dininho: Ainda daquele tempo. Ele falou assim: “Você fala com ele?” E eu: “Falo!” Cheguei em casa e falei com meu pai: “Pai, o meu amigo, o Canelinha queria tomar aula com você.” Ele disse: “Manda ele aqui, que eu vou conversar e tal.” Ele foi lá e acertou tudo, e não sei o tempo ao certo, mas acho que ficou mais de ano lá tomando aulas de violão com meu pai. E você vê como é que são as coisas, quer dizer, rapidamente, num

curto espaço de tempo, ele saiu de aluno para professor.

Jesus: *Você acha que ele tinha o dom?*

Dininho: Era um negócio incrível! Quando eu encontrei com ele lá no enterro do Radamés, ele começou a me falar que dava aula para Nara Leão, Gal Costa, para Moreno, filho do Caetano ... E para o próprio Caetano. De uma hora para outra, ele ficou tão conhecido, que não havia quem não soubesse quem era Almir Chediak. Eu até me surpreendi, porque como pode alguém, que não tinha tradição musical de família, ficar assim tão de repente. No meu caso, sou filho do Dino, o outro é filho do Luiz Bonfá, etc. O Almir não era filho de ninguém que tivesse tradição na música. Realmente, ele tinha o dom da coisa.

Jesus: *Não tinha nenhum músico conhecido. Mas, por parte de nossa mãe, – que era fã de Noel Rosa e Chico Alves – havia muitos músicos na família. Ela era de Carmo da Cachoeira, uma cidadezinha do interior de Minas; tínhamos um tio que tocava bandolim, outro que era o maestro e compositor da banda local, nosso avô materno tocava flauta e também compunha aquelas valsinhas mineiras, tipo Saudade de Matão. Agora, Vila Isabel tem alguma coisa misteriosa com o dom da música, você não acha?*

Dininho: Eu moro lá há tantos anos, fica difícil falar, pode dar a impressão de que estou sendo bairrista. Nesse tempo de violência na cidade, você passa em Vila Isabel lá pelas duas horas da manhã e os bares estão sempre cheios, gente com violão tocando, cantando. A Vila recebe pessoas de toda cidade, inclusive da Zona Sul, que vão para lá por essa coisa da música, do aconchego. É um negócio boêmio, mas aconchegante e familiar ao mesmo tempo.

Jesus: *É, e tem, também, o Noel Rosa.*

Dininho: Claro, o grande ícone de Vila Isabel. Até hoje, quando se fala

de Vila Isabel, não tem como fugir de Noel.

Jesus: *E o seu pai foi também um craque da Vila que sempre será lembrado.*

Dininho: Meu pai foi fora de série! Foi um dos poucos músicos, na acepção da palavra, que ficaram tão famosos quanto os cantores.

Jesus: *E os compositores...*

Dininho: Sim, os compositores também apareciam junto aos cantores. Mas os músicos ficavam, quase sempre, escondidos, ninguém sabia quem tocou, porque no disco não se fazia nenhuma referência. Somente a partir dos anos 80 os músicos começaram a ganhar crédito nas capas. Antes, quem conhecia música é que identificava: “Essa flauta é do Benedito (Lacerda), esse violão aí é do Dino”. O público mesmo não tomava conhecimento. Mesmo assim o meu pai conseguiu ser um dos poucos músicos que conseguiram ter uma projeção igual a de cantor e compositor.

Jesus: *Bom, como é que você entrou na equipe do Songbook do Choro?*

Dininho: É como eu falei, foi quando eu me encontrei com o Almir no enterro do Radamés...

Jesus: *Não, isso você já falou do geral. Quero saber especificamente, do Songbook do Choro...*

A maioria das músicas foi feita de discos muito antigos, discos de 78 rotações

Dininho: Ah, do Choro! Foi o seguinte: quando o Mário Sève me ligou, ele falou assim: “Olha, eu estou fazendo um trabalho aí, com o Almir”. Eu falei: “É mesmo!? Que trabalho?” Ele: “Nós estamos selecionando e reunindo choros, para fazer um *Songbook do Choro*.” Eu falei: “Rapaz, que idéia legal!” Ele: “Pois é. E nós já começamos a fazer, eu e o Rogério, já temos mais ou menos 60 músicas prontas. Mas o



Dininho, Rogério Souza e Mário Sève

Rogério tem muita coisa agora para fazer, está meio atolado, disse que não ia mais poder continuar. Aí o Almir falou do seu nome. Achei legal, você vive esse negócio do choro, o seu pai, essa coisa toda”.

Jesus: *Vive desde a infância, não é?*

Dininho: Desde a infância... Ele continuou: “Então, queria saber se você quer participar.” Eu falei: “Pô, claro que eu quero! O choro é um negócio que está dentro de mim. Eu respiro isso a minha vida toda”. E, assim, começamos. Ele me mandava as músicas e, no mesmo estilo, eu tirava as músicas do disco original, escrevia os contrapontos, as baixarias do violão de 7 cordas...

Jesus: *Até por causa do seu pai, também...*

Dininho: Exatamente... Eu ainda tive a colaboração do velho. Quando não entendia direito as notas, falava: “Pô, como é que foi essa nota?”. Ele ainda tava lúcido, nessa época, e deu uma colher de chá para a gente.

Jesus: *Então, o Seu Dino também colaborou.*

Dininho: Ele deu uma ajuda. A maioria das músicas foi feita de discos muito antigos, discos de 78 rotações. As vezes, eu botava lá em casa, ficava aquele chiado, então não conseguia entender direito...

Então, colocavam a harmonia, melodia, mas nunca a baixaria do violão

Jesus: *Mas seu pai entendia...*

Dininho: Ah, pô! Ele participou, não é? A baixaria... Eu falava: “Pô, não estou conseguindo entender como está no chiado!” Aí, ele pegava o violão e fazia. Ajudou durante, mais ou menos, um ano.

Jesus: *E as partituras incorporaram esse contraponto do seu pai? Isso é uma preciosidade!*

Dininho: Exatamente, esse é o grande diferencial do *Songbook do*

Choro! O grande diferencial, porque as publicações de choro até hoje feitas não abordavam esse plano aí, que é o plano da baixaria do violão. Então, colocavam a harmonia, melodia, mas nunca a baixaria do violão, a baixaria mesmo que o músico fez, a original que ficou gravada no disco.

Jesus: *Obrigado pela entrevista, Dininho. Você me deixou muito emocionado, falando da adolescência do Almir. Sabia que ele foi uma criança que nunca brigou? Eu me lembro dele sempre sorrindo, um sorriso de plenitude, com os olhos cheios de luz.*

Dininho interviewed by Jesus Chediak

Tiago Chediak

Jesus Chediak: Dininho, you organized the *Choro Songbook* along with Mário Sève and Rogério. During my interview with them we talked more about the songbook project and all. But with you I'd like to centralize the conversation since you were a friend of Almir during your teenage years. Did you meet Almir in Vila Isabel?

Horondino José da Silva (Dininho): Yes I did. I met Almir in Torres Homem (Street) At the time nobody called him Almir, he was known as Canelinha (Little caff).

Jesus: Why Canelinha (Little caff)?

Dininho: He had very thin caffs. I was around thirteen back then and he was maybe three years younger than me, I don't know.

Jesus: In what year were you born?

Dininho: 49

Jesus: He was born in 1950, he was a year younger.

Dininho: So we used to play soccer in the street, he loved the Botafogo team, he was one of the few around that were Botafogo most of the guys were Vasco, Flamengo or Fluminense. So it was strange to have a Botafogo fan in our team. When he first moved he got along with everybody quickly, he was a nice kid, everyone liked him a lot. He was really skinny so the guys protected him.

Jesus: What position did he play on?

Dininho: He was the goalkeeper, and he would say he was the Manga (Literally; the sleeve). So he would arrive with this outfit that had long, black sleeves and he'd wear a knee pad to play with us in the street. And we were always worried about him we protected him because he was so skinny. And you know how it is in soccer games like these the ones that don't play very well are always the goalkeeper. But he liked being the goalkeeper or started to like it and we were afraid of kicking the ball too



Dininho

hard at him. After a while he started to get interested in playing the guitar, something that I didn't even think of yet back then.

Jesus: But how is that possible? Your father is one of the greatest guitar players of all time and you didn't even think of it?

Dininho: People always asked my father that: "Dino, doesn't your son play the guitar?!" And he would say

"No, I've tried to teach him but he doesn't want to. What he really likes is singing.'... And then all of a sudden our Canelinha turned into Almir because he hardly ever played soccer anymore and he started to always walk around with his guitar.

Jesus: And you guys never talked about music?

Dininho: There was a moment when we exchanged ideas about music even

though I didn't play an instrument, but music was always in my blood.

Jesus: Do you remember when he started to teach?

Dininho: During the bossa nova period Almir always had his guitar with him and sometimes he would stop and show us what he had learned. At that point he was teaching already and I stopped seeing him that often because he wasn't playing soccer anymore.

Jesus: Tell me, what was the deal with him forgetting things?

Dininho: It was really funny because he was a little dazed, confused, ditz, distracted. He would be talking to us and all of a sudden he would say: "Ohh I need to go teach a class!". So then he would go upstairs really fast and come down with his guitar in his hands. But when he'd get to the corner he would come back and I'd ask "What happened Almir?" And he'd go: "I forgot my agenda". He'd go upstairs and down really quickly, get to the corner again and come back once more. I would say again: "What happened Almir?" And he would say "Now I forgot my guitar!". It was so funny, he was so distracted!

Jesus: When did you start to play the guitar?

Dininho: After talking so much about music with Almir I also started to like the Beatles. And in the Beatles era I started to play the acoustic bass. Two years or so after that we started to play in the same band. We used to play in parties and balls, that type of thing. It wasn't his thing you know, he preferred bossa nova and we were a rock band. So he felt a little bit like an outsider in the group. After a while he decided to leave and soon the band broke up.

Jesus: What was the name of the band?

Dininho: It was called *Esquema 5* (Scheme 5). In 1970 I stopped with the band and thing and started working with *Paulinho da Viola*. It was my first



Pixinguinha

professional job. Soon, Almir moved away from where we lived to another neighborhood and we grew apart.

Jesus: When did you guys regain contact?

Dininho: I ran into him years later at the great Radamés Gnattali's funeral. Then we regained contact and at that point not only were we friends but we started having a working relationship. He looked at me and said "Man you're the one I've been looking for!" And I said "What's going on Almir?"

He said: "I'm thinking about making a Songbook". And I said "What's that?" And he said: "It's a book of songs with words and music of a specific artist, but it's something that's not available in the market". And I said "But Almir, I've never done that before man!" He said: "You're the guy that's going to hear the songs and write them down. I'm going to send you a tape for you to figure out the harmony for me because I trust your ears." So then we started talking

about the songs and he produced the first songbook, Caetano Veloso's songbook. And after that one came Gilberto Gil, Rita Lee and the bossa nova and Tom Jobim songbook.

Jesus: Did you work with him during all this time?

Almir was the kind of guy that worked from Monday to Monday

Dininho: Man, my house was a mess! Loads of paper with music written on them all over the place. Almir was the kind of guy that worked from Monday to Monday. He would call me on a Sunday and say "So, did you finish?" And I would say: "Almir, today is Sunday!", and he'd say "I have to turn it in on Monday". So I would work at home the entire Sunday, up to midnight or 1 am. Sometimes he would call me up and ask: "How's it going?" That is, he would look to find out if I was really doing the job. On Monday I would call him and say "It's all ready, come pick it up" and I could tell by his voice how relieved he was.

Jesus: When did he start taking classes with Mr. Dino?

Dininho: It was in the early 70's. He said "I wanna have classes with your dad, do you think he'd teach me?" And I'd say "Of course man!".

Jesus: Was that when you guys played soccer together?

Dininho: Yes. He said: "Will you talk to him for me?" and I said "Yes!". I got home and talked to my dad; "Dad, my friend Canelinha wants some classes with you". He said "Tell him to come and talk to me". He went over there and everything worked out and I'm not sure about how long my dad was his teacher but I think it was a while, more than a year of guitar lessons with my dad. It's amazing how things are, in a short period of time he stopped being a student and started to be a teacher.

Jesus: Do you think he had a gift?

Dininho: It was amazing! When I ran into him at Radame's funeral he started to say that he was teaching Nara Leão, Gal Costa, Caetano Veloso's son Moreno... and Caetano himself. He became known, everyone knew who Almir Chediak was. I was surprised with all this because his family wasn't into the music business and he got known really fast all of a sudden. In my case you know; I'm Dino's son, the other is Luiz Bonfá's son and so on. Almir didn't have a father in the business, he really had a gift.

Jesus: There was no famous musician in the family. But from our mother's side of the family, that was form Carmo da Cachoeira a small town in Minas Gerais there were many musicians. My mom was a big fan of Noel Rosa and Chico Alves, we had an uncle that played the mandolin, another one that was a maestro and composer, her father played the flute and wrote many waltzes about Minas Gerais, like *Saudade de Matão*. Now... there's something intriguing about Vila Isabel and it's connection to the musical gift, don't you think?

Dininho: I've lived there for so many years so it's hard to say, whatever I say will always be the point of view of one who loves the place. In these violent times you go through Vila Isabel late at night and all the bars are crowded, there are people playing the guitar, singing... People from all around the city including the ones from Zona Sul go there to find music and coziness. It's a bohemian thing but it's also cozy and familiar at the same time.

Jesus: Yes and there's also Noel Rosa.

Dininho: Of course, a great icon from Vila Isabel. To this day, when someone talks about Vila Isabel it's impossible not to mention Noel Rosa.

Jesus: Your father is another one of the greatest that will always be remembered.

Dininho: My dad was amazing, one of the few musicians that was as famous, like the singers were.

Jesus: And the composers...

Dininho: Yes the composers were also known like the singers were. But the musicians weren't, they were behind the scenes, nobody knew the names of the ones that were playing because their names weren't on the albums. That only changed in the 80s, when the musicians started being recognized in the album covers.

Before that the ones that knew about music used to listen to the recordings and say, "Ohh Benedito (Lacerda) is the one playing the flute and that's Dino's guitar." The average audience didn't know. Despite this my father was one of the few musicians who overcame this and was well known, like singers and composers.

Jesus: How did you get into the Choro Songbook team?

Dininho: Like I said, when I ran into Almir at the funeral...

Jesus: No, that's when you were giving us a general overview. I'm talking about the Choro Songbook.

Dininho: Ohhh the Choro! Well, when Mário Sève called me he said:

"Listen, I'm working on a project with Almir" And I said "Really? What project?" He said: "We're collecting and putting choros together to make a Choro Songbook." And I said "That's a great idea!" He said "Yes, Rogério

Most of the songs were taken from old records, with 78 rpm (revolutions per minute)

and I have already started working on it, we have 60 songs that are ready. But Rogério has so much to do and he said he can't go on with the project. And then Almir mentioned your name and I thought it was cool since you have all this musical tradition with your father and all".

Jesus: From childhood right?



Rogério Souza, Dininho and Mário Sève

Dininho: Yes. So he continued; “Would you like to be a part of it?” And I said “Of course I do! Choro is something that’s inside me. I’ve been breathing it all my life” And that’s how it started. He would send me the songs and in my own style I would take the song form the original recording and write the counterpoints, the bass melody lines form the seven cord guitar...

Jesus: Because of your father also...

Dininho: Exactly, I had his help. When I couldn’t understand the notes very well I would say “How does this go?” He was still lucid back then and really helped us out.

Jesus: So Mr. Dino helped?

Dininho: He did. Most of the songs were taken from old records, with 78

rpm (revolutions per minute). Sometimes I would listen to it at home, and that noise would come out and I couldn’t understand it very well.

Jesus: Your father did...

Other books show the harmony, the melody but never the guitar lines

Dininho: When I couldn’t get it he would pick up the guitar and do it. He helped for a year more or less.

Jesus: And your father’s counterpoint was incorporated in the scores. That’s great.

Dininho: Exactly. That’s the great thing about the Choro Songbook! You

can’t find this in other publications. Other books show the harmony, the melody but never the guitar lines, the actual, original guitar lines, done by the musicians in the original recordings.

Jesus: Thank you so much for the interview Dininho. I’m touched by your interview, talking about Almir’s teenage years. Did you know he was a child that never fought? I always remember him smiling.

Entrevista de Maurício Carrilho a Almir Chediak

Almir Chediak: *Maurício, fale um pouco da história do choro e da importância do choro na música brasileira.*

Maurício Carrilho: Na metade do século XIX começou a fermentar esse caldeirão aí. O choro na forma que a gente conhece e já reconhece como um gênero de música, embora ele na época não fosse chamado choro ainda, ele começou a rolar por volta de 1870, setenta e pouco, mas antes disso já tinham acontecido coisas que levaram ao aparecimento desse gênero, à formação desse gênero. A chegada das danças européias de salão, que faziam muito sucesso aqui...

Chediak: *Isso em que época?*

Maurício: Cada dança teve uma época de sucesso. A partir de 1830 começam a chegar a polca, a valsa, a “escocesa” — scotties, que chamam de xotes — teve a habanera, as quadrilhas francesas.

Chediak: *E qual era a formação dessas músicas?*

Maurício: Eram tocadas pelas orquestras de salão, orquestras de câmaras, cordas, sopros. E os músicos que tocavam nas orquestras de salão, principalmente os músicos de sopro, tocavam também nas bandas de

Europa. Não tinha nada de rádio, televisão, gravação; os caras começaram tocando, as pessoas ouviam. De repente, começavam a imitar com cavaquinho, violão. Ouviam toda a música, aprendiam e quando iam tocar já colocavam uma levada, um ritmo diferente. Muitos freqüentavam cultos afro-brasileiros, então já tinham aquela influência rítmica da música africana e também o lance do índio, as matrizes indígenas, das índias que foram as mães de todos, como diz Darcy Ribeiro. Então a miscigenação racial juntou com essa misturada de músicas. Por volta de 1830, 1840, quando estava nascendo Henrique Alves Mesquita, o Callado, a Chiquinha Gonzaga e alguns outros chorões da velha guarda, essas músicas estavam chegando e se misturando.

Chediak: *Como era a formação das orquestras?*

Maurício: As orquestras de salão tinham as formações mistas de violino, violoncelo, flauta, clarinete e piano. Os músicos populares que tocavam já modinhas e lundus começaram a imitar, tocar aquela música européia com sotaque brasileiro. Por volta de 1870, os compositores sacaram que já tinham material para compor música brasileira. Eles compunham, mas com um *swing* que os músicos populares tocavam. Naquela onda você já percebe algumas conduções rítmicas na música do Nazareth, da Chiquinha, nas partituras de piano, que são bem diferentes das conduções rítmicas dos originais europeus. E assim foi crescendo um grupo cada vez maior de músicos gostando desse negócio, no fundo nascia o choro como uma música de confraternização, de reunião. As pessoas se encontravam para tocar. A maioria dos músicos eram amadores, se reuniam no final de semana, assavam um leitão, faziam

uma feijoada, uma galinhada e ficavam tocando, bebendo. Tem várias histórias dos caras virando de sábado para domingo e assim a nossa música foi gerada de uma maneira bem natural. E essa história é muito parecida com a de outros gêneros urbanos que, por essa época, nasciam em várias partes do mundo. É a mesma história do nascimento do *jazz* nos Estados Unidos, do *ragtime*, dos grupos de *dixland*, também eram músicas francesas que os negros começaram a tocar de outra forma porque eles já tinham uma vivência diferente. Também a milonga na Argentina. Tudo isso aconteceu mais ou menos no mesmo período, da metade para o final do século XIX. O nascimento da música urbana popular do Novo Mundo coincide com a formação das grandes cidades, dos grandes centros urbanos.

Chediak: *Certo. E quais os compositores mais importantes do início do choro?*

Maurício: Desse início, os mais conhecidos são a Chiquinha, o Callado, o Viriato, o Henrique Alves Mesquita, que é o mais velho deles. Em 1830 foi estudar na Europa, como protegido da corte de D. Pedro II. Mas

O saxofone foi usado no choro antes de ser usado no jazz

teve que voltar porque namorou uma mulher proibida, deu uma confusão danada, ele foi em cana e perdeu a proteção do imperador. Quando voltou para o Brasil teve de atacar de popular, fazer música para teatro, era um grande músico. Aí enveredou de vez pelo mundo do choro que era o mundo em que a Chiquinha vivia.

Chediak: *O Viriato tocava...*

Maurício: Flauta. Foi o primeiro músico brasileiro a usar o saxofone. O Viriato morreu em 1883, foi dos

Em 1808 teve uma invasão de pianos no Rio de Janeiro

música dos bombeiros, das forças armadas, da polícia. Eram pessoas humildes, mulatos ou mestiços, muitos tinham outra profissão como carteiros, militares. O lance começou um pouquinho antes, com a vinda da família real para o Brasil, os nobres encheram os navios com tudo que tinham de jóias, de mais valioso e dentre essas coisas muitos pianos. Em 1808 teve uma invasão de pianos no Rio de Janeiro e esse instrumento foi o principal meio de divulgação das partituras das danças que vinham da

primeiros a tocar saxofone. O saxofone foi usado no choro antes de ser usado no jazz, isso é uma coisa que pouca gente sabe. Anacleto também tocava saxofone, tocava sax soprano. Viriato tocava sax alto. Mas, tem outros compositores que são pouco conhecidos e que têm trabalhos lindos. Um deles é Galdino Viriato Figueira da Silva. Viriato era muito amigo de Callado. Depois de mortos juntaram os restos mortais dos dois na mesma sepultura, no Caju. Estão enterrados juntos eles que eram tão parceiros, tão ligados e queriam isso. Tinha um cara chamado Galdino Barreto, eu conhecia pouca coisa dele, fiquei impressionado quando a gente gravou 10 músicas desse cara. Ele é de 1850, da primeira geração de músicos de choro, grande compositor. Também temos o Nazareth, é lógico, e o Anacleto.

Chediak: *O Nazareth é de que época?*

Maurício: O Nazareth é de 60, 63 e o Anacleto de 68. Então, a gente pode considerar como sendo eles os da primeira geração do choro. Eles trabalharam mais no final do século, mas tem o Mesquita, que foi o criador do tango brasileiro. Também pouca gente sabe que a primeira edição do tango brasileiro aconteceu 12 anos antes da primeira edição do tango argentino. Então o tango, como era chamado, era música popular do Brasil antes de ser da Argentina, embora não tenha nada a ver a estrutura de uma música com a da outra, só a coincidência do nome. O tango e o choro têm uma diferença de condução, de ritmo. O tango tem uma levada que é tum-tum-tum-tum (etc), tem uma síncope e uma colcheia, esse é o ritmo predominante no acompanhamento de tango. O choro já é mais sincopado, duas síncopes: tum-tum, tum-tum (etc.). A polca também tem aquele ritmo mais quadrado, tem colcheia e semicolcheia: catatarata (etc.), usa muita síncope como acompanhamento. Então, essas diferenças foram todas se misturando,

para dar origem ao choro moderno, o choro que, como gênero de música, designação de gênero só é usado a partir do século XX, isto é, a partir de Pixinguinha, da turma dos Oito Batutas, nas décadas de 10, de 20.

Chediak: *Você tem como saber por que a designação do gênero com a palavra choro?*

Maurício: Não, isso é impossível de saber exatamente. Tem algumas versões, uma pela forma chorosa como era tocado. Outra é a que o Ari Vasconcelos levanta: a possibilidade de vir dos chorameleiros, que eram grupos populares de músicos. Como os grupos que começaram a tocar choro eram grupos bem simples, de pessoas do povo mesmo, é possível que choro seja uma abreviação do chorameleiro. Grupo de chorameleiros, grupo de choro. É possível que isso tenha acontecido. Mas a gente sabe é que, a primeira vez que o nome foi usado como designação de conjunto, foi pelo Callado. O Callado deu o nome ao grupo dele de Choro Carioca, do qual a Chiquinha Gonzaga fez parte, depois que se separou do marido e resolveu fazer música. E era também chamado de choro os lugares: “Eu vou ao choro!” como se fala “eu vou ao samba!”. É o lugar onde as pessoas vão tocar.

Eles usavam 2 violões e 1 cavaquinho, e ele na flauta

Chediak: *E a formação do choro?*

Você falou pouco das formações iniciais onde o choro começou a se tornar presente.

Maurício: Esse grupo do Callado, que a gente pode considerar o marco do início dos conjuntos de choro, era formado por violões e cavaquinho. Eles usavam 2 violões e 1 cavaquinho, e ele na flauta. Então, essa formação é a formação básica do choro que é usada até hoje. Depois, o piano também entrou porque vários

Silvana Marques



Maurício Carrilho

compositores do século XIX eram pianistas. O piano era um instrumento muito usado nas bandas de música, que hoje meio que desapareceu. Ele foi substituído pelo saxofone, que estava começando a ser usado, tinha sido criado pelo Adolph Sax, estava ainda em fase de aperfeiçoamento, mas esse instrumento era o oficleide. Eu achava o instrumento gozado: um bocal de trombone, corpo cônico de metal, parecendo um sax barítono só que a campana dele ia bem mais lá pra cima, como se fosse um fagote e usando chaves, igual ao saxofone.

Chediak: *Chegou a ver isso de perto?*

Maurício: Eu vi esse instrumento de perto. Mas eu nunca vi ninguém tocar. Eu só ouvi o som de oficleide gravado. Este instrumento era muito usado. Tinha, no livro do Alexandre Gonçalves, *O Choro*, que é o maior documento que existe sobre o gênero. Foi escrito por um carteiro velho, chorão da velha guarda que fala dos choros, dos compositores, dos músicos, das festas. Esse livro é um documento maravilhoso. Ele foi editado em 36 e reeditado em 76, pela FUNARTE, uma edição pequena de 3.000 cópias. É um livro raríssimo de se achar, dentre duzentos e oitenta e

poucos músicos que ele cita nesse livro, tem quase 50 oficleidistas, quer dizer que era um instrumento muito usado.

Chediak: *E qual foi a participação do oficleide na evolução do choro?*

Maurício: Esse instrumento, além de solar, tinha a função de contracanto, fazia as baixarias, desde que começou essa história do contracanto que hoje é feito pelo violão de 7 cordas. O professor do Pixinguinha, Irineu de Almeida, que foi um grande compositor de choro, ele tocava oficleide. A primeira gravação que Pixinguinha fez foi a convite dele, um choro dele, do Irineu, aí o Pixinguinha toca flauta e o Irineu toca oficleide. É incrível você ver a sonoridade do Irineu de Almeida e o tipo de contracanto que ele fazia. O Pixinguinha assimilou isso e, mais tarde, quando ele passa para o sax tenor – que é o sucessor do oficleide nas bandas e nos choros – fazia uma coisa muito próxima. Inclusive, o som de sax do Pixinguinha nunca foi um som de saxofone, era o som de oficleide, ele imitava o som do

No Brasil também começaram a fazer orquestras que também tocavam choro

oficleide no saxofone. Por isso que tem aquele som rascante, meio áspero, não um som doce como o sax tenor. A referência do Pixinguinha era o Irineu de Almeida tocando oficleide.

Quando eu ouvi essa gravação, caiu a ficha: está aí, agora entendi, porque aquele som do Pixinguinha!

Chediak: *E a primeira formação?*

Maurício: Então, a primeira formação é essa: uma base de violões e cavaquinho, com flauta normalmente solando; 80% dos solistas eram flautista, uns poucos clarinetes, saxofone começando, trompete alguns, trombones. E o oficleide fazia a linha de contracanto. Mas, desde muito cedo muitas outras

formações existiram. Eu tenho alguns arranjos originais da Chiquinha, onde ela usou muito violino, violoncelo; também em orquestrações de pequenos grupos, sextetos, quintetos: piano, violino, flauta, clarinete e violoncelo. Há montes de coisas escritas com essa formação. E, como instrumento solista, acho que todos os instrumentos que eu conheço foram usados, só o oboé que eu nunca soube de nenhum compositor de choro oboista. Mas tem fagotista, trompetista, trombonista, tocador de tuba, de bombardino, violão, cavaquinho, tudo que é tipo de harmônica, sanfona, acordeon... Tudo que é instrumento, violino, violoncelo. Tem compositor de choro tocando todos os instrumentos. Então, sempre foi uma coisa muito diversificada as formações usadas para a execução de choro. Algumas épocas foram marcadas por influências externas, por exemplo, durante a 2ª Guerra Mundial as orquestras americanas faziam muito sucesso, então no Brasil também começaram a fazer orquestras que também tocavam choro, a Orquestra Tabajara, por exemplo, é uma. Tabajara é uma delas e que está aí até hoje, com aquela formação de *big band* e que toca muito choro. Mas tinham outras: Napoleão e seus Soldados Musicais... Tinham vários grupos assim, várias orquestras e várias formações. Acho que poucos gêneros de música instrumental foram tão abertos assim a tantas misturas de timbre e formações diferentes, como o choro, talvez só o jazz.

Chediak: *Vamos falar um pouco do século XX. Quais os grandes chorões do século XX?*

Maurício: O Pixinguinha é do século XIX, mas ele desenvolveu o trabalho a partir das gravações que ele fez com Irineu de Almeida, isso a partir dos 14 anos quando gravou a primeira vez, em 1913. Ele é de 1899 – o centenário dele foi agora, em 99 – então, em 1913 ele estreou em disco. Ele foi um virtuose.

Chediak: *Na tua opinião quais os principais chorões, instrumentistas e compositores?*

Maurício: É muito difícil a gente falar quem foram os principais, como todo mundo tem a idéia de que o choro começou, mais ou menos, com Pixinguinha. A gente sabe que tinha uns negócios antes do Pixinguinha... Chiquinha, Nazareth e tal. A partir do momento que eu comecei, através de partituras, a fazer contato com a música do século XIX, esses compositores, essa centena de compositores do século XIX, eu vi que o Pixinguinha tinha uma base toda armada. Ele não saiu criando do

O primeiro instrumento do Pixinguinha foi o cavaquinho

nada. Ele foi um músico fabuloso, um compositor inspiradíssimo, contrapontista como poucos na música, mas teve uma escola, uma retaguarda: foi aluno do Irineu de Almeida, foi aluno do Mário Álvares da Conceição. O primeiro instrumento do Pixinguinha foi o cavaquinho, ele estudou cavaquinho com o Mário Álvares, que era um virtuose do cavaquinho e até criou o cavaquinho de 5 cordas. Esses caras, esses compositores, eram maravilhosos! Então, Pixinguinha teve uma escola que lhe deu todos os fundamentos para que ele desenvolvesse o seu talento. A gente citar Pixinguinha como um dos grandes é óbvio, é obrigação de qualquer um que fale do choro falar do Pixinguinha. Mas é injusto a gente falar o nome de três ou quatro, porque essa música tem mais de 150 anos e ela é fruto do trabalho de muita gente. Esse conjunto de pessoas, a maioria delas desconhecida, é que é a grande responsável pelo choro ter chegado até hoje. O choro teve momento de grande sucesso no final do século XIX, com o Callado que era o artista mais popular do Rio de Janeiro, mas o

choro sempre ficou relegado ao segundo plano. Ele foi mantido no desenvolvimento histórico, o que é mais impressionante, ainda, graças ao trabalho de músicos amadores.

Chediak: *Você é capaz de dar uma visão panorâmica do choro no Século XX?*

Maurício: Talvez a primeira geração de músicos profissionais de choro seja a minha; posso dizer que trabalho muito mais com choro do que com qualquer outro gênero de música. Talvez essa seja a primeira vez que isso possa acontecer, depois de 150 anos de existência dessa música, a gente hoje pode criar uma gravadora especializada. Há um tempo atrás, isso era impossível porque era uma coisa muito marginal. Embora seja difícil citar nomes, dos caras conhecidos do século XX, além de Pixinguinha, a gente tem aqueles que tocaram no rádio e que eram compositores: na flauta, tem o Dante Santoro, que tocou na Rádio Nacional, que é um grande compositor; no violão, a gente teve o João Pernambuco, que nasceu no século XIX, mas viveu até mil novecentos e quarenta e pouco, era um cara fundamental, foi um grande compositor de choros para violão. Ele ajudou muito a elevar o violão – que era um instrumento de acompanhamento – ao status de instrumento solista. O próprio Villa-Lobos tinha uma grande admiração por ele e chegou a editar composições do João Pernambuco na Europa, como peças pra violão; no piano a gente teve grandes autores, também, acho que o Radamés foi, no século XX, o grande nome como compositor de choro para piano, pela grandeza da música dele, pela sofisticação; no acordeom, a gente teve o Luiz Gonzaga que, pouca gente sabe, veio para o Rio de Janeiro tocar choro num regional. Ele virou cantor de baião meio acidentalmente; tem o Sivuca que está aí; o Dominginhos que é um grande compositor de choro também;



Jacob do Bandolim

no clarinete teve o Luiz Americano, grande compositor, e o Abel e Cachimbinho, que tocava sax também. Temos o Garoto, que é um nome que a gente não pode deixar de

O que os compositores faziam? Eles colocavam as notas de tensão na melodia

falar, porque é um craque, um cara que revolucionou a harmonia, fez uso de harmonias tão avançadas para sua época, que só foi rolar, de forma

generalizada na música, 20 anos depois das composições dele. Voltando ao final do Século XIX, temos o Saturnino, compositor contemporâneo do Callado, de quem eu peguei uma quadrilha para harmonizar e tinha um pedaço do *Sabiá*. É curioso, nessa época, no século XIX, os caras deviam acompanhar com tríades, nas harmonias eles deviam usar tríades ou acordes de sétima, ou acorde diminuta, aqui, ali, no máximo. O que os compositores faziam? Eles colocavam as notas de tensão na



Luiz Gonzaga

melodia. Então essa música do Saturnino começa (cantarola a música): ele cai numa nona menor, assim, direto; então, quando o cara fizesse só um acorde, uma tríade, tinha aquela nota de tensão na melodia. Então, isso, o efeito que tem é de se tocar no piano, vira um acorde de jazz, com se fala. Isso é um acorde americano, acorde que aqui já se usava no choro, na metade do século XIX.

Chediak: *A semelhança com o Sabiá do Tom é uma coincidência...*

Maurício: Claro, é coincidência. Essa era uma música que estava engavetada desde mil oitocentos e fumaça, ninguém nunca tocou isso. E tem outras coincidências. Existe uma quadrilha do Callado que tem o *Jingle Bells* inteiro. Primeira e segunda partes do *Jingle Bells*. Essa, fico até achando esquisito a coincidência,

porque é muita coisa (cantarola a música): Que é isso?... Não pode ser! Callado morreu em 1880, *Jingle Bells* é música de quando se começou a comercializar o Natal, nos anos 20, por aí, 40 anos depois. Mas têm muitas outras coincidências.

Pixinguinha mesmo pegou muitos temas de choro e acredito que ele os tenha usado e transformado, uma coisa que os compositores fazem, pega um tema e faz outra música com aquela célula, ele usou isso muito.

Chediak: *O choro parece oferecer possibilidades de renovação infinitas.*

Maurício: É, impressionante, as pessoas não têm idéia do que seja! Acho que a moçada está começando a prestar a atenção a isso agora. E acho que em boa hora, porque a gente está vivendo um momento, assim, em que as grandes vertentes de música boa, que são a música erudita e o jazz, as duas grandes vertentes de música instrumental de alto nível, estão num beco sem saída. A música erudita não tem mais para onde ir, já trabalharam tudo que tinham direito, já aboliram tom, aboliram instrumentos. No jazz também, você vê, hoje, os grandes nomes do jazz são pessoas que trabalham com um jazz meio tradicional, não tem mais aquela criatividade, a coisa vai ficando meio estéril, porque tudo já foi feito, as experiências todas já foram feitas. E o choro é uma ponta de um acervo de idéias frescas e praticamente sem uso nenhum, está tudo aí para ser feito no choro, tem mil experiências para se fazer e muita coisa para se aprender com esses caras, porque a obra do grande compositor de choro a cada dia se descobre. Eu descobri uns quatro ou cinco compositores, nesse trabalho que a gente gravou agora. E não tem referência desses caras em nenhum livro, nenhuma enciclopédia, nada. Eu achei algumas referências nas partituras. Um cara chamado Frederico de Jesus tinha um choro do Albertino Pimentel “dedicado ao meu amigo Frederico de Jesus”, um choro

chamado *Chora, Jesus*. Aí, depois, uma outra música *Diva*, “dedicada à galante filhinha do meu amigo Frederico de Jesus”. Quem é Frederico de Jesus? Fui no Ari de Vasconcelos, que é a “Bíblia” do choro, não tem. Fui lá no livro do Animal, não tem (o apelido do cara que escreveu esse livro, o Alexandre Gonçalves, é Animal). Na enciclopédia da música, nada. Não existe, esse cara não consta. Aí fui ver, a gente descolou 25 músicas desse cara, cada choro mais bonito que o outro.

Chediak: *Onde você achou?*

Maurício: As músicas estavam no arquivo do Donga. Tinham cópias dessas músicas no arquivo de Mozart Araújo que hoje está guardado no Centro Cultural Banco do Brasil. Cláudio Monteiro, mesma coisa. Luiz Borges de Araújo, nunca tinha ouvido falar. E todos craques. Mas, é bacana, esse negócio. Você vai levantando assim umas coisas: “Pô, que coisa linda! Que coisa bonita, esse troço!”. E coisas que estão encostadas na história. A gente acrescentou na história do choro nomes de grandes compositores que ninguém conhecia.

Chediak: *Certo. E o Dino 7 Cordas, Maurício? Parece que foi um dos primeiros a colocar 7 cordas no choro, não é?*

Maurício: Antes do Dino teve o China, irmão do Pixinguinha, e também teve o Tuti. Mas o Dino foi o primeiro a usar o violão de 7 cordas como instrumento de contraponto. Naquele nível de dificuldade! Porque o violão de 7 cordas fazia alguns oaxos, coisas mais elementares. Tuti fazia mais tuba do que...

Chediak: *É, o Dino diz que ele tocava martelado.*

Maurício: É. O China já era mais esperto, fazia umas frases. Mas o Dino levou isso muito mais longe. O Dino tocou muito tempo com o Pixinguinha, ouvindo os contracantos. Eu nunca ouvi o Dino falar disso, mas eu acredito que isso tenha sido uma



Luperce Miranda

grande referência para ele e ele passou para a linguagem do violão muita coisa que o Pixinguinha tinha trazido do Irineu de Almeida, que era uma coisa que rolava com os oficleidistas no século XIX. Quer dizer, é um tijolo em cima do outro, ninguém constrói esse prédio sozinho, cada um vai acrescentando coisas, sem destruir o que estava feito. É uma crítica que eu faço a algumas pessoas que tão fazendo choro hoje, com o pensamento mais de quebrar o que foi feito do que de acrescentar, dar sua contribuição. Eu acho que para se construir uma coisa moderna,

contemporânea, nova, a gente precisa conhecer com profundidade o que já foi feito, senão fica inventando a roda de novo, e não precisa, porque já foi inventada.

Chediak: *E essa nova geração de músicos, Maurício?*

Maurício: Eu acho que carece de fundamento. Essa nova geração de músicos, talvez seja a geração melhor aparelhada, tanto por instrumentos melhores quanto por formação musical, técnica de leitura, de conhecimento teórico, mas isso deu a eles uma facilidade de execução, que fez com que eles ficassem um pouco

cegos para uma coisa que é a coisa mais importante no choro, que são essas sutilezas que foram passadas de geração a geração. E que não são possíveis de serem colocadas em partituras, não dá para escrever isso, não dá para codificar. São coisas que você só pega convivendo, tocando junto, prestando atenção. Eu acho que eles prestam pouca atenção às coisas que foram feitas. Eu nunca me esqueço do Rafael, com 14 anos, botando disco do Cartola na vitrola, tocando todos os baixos que o Dino fazia do primeiro ao último samba. Tudo que o Dino fazia, ele sabia de cor. Ele botava, ia tocando junto e rindo aquela risada dele... Ele entendeu tudo. Por isso que ele foi o único violonista de 7 cordas que foi além do Dino porque ele entendeu

Ele foi criado tocando choro, estudou jazz, estudou arranjo, escreve bem

tudo que o Dino fez, ele estudou tudo que o Dino fez, então, ele deu um passo adiante. Se o cara não sabe o que o Dino fez, ele não vai tocar violão de 7 cordas nem igual ao Dino. Ele vai fazer uma frase aqui, um acorde mais dissonante aqui e ali, mas vai faltar o swing, porque falta atenção ao passado. Não é reverência ao passado, é atenção de quem tem de aprender para depois fazer o dele. Ou então, vai fazer outra coisa, não diz que é choro.

Chediak: *O que você acha do Rafael?*

Maurício: O Rafael, como violonista de 7 cordas, para mim, foi o maior de todos. Ele está muito longe dos outros, tanto no acompanhamento de choro quanto no acompanhamento de samba. Acho que o Rafael, como solista, não estava pronto. Ele teve experiência de acompanhador desde muito cedo, mas, como solista, era imaturo. Como acompanhador ele era impecável. Os acompanhamentos dele são obras de arte. Você pode

transcrever aquilo e editar como aula, não tem o que mudar, nem uma nota.

Chediak: *Eu tive ocasião de gravar com ele algumas coisas, fiquei impressionado.*

Maurício: Mas eu acho que o estágio mais elevado do músico de choro, é quando ele é capaz de compor uma melodia de acompanhamento. Está rolando uma melodia, está rolando uma harmonia e ele compõe uma outra melodia de contraponto. Isso, para mim, é o estágio mais alto que um instrumentista que toca um instrumento melódico pode atingir, isso é o mais alto grau. É o que o Pixinguinha fazia com perfeição e que o Rafael e o Dino faz com maestria. O Rafael, por ter um preparo técnico superior ao do Dino e por ter uma concepção harmônica mais rica que a do Dino, foi mais longe. Os caminhos de contraponto do Rafael eram mais complexos, mais avançados e todos com fundamento, porque o Dino foi o mestre, foi o esteio dele. O Meira foi o mestre, o Dino foi o esteio. E de todos os músicos que eu conheço, do Brasil, que toca instrumento melódico, o único cara que eu conheço que faz isso, é o Proveta.

Chediak: *Eu já o conhecia, já tinha gravado comigo...*

Maurício: Ele é um cara fabuloso...

Chediak: *É fantástico!*

Maurício: Sai fazendo contrapontos impressionantes. Ele é danado! E gosta disso, sabe essa linguagem. Ele foi criado tocando choro, estudou jazz, estudou arranjo, escreve bem.

Mas o que ele gosta é de tocar choro, as pessoas ficam meio chocadas com ele, porque em todo lugar que ele vai ele toca choro. "Bicho, eu vou tocar um choro!" Bota os jazzeiros todos para tocar choro.

Chediak: *Maurício, tem mais alguma coisa, que você queira dizer, para dar uma arrematada nesta entrevista?*

Maurício: Eu acho, Almir, que o fato de você estar fazendo isso agora, embora a gente já tenha conversado sobre isso há muitos anos...

Chediak: *É, há muitos anos que a gente ...*

Maurício: Que a gente fala disso. Isso mostra que o momento que estamos vivendo é um momento muito especial para o choro. Várias iniciativas estão sendo organizadas, no sentido de produzir material. Você tá fazendo esse *songbook*, nós estamos, também, preparando material para fazer um álbum de choro com outro repertório. Acho, também, que esses projetos da gente, da Acari e da Lumiar, de certa forma são complementares. São os primeiros trabalhos feitos com capricho. As partituras de choro são muito esculhambadas, muita coisa errada, é uma pena.

Chediak: *Até o Dino está ajudando nesse songbook.*

Maurício: Isso é uma coisa que sempre fez falta aos músicos de choro; hoje mais ainda, porque o pessoal que está se interessando por choro, são músicos que lêem bem, a moçada está aprendendo música na escola, os caras têm essa facilidade. Então, acho que a grande novidade é a gente ter feito a Acari, essa primeira gravadora especializada em choro. E as empresas importantes que já estão no mercado há muito tempo, como a Lumiar, a Quarupe, produzindo trabalhos de choro. Os bares do centro do Rio cheios de gente jovem curtindo, dançando choro, tocando. A

Reunir e convidar os músicos para participar desse mutirão de ensino de choro

gente começou uma oficina permanente de choro dentro da Universidade Federal do Rio de Janeiro, todo sábado a gente está dando aula de choro lá. O primeiro dia foi inacreditável a quantidade de gente: tinham mais de 100 alunos logo no primeiro dia de aula, quer dizer, daqui a pouco, isso aí vai ser uma confusão, já começou com mais de



Jacob do Bandolim e Pixinguinha na noite dos choristas, TV Record, 1955.

100 alunos, daqui a uns meses, vai estar um inferno, vou ter que arrumar outro lugar, mais professores e tal, a tendência é crescer. É um barato, você ver o meu pai dando aula na UFRJ, um chorão da velha guarda, um músico amador.

Chediak: *O curso faz parte do currículo?*

Maurício: Como um curso livre que a universidade está oferecendo, uma oficina livre, onde se está formando regionais, treinando repertório.

Chediak: *São quantos professores?*

Maurício: Eu, Luciana, Celsinho, meu pai, Pedro Amorim (no bandolim), Serginho do Pandeiro. A gente vai levar músicos de vários instrumentos para participar lá. Vamos levar, por exemplo, o Paulo Sérgio para dar aula de clarinete, o Cristóvão

Bastos para dar aula de piano, fazer um *workshop* de piano. A idéia é essa, reunir e convidar os músicos para participar desse mutirão de ensino de choro. E a gente está trabalhando no sentido oposto ao que as escolas estão fazendo. Queremos suprir essa deficiência de que eu estava falando contigo ainda pouco, da partitura. Ela é uma referência para o cara estudar, mas os fundamentos do gênero, ele não aprende ali, tem de experimentar, tocar junto, ouvir e repetir o que ele tá ouvindo. Ouvir, entender e reproduzir, para depois fazer o lance dele. Então, a gente só entrega a partitura no final da aula, primeiro o cara toca, toca de ouvido, aprende que a harmonia é essa — toca aí! Eles vão tocando. Depois a gente dá a partitura, se esquecer, aí tem como lembrar. Ele

não vai tocar o que está escrito, vai tocar o que aprendeu, o que está escrito é mais uma referência. A gente está fazendo esse caminho inverso, para dar às pessoas esses fundamentos que as escolas tradicionais não conseguem dar. Acho que esse é o grande fecho da entrevista. São essas coisas todas acontecendo.

Chediak: *Legal! Maurício, muito obrigado.*

Maurício: Obrigado a você, Almir.

Maurício Carrilho's interview with Almir Chediak

Almir Chediak: Mauricio tell me a little about the history of *choro* and the importance of *choro* in Brazilian music?

Maurício Carrilho: It all started in the middle of the XIXth century. The Choro as we know it and in the way it's recognized today started around 1870, even though it wasn't called choro yet. Before that a couple of things had already happened that led to its appearance. When the European saloon dances arrived here they were a huge success.

Chediak: When did this happen?

Maurício: Each dance had its moment of success. In the 1830s the polka, the Scottish valse, the habanera and the French quadrilhas were a success.

Chediak: And how were these songs played?

Maurício: They were played by the ballroom orchestras, chamber orchestras, strings and brass. The musicians that played in the ballroom orchestras, especially the ones that play brass instruments, also played in the fire department band, the air force band and the police band. They were humble, mulattos and mestizos, many had other professions in the military or in the postal service. It all started

During the year of 1808 there was an invasion of pianos in Rio de Janeiro

around the time when the royal family came to Brazil, inside the ships, the noble men brought many valuables, such as jewelry and many pianos. During the year of 1808 there was an invasion of pianos in Rio de Janeiro and the instrument turned out to be the main object to help scores and European dances become known. At the time there was no tv, radio or recordings; it all started with people playing and others listening. Soon

more and more people were playing the *cavaquinho* and the guitar. People started to imitate the sounds of the *cavaquinho* and the guitar, people listened to the entire song, they learned it and when they played it they would introduce a different swing and rhythm to it. Many attended Afro Brazilian cults so they already had the rhythmic influence of African music and there's also the indigenous characteristic like Darcy Ribeiro wrote about. So the racial miscegenation put together all the mixture in the music. Around 1830, 1840 when musicians like Henrique Alves Mesquita, Callado, Chiquinha Gonzaga and other choro players were being born, the music was arriving in Brazil and mixing itself up.

Chediak: How were the orchestras structured?

Maurício: The ballroom orchestras had a mixture of violins, cello, flute, clarinet and piano. The popular musicians that played *modinhas* and *lundus* already started to imitate and play the music that was coming from Europe with a Brazilian accent. Around 1870 the composer noticed that they had enough material to write Brazilian music. They wrote with a swing that the popular musicians played with. In Nazareth's songs and Chiquinha's piano scores we can notice that the way the rhythm is conducted is very different from the European originals. So a group of musicians that loved this new genre started to grow. In fact what was coming about was the choro that started out as a type of music that joined people together. People got together to play. Most musicians were amateurs, they got together in weekends, ate *feijoada* and chicken and played and drank. There are many stories of musicians that stayed up all Saturday night, and that's how our music was created.

This story is very similar to the story of other urban genres that were starting out in many parts of the world at this time. This is very similar to the jazz story in the US, ragtime, dixland groups... There were also French songs that the blacks started to play in a different way since they had a different life style. There was also the milonga in Argentina. All of this happened relatively at the same time, around the middle of the XIXth century towards its end. The beginning of urban popular music in the new world happened at the same time as the great cities and urban centers were forming.

Chediak: Right. And who are the most important composers of the beginning of the *choro*?

Maurício: The most famous musicians from this first moment are Chiquinha Gonzaga, Callado, Viriato, Henrique Alves Mesquita that was the oldest of them. In 1830 Henrique Alves Mesquita went to Europe to study, he was protégé of Dom Pedro the Second's court. He had to come back from Europe because he had gotten involved with a "forbidden woman", it was a big mess and he wound up in jail and without the emperor's

The saxophone was used in choro before being used in jazz

protection. When he returned to Brazil he wound up having to play popular music, he made music for the theater, he was a great musician. After this he completely entered into the choro scene, the world in which Chiquinha lived in.

Chediak: What instrument did Viriato play?

Maurício: The flute. He was also the first Brazilian musician to use the saxophone. He died in 1883. The

saxophone was used in choro before being used in jazz and not a lot of people know this. Anacleto also played the saxophone, he played the soprano sax. Viriato played the alto sax. There are also many other composers that have beautiful work but we aren't very familiarized with them. One of them is Galdino Viriato Figueira da Silva. Viriato was a good friend of Callado. After they died their remains were put together in the same tomb in Caju. The two that were so close partners and wanted this. There was a guy named Galdino Barreto, I only knew a little bit of his work and when we recorded 10 of his songs I was really impressed. He was born in 1850, he belongs to the first generation of choro musicians, a great composer. We also have Nazareth and Anacleto of course.

Chediak: In what year was Nazareth born?

Maurício: He's from 60, 63. And Anacleto is from 68. So they can be considered the first generation of choro. They worked more towards the end of the century. There's also Mesquita who created the Brazilian tango. Very few people know that the first Brazilian tango edition happened twelve years before the first Argentinean tango edition. So the tango, that's how it was called, was popular music from Brazil before being from Argentina even though the structure of the two tangos were completely different, it was just a coincidence in the name. The tango and the choro have a different conduction in terms of rhythm. The tango has a swing that goes like tum-tum-tum-tum etc. There is syncopé, an eighth note that is the predominant rhythm in the choro accompaniment. The choro has more syncopé, two syncopes; tum-tum, tum-tum (etc). The polka also has a square rhythm it has an eighth note and a semi-syncopé tatataratata (etc). The syncopé is very used as accompaniments. All these



Maurício Carrilho

differences got mixed together, becoming the modern choro. The choro only starts to be seen as a musical genre from the XXth century on, with Pixinguinha, the Oito Batutas band in the 1910s and 1920s...

Chediak: Do you know the reason why the word *choro* (Literally cry or lament) designates the genre?

Maurício: That's impossible to know exactly. Some versions say that it's

They used two guitars, one cavaquinho and Callado on the flute

because of the lamenting way that it was played. Another version, according to Ari Vasconcelos is the possibility that the choro came from the popular musical groups "Chorameleiros" (The ones that cry). Given the fact that the ones that started to play the choro belonged to humble group of people that had a much lower income, it is possible that the choro is an abbreviation of chorameleiro. Chorameleiros group,

choro group. That might be possible. But what we actually know is that the first time that the word was used referring to a musical group was with Callado. He gave the name Choro Carioca to his group. Chiquinha Gonzaga was a part of this group after she separated from her husband and decided to work with music. The places where people played and listened to choro were also called choro, "I'm going to the choro", like we say "I'm going to the samba". It's the place where people go to play.

Chediak: What about the structure of the choro? You mentioned briefly about the initial forms in which the choro started to take place...

Maurício: Callado's group that can be considered a mark in the list of the first choro groups had guitars and cavaquinho. They used two guitars, one cavaquinho and Callado on the flute. This is the basic choro formation that is also used today. Later on, the piano was also included on this list because many composers of the XIXth century were pianists. The piano was a very common

instrument in the music bands, something that today has disappeared a little. It was substituted by the sax that was starting to be used. It was created by Adolph Sax and it was still being finished... But this instrument was the ophicleide (similar to a clarinet). I thought it was a funny instrument; it had a trombone mouthpiece and a conic metal body, it looked like a baritone sax except it was closer to a saxophone.

Chediak: Did you see this up close?

Maurício: I did, but I never saw anyone play it. I did hear the recorded sound of the instrument it was a common instrument once. There's a book entitled *O Choro*, written by Alexandre Gonçalves that is the biggest document written on this genre. It was written by an old employee of the postal service that played choro, with the older musicians from the first generation. It talks about the choros, the composers, the musicians, the parties... The book is an amazing document, it was edited in 36 and re-edited in 76 by FUNARTE, a small edition with 3.000 copies. It's a rare book to find and

In Brazil they also started to put together orchestras that played choro

within 280 musicians that are mentioned in the book 50 play the ophicleide, which means that it was very commonly used.

Chediak: And what was the role of the ophicleide in the story of the choro?

Maurício: Apart from a solo instrument it had the function of counter-melody, it was also responsible for the bass lines, ever since this counter-melody story began. Today it is the 7 cord guitar that is responsible for the counter-melody. Pixinguinha's teacher Irineu de Almeida that was a great choro composer, used to play the ophicleide.

Pixinguinha's first recording came from an invitation from his teacher, it was one of his choros, he played the ophicleide and Pixinguinha played the flute. Irineu's sound and his counter-melody were amazing. Pixinguinha used a lot of that and later when he moved on to the tenor sax that is the ophicleide's successor in the bands and choros, he would play in a very similar way to Irineu. Actually Pixinguinha's sax never had the sound of a regular sax, it had the sound of an ophicleide. He would imitate that sound on the sax. That's why we hear that ripping and rough sound instead of the tenor sax's sweet sound. Pixinguinha's reference was Irineu playing the ophicleide. When I heard that recording I realized; now I understand Pixinguinha's sound!

Chediak: And how was it first structured?

Maurício: The first structure is this one; a base of guitars and cavaquinho, a flute that does the solo. 80% of the lead players played the flute, some played the clarinet, the trumpet, the trombone... And the ophicleide would do the counter-melody. But from the very beginning many other structures existed. I have some original Chiquinha arrangements, where she used the violin, the cello and small group orchestras, groups of six, groups of five: piano, violin, flute, clarinet and cello. There are many pieces written with this structure and I believe that all the instruments I know were used as solo instruments except the oboe. I've never heard of a choro composer that played the oboe. But there are the ones that play the fagote, the trumpet, the tuba, the bombardino, the guitar, the cavaquinho and the harmonica, the accordion etc. All the instruments you can think of, the violin, the cello... Some choro musicians play all these instruments. So the thing is that the way the choro has been played has always been something very diverse.

Some moments in history were marked by external influences, like for example; during the Second World War the American orchestras were a huge success so in Brazil they also started to put together orchestras that played choro. The Tabajara orchestra for example is one of them. It still exists today, it's a big band that plays a lot of choro. But there were others like "Napoleão e seus soldados musicais" (Napoleon and his musical soldiers). There were many groups like these, many orchestras, with many structures. I believe that very few instrumental genres were as open

Pixinguinha's first instrument was the cavaquinho

and as mixed as with different structures and tones as the choro... Maybe just the jazz style might have something similar to this.

Chediak: Let's talk about the XXth century a little bit. What are the great XXth century choros?

Maurício: Pixinguinha's from the XIXth century but he started his work when he was around 14 with the recordings he made with Irineu de Almeida. He recorded for the first time in 1913. He's from 1899, his centenary was just now in 1999. So he starred a record in 1913, he was a virtuosi.

Chediak: In your opinion, who are the main choro instrumentalists and composers?

Maurício: It's very hard to say who the best musicians are. Everybody knows that the choro started out more or less with Pixinguinha. But there are things before Pixinguinha; Chiquinha, Nazareth and more. From the moment I started to have contact with the XIXth century music, through the scores, I realized Pixinguinha had a whole bunch of composers to rely on and be influenced by. He didn't start creating out of the blue, without

reference. He was a fabulous musician, an inspired composer, a counter-point expert like very few other musicians. But he was influenced by musicians and was Irineu de Almeida and Mário Álvares Conceição's student. Pixinguinha's first instrument was the cavaquinho, he studied the instrument with Mário Álvares that was a cavaquinho virtuosi, he even created the 5 chord cavaquinho. These guys, these composers... they were amazing! So Pixinguinha went through kind of like a school that taught him all the fundamentals for him to develop his talent. For us to mention Pixinguinha as one of the greatest is obvious, it's everyone's obligation. But it's unfair for us to mention three or four names of the choro business because this genre has existed for more than 150 years and it is a product of the hard work of many people, people that didn't necessarily become famous. This group of people is in great part responsible for the choro being carried on throughout the years up to this day. In the end of the XIXth century the choro was a huge success. Callado was then the most popular artist in Rio de Janeiro. But choro was always second place. It was maintained throughout a historical development due to the work of amateur musicians.

Chediak: Are you able to give us an overall vision of choro in the XXth century?

Maurício: Perhaps the first generation of professional choro musicians is my own. I can start by saying that I work a lot more with choro than any other musical genre. Maybe this is the first time that this is actually a possibility, after 150 years of choro we can create a specialized record label. A while ago that was something impossible because it was so marginal. Even though apart from Pixinguinha, it's hard to list the names of the most famous musicians of the



Regional de Benedito Lacerda

XXth century there are those that played on the radio and were composers. On the flute we have Dante Santoro that played in the Rede Nacional. He's a great composer. On

And what did the writers do? They put the tension notes in the melody

the guitar we had João Pernambuco that was born in the XIXth century but lived up to 1940 something. He was extremely important, a great composer of choros for the guitar. He

helped the guitar become a big thing and not just a secondary instrument that accompanies another. He helped to give the guitar the status of a solo instrument. In fact Villa Lobos had great admiration for him and even edited some of João Pernambuco's songs in Europe, pieces for the guitar. We had amazing composers for the piano also in the XXth century like Radamés, he was probably the biggest name we had on the list of choro composers for piano. His music was grand and sophisticated. On the accordion we had Luiz Gonzaga that came to Rio to play in a regional



Dino 7 Cordas

choro, very few people know about this. He accidentally became a baião singer. There's also Sivuca, that's still around, Dominginhos that's a great composer of choro also. On the clarinet we had Luiz Americano, great composer and Abel and Cachimbinho that also played the sax. There's also Garoto, a name we can't forget to mention because he's a real pro, a guy who revolutionized the harmony, he made use of really advanced harmonies for his time. Harmonies that actually only started to appear 20 years after his compositions. Back in the XIXth century we have Saturnino that is Callado's contemporary composer. I harmonized one of his "quadrilhas", the song Sabiá was a part of it. In that time, in the XIXth century the guys must have accompanied with triads, in the harmonies they must have used triads or seventh chords or diminished chords (dominants). And what did the writers do? They put the tension notes in the melody. So this specific Saturnino song starts (starts to sing

the song)... It falls directly into a minor ninth so when the person created just one chord, one triad there was immediately that tension note in the melody. So the effect of playing this in the piano is that it turns into a jazz chord. This is an American chord, a chord that was already used here in the choro genre in the middle of the XIXth century.

Chediak: Is the resemblance to Tom Jobim's song Sabia just a coincidence?

Maurício: Of course, it's a coincidence. This was a song that existed and was kept in a drawer since eighteen hundred and I don't know what. No one ever played that. And there are other coincidences. There is a quadrilha from Callado that sounds like Jingle Bells, the first and the second part of Jingle Bells. I think that this is a very strange coincidence, because it's something like (he whistles a little bit of the song) I mean What is this? It's not possible!! Callado died in 1880 and Jingle Bells was written when

Christmas started to be commercialized, maybe in the 20's, 40 years later. But there are many other coincidences. Pixinguinha himself took many choro themes and I believe used and transformed them, it's a common thing for song writers to do, they take a theme and create another song with that same cell. He used that a lot.

Chediak: Choro seems to offer infinite possibilities of renewal.

Maurício: It's unbelievable! People have no idea of what it is! I think the kids are starting to pay attention to this now. And it's in the right time I think because we are living in a time when the great styles of good music that are classical and jazz are in a no way out situation. They are the highest level of instrumental music. Classical music has nowhere else to go, they've done everything that's possible, they've taken out the tone, they've taken out the instruments... Today we can see that in the jazz environment the great jazz names are people that work with a traditional jazz, there isn't that creativity anymore, the thing is it starts to get sterile because everything's been done, everything's been experienced. And so many things can be done in the choro genre that are just waiting to happen, there are thousand of experiences to be tested and lots of things to learn from these guys. Recently when we were doing a recording I discovered four or five composers. There are no references of these guys in any book or encyclopedia or anything else. I found some references in the scores. One guy named Frederico de Jesus had a choro song from Albertino Pimental "dedicated to my friend Frederico de Jesus", a choro song called Chora Jesus (Cry Jesus). And after that another song Diva "dedicated to the beautiful daughter of my friend Frederico de Jesus". Who is Frederico de Jesus? I looked it up in



Abel Ferreira (the first at left) and Claudionor Cruz (the first at right)

the choro encyclopedia Ari Vasconcelos but it's not there. I also looked in Animal's book but it's not there (Animal is the nickname of the writer that wrote this book). It also wasn't the music encyclopedia. It doesn't exist, it's not mentioned anywhere. Then I checked and found 25 songs that this guy wrote, each one more beautiful than the other one.

Chediak: Where did you find it?

Maurício: The songs were in Donga's archive. There were copies of these songs in Mozart Araujo's archive. Today it's kept in the Centro Cultural Banco do Brasil. The same thing with Claudio Monteiro. I had never heard of Luiz Borges de Araujo. And they were all pros. But this thing is incredible. You start to discover things. "Wow this is beautiful! This is something beautiful!". And things that are left back in history. With our

research we put many names of great composers in the history of choro, names that nobody knew of.

Chediak: Right, and what about Dino 7 cordas, Mauricio? Was he the first one to put 7 chords in the choro?

Maurício: Before Dino there was China, Pixinguinha's brother and there also was Tuti. But Dino was the first to use the 7 chords guitar as a counter-point instrument. It's something really difficult to do! Because the 7 chord guitar used to do some bass lines, more simple things. Tudo did more tuba than...

Chediak: Dino said that he played in a hammered way.

Maurício: Yes and Chino was smarter, he would create these sentences. But Dino took this much further on. He played with Pixinguinha for a long time, listening to the counter-melodies. I never heard

Dino say this but I believe this was a great reference for him and he brought a lot of what Pixinguinha had brought from Irineu de Almeida to a guitar language. What Pixinguinha took from his experience with Irineu de Almeida was something that happened a lot with the musicians that played the ophicleide in the XIXth century. What I mean is that it's a brick on top of another nobody builds building alone. People put different things on it without taking away what was already there. This is one of the criticisms I have towards some of the people that are playing choro today. They seem more to want to break what's been done in the past than to add to it, contribute to it. I think that to build something modern, contemporary and new you have to deeply understand and know about what's been done.

Chediak: And what about the new generation of musicians?

Maurício: I think it lacks of structure. This new generations of musicians may be the one with best tools, in terms of instruments, musical studies, reading techniques and theory, it gave them the ease in executing but it made them blind to one of the most important things in the choro, the subtle details that were passed from one generation to another. Things that are impossible to be put in scores, it's impossible to put this in writing. These are things that you only perceive and understand when you listen, play together and pay attention. I think they don't pay enough attention to what's been done. I'll never forget Rafael, when he was fourteen and putting Cartola's record

He was raised playing choro, he studied jazz, arrangement and he writes really well

to play, he would play all of Dino's base lines, from all of his sambas. Everything Dino did he knew by heart. He would put it to play and play with it. He understood everything that's why he was the only 7 chord violinist that went beyond Dino because he understood everything that Dino did so he took a step forward. If the guy doesn't know what Dino did he won't play the 7 chord guitar like Dino did. He'll do a phrase here and a dissonant chord there but it'll lack swing, because there's no attention to what was done in the past. What I'm talking about is attention to what was created, to learn about what's been done so he or she can create his own choro. Or else go do something else and don't call it choro.

Chediak: What do you think about Rafael?

Maurício: As a musician who plays the 7 chord guitar I believe Rafael is the best of all. He's so much better

than the others, in terms of choro accompaniment as well as the samba accompaniment. Now I don't think he was ready to be a soloist. He had the experience of doing accompaniments from a very early age but as a soloist he was immature. As a accompaniment musician he was impeccable. His accompaniments are all a work of art. You can simple transcribe it all and use it to teach a class, you don't need to make any changes at all.

Chediak: I had the chance to record some things with him and I was so impressed.

Maurício: But you know, I believe that the highest stage of a choro musician is when he is able to write a melody for accompaniment. There's a melody or there's the harmony and the musician writes and introduces another counter-point melody. I believe that's the highest level for a musician that plays a melodic instrument. It's what Pixinguinha did with perfection and what Rafael and Dino did really well. Rafel was able to do it because he was technically prepared, even better prepared than Dino. He also had a richer harmonic perception than Dino's. He went further on with this. Rafael's paths regarding counter-point were complex and more advanced because Dino was his master. Meira was a master, Dino was the anchor. And from all the musicians that I know in Brazil that play a melodic instrument the only one that does this is Proveta.

Chediak: I've already met him. He recorded with me...

Maurício: He's a fabulous guy...

Chediak: He's fantastic!

Maurício: He does amazing counter-points. He's great! And he likes it, he knows everything about this language. He was raised playing choro, he studied jazz, arrangement and he writes really well. But what he really likes is to play choro. People are always shocked with him because

everywhere he goes he plays choro.

"Man I'm gonna play choro" He makes all the jazz players play choro.

Chediak: Maurício, is there anything else that you would like to say for us to finish up our interview?

Maurício: Almir, I think that the fact that you are doing this now, even though we've talked about this so many years ago...

Chediak: We've talked about it for many years...

Maurício: I believe this shows that the moment we are living is very important for the choro genre. Lot's of initiatives are being organized in terms of producing new material. You're making this songbook and we're also preparing the material to make a choro album with another repertoire. I also think that our projects, from Lumiar and Acari in a way add to each other. They are the first project to be done with detail and carefully. Usually we find choro scores to be done in any given way, without a lot of care, with a lot of mistakes, it's sad.

Chediak: Even Dino I helping us out in the Songbook.

Maurício: I think that this is something that today the choro musician doesn't have and it's something they miss, today more than ever, because people are more and more interested in choro. There are musicians today that read music really well, they're learning it in school; they have that in their favor... So I

Putting together musicians and inviting them to participate in these lessons

think the big news is us having made Acari, that is the first record label dedicated exclusively to choro and the older companies that have been in the market a while now, like Lumiar and Quarupe that are producing more and more work on the choro genre. The



Radamés Gnattali and Jacob do Bandolim

bars in downtown Rio are filled with young people dancing and listening to choro. We started a permanent school of choro inside the Universidade Federal do Rio de Janeiro (Rio Federal University), every Saturday we teach there. On our first day we couldn't believe the number of people that were there, there were more than 100 students there. So I believe it will grow and grow and in a couple of months it'll be crazy. I'll have to start finding another place and other teachers... It's amazing to see my father, from the older generation of choro, an amateur musician, teaching choro at the university UFRJ.

Chediak: Is the course part of the curriculum?

Maurício: It's a free course that the University offers, where we train repertoires.

Chediak: How many teachers are there?

Maurício: Me, Luciana, Celsinho, my dad, Pedro Amorim (In the bandolin), Serginho do Pandeiro. We will take other musicians there that play many other instruments to teach... We will take Paulo Sérgio to give some clarinet classes, Cristóvão Bastos with piano lessons and he will start a piano workshop and many others. This is the general idea, putting together musicians and inviting them to participate in these lessons. We are doing working on a different side compared to what the schools do. We want to work on what I think the schools lack today; the scores. The schools are a reference for the person to study but the structures of the genre he doesn't learn there. He has to experiment, play, listen, understand so then he'll be able to create his own thing. So we only turn in the scores at the end of the classes. First the student plays, he plays by ear, he

learns the harmony and plays! They play and later on we give them the scores. If he forgets he has a way of remembering, what's written on the scores is just for reference. We're trying to teach what the traditional schools haven't taught. The fundamentals. These are the things that are going on now. That how we should close the interview.

Chediak: Cool! Maurício, thank you so much!

Maurício: Thank you Akmir.



Chiquinha Gonzaga



Pixinguinha



Jacob do Bandolim



Altamiro Carrilho e Regional do Canhoto

Músicas / Songs



A ginga do mané

Jacob do Bandolim

choro ♩ = 120

First system of musical notation (measures 1-4). The bass line includes chords: $E_m^7(b5)$, A^7 , and A^7 .

Second system of musical notation (measures 5-8). The bass line includes chords: G_m^6 , A^7 , D_m , A^7 , D_m , G_m^6 , and A^7 . A first ending bracket labeled 'A' spans measures 5 and 6.

Third system of musical notation (measures 9-14). The bass line includes chords: D_m , $B_m^7(b5)$, A_m , E^7 , A^7 , G_m^6 , A^7 , and D_m .

Fourth system of musical notation (measures 15-19). The bass line includes chords: A^7 , D_m , D^7 , G_m , $E_m^7(b5)$, D_m , E^7 , and A^7 . A second ending bracket labeled 'B' spans measures 17 and 18.

Fifth system of musical notation (measures 20-24). The bass line includes chords: D_m , D_m , D^7 , F , and A^7 . First and second endings are indicated above the staff.

Sixth system of musical notation (measures 25-28). The bass line includes chords: D_m and $G^\#o$.

30

35

39

44

49

54

A vida é um buraco

Pixinguinha

palca ♩ = 132

1. 2. B

5 10 15 20 25

Chord symbols: Dm, G7, C, Am, Em, B7, A7, F, F#, C/G, Am7, A7, Dm, Bm7(b5), Am/C, B7, E7, Am

30

1. 2.

Am/C B⁷ E⁷ Am Am

8m⁷(b5)

35

C C⁷ F C⁷/G F/A C^m/G D⁷/F[#] G^m

40

G^m G^m⁷ C⁷ F F C⁷/G

45

D⁷ G^m B^b B^o F/C D⁷

F/A C^m⁶/E^b

50

1. 2.

F F

G^m⁷ C⁷

55

C

A₀
E

Agüenta Seu Fulgêncio

Jacob do Bandolim

choro ♩ = 132

Musical notation system 1 (measures 1-6). Chords: A7, D, Em A7, D, Em A7.

Musical notation system 2 (measures 7-12). Chords: D, E7, A7, D, Em A7, D. Includes first ending bracket and measure 11 chord A.

Musical notation system 3 (measures 13-18). Chords: Em A7, F#7, Bm Bm7, E7, A7.

Musical notation system 4 (measures 19-24). Chords: D, Em A7, D, Em A7, D.

Musical notation system 5 (measures 25-30). Chords: G, Gm6, D, Em A7, D, A7, D, F#7, Bm, F#7. Includes first and second ending brackets.

Musical notation system 6 (measures 31-36). Chords: Bm, F#7, B7, Em, Em, G7, F#7.

38

Chords: B_m , $B_m F\#7$, $B_m F\#7$, $B7$, E_m

39

Chords: E_m , $C\#m7(b5)$, B_m , $G\#^o$, $F\#7(b13)$, $B_m F\#7$, $B_m A7$

44

Chords: D , $D7$, G , E_m , $A7$, $D7$, G , G , E_m

50

Chords: B_m , $F\#7$, $B7$, G , E_m , A_m , A_m7 , $B7$

56

Chords: E_m , $C\#^o$, G , $A7$, $D7$, G , $D7$, G

62

Chord: D

Alma brasileira

Fernando Magalhães e Judas Isgorogota

valsa ♩ = 132

Sheet music for "Alma brasileira" in 3/4 time, key of B-flat major. The score is divided into systems of two staves (treble and bass clef). Chords are indicated below the bass staff. The piece features first and second endings, a key signature change to D minor, and a repeat sign.

System 1 (Measures 1-5): Treble clef starts with a circled **A**. Bass clef chords: D_m , D_m/C , G_m^b/Bb , G_m , A^7 .

System 2 (Measures 6-11): Treble clef has a first ending bracket labeled **1.** Bass clef chords: D_m , A^7 , D_m , A^7 .

System 3 (Measures 12-16): Treble clef has a first ending bracket. Bass clef chords: D_m .

System 4 (Measures 17-22): Treble clef has a second ending bracket labeled **2.** Bass clef chords: D^7 , G_m^b , $E_m^7(b^b)$, D_m/F , D_m/C , G_m^b/Bb .

System 5 (Measures 23-28): Treble clef has a circled **B**. Bass clef chords: D_m , A^7 , D_m .

System 6 (Measures 29-34): Treble clef has a first ending bracket labeled **1.** Bass clef chords: A^7 , D_m .

System 7 (Measures 35-40): Bass clef chords: A^7 , D_m .

41

47

52

58

64

70

76

D.C.

Chord symbols: D7, Gm, Em7(b5), Dm/F, Dm, E7(b9), A7(b13), D, A7, D, D7, G, Em, A7, Gm6/Bb, D/A, A7/C#, Dm.

Copyright 1931 by Mangione, Filhos & Cia. Ltda.
 Rua Uruguaiana, 55 / 8º andar – Rio de Janeiro – Brasil. Todos os direitos autorais reservados para todos os países do mundo.

Alvorada

Jacob do Bandolim

choro $\text{♩} = 112$

The musical score for "Alvorada" is written for piano accompaniment. It begins with a tempo marking of $\text{♩} = 112$. The key signature has one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 4/4. The score is organized into seven systems, each containing a treble and bass staff. The bass line provides a consistent eighth-note accompaniment. The treble line features chords and melodic lines. Chords are labeled as D_m , A^7 , D^7 , G_m , C^7 , and F . A first ending bracket labeled "A" with a circled "S" is located at the end of the second system. The piece concludes with a final cadence in the seventh system.

48 G_m D_m A^7 $C_m^6/E_b D^7$ G_m D_m

49 E^7 A^7 D_m A^7 D_m A^7 D_m

55 A^7 D A^7 D A^7

60 D $F\#^7/A\#$ B/A E_m $E_m/G G\#^0$ A^7

66 A/G $D/F\#$ D $F\#^7/A\#$ B/A E_m

72 E_m/G $G\#^0$ D/A B^7 E_m^7 A^7 D D_m

77 A^7 D_m A^7 D_m A^7 Ao

Copyright by BMG MUSIC PUBLISHING BRASIL LTDA.
 Avenida das Américas, 500 / bloco 11 – Loja 105 – Rio de Janeiro – Brasil. Todos os Direitos Reservados.

Amigo bandolim

Cristovão Bastos

choro ♩ = 48

System 1 (Measures 1-4): Treble clef, key signature of two sharps. Bass clef: whole rest, then C⁷, F⁷, B^m, G⁷(9), F⁷(b9).

System 2 (Measures 5-8): Treble clef. Bass clef: B^{m7}, C⁷, F⁷, B^{m7}, C⁷, F^{7m}, C⁷(9), C⁷(b9).

System 3 (Measures 9-12): Treble clef. Bass clef: F⁷, F⁷(#10), B^{m7}, C⁷, F⁷, B^m, G⁷, F⁷.

System 4 (Measures 13-16): Treble clef. Bass clef: F^{7m}(b5), D^{7m}/A⁷/B/A, E^m/G, C^m/G, E^{b7}/G, G^{m7}, F⁷(#10), F⁷.

System 5 (Measures 17-20): Treble clef. Bass clef: B^{m7}, B^{m7}, A⁷, D^{7m}, D⁷/F⁷.

21
 25
 29
 33
 37
 41
 AO
 E

Amor não se compra

Bonfiglio de Oliveira

choro ♩ = 96

Musical notation system 1 (measures 1-5). Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. Measure 1 is marked with a circled 'A'. Chords: G, D7, G, D7, B7.

Musical notation system 2 (measures 6-10). Chords: Em, Em7, A7, D7, G, D/F#, Cm/F, D/F#.

Musical notation system 3 (measures 11-15). Measure 15 contains a circled 'X' and a circled 'Φ'. Chords: G, D7, G, G/F, C/E, Cm/Eb, G, D7.

Musical notation system 4 (measures 16-20). Measure 16 is marked with a circled 'B'. Chords: G, D7, Gm, Gm/F, A7, Cm/Eb, D7, Gm.

Musical notation system 5 (measures 21-25). Measure 21 is marked with a circled '1.'. Chords: Gm, D7, Gm, D7/F#, Cm, G7/B, Cm.

Musical notation system 6 (measures 26-30). Chords: Cm6, D7, Gm, Gm/F, A7.

Musical notation system 7 (measures 31-35). Measure 31 is marked with a circled '2.'. Chords: D7, G#°, B°, G7.

36

41

46

50

55

60

63

Ano novo

Rildo Hora

choro $\text{♩} = 80$

A

Chords: F_m7 , F_m/E_b , $B_b7M(9)$, $G7(\#11)$, $E_b7(9)$

Chords: $F7$, B_b7M , B_b7 , B_b/A_b , $E_b7M(\#5)$, E_b7M , B_bm7 , $A7(\#11)$, A_b7M

12

Chords: $A_m7(b5)$, $D7/A$, G , $E_m(add9)$, $D_m7(9)$, $G7(\#11)$

17

Chords: $C_m7(9)$, $F7(\#11)$, $B_b7M(9)$, $B_b7(9)$, $B_b7(9)/A_b$, $E_b7M(9)$

22

Chords: $A_b7(13)$, B_b7M , G_m7 , $C7(9)$, $F7(b9)$, B_b6 , $A_m7(b5)$, $D7(b9)$

B

27

Chords: $G6$, $B7/F\#$, $E6$, A_m6/C , $E7/B$, $B_b7(9)$, A_m7 , $D7$

32

Chords: $G6$, $F\#m7(b5)$, $B7$, D_m6/F , $E7$, A_m7 , $D7$, B_m7 , $E7$

37

3

A_m^7 D^7 G E_m^7 A^7 D^7 G E^7 $A^7/C^\#$ D/C

42

G/B E^7 A^7 D^7 G^7M C^7M G_m^7 G_b^7 F^7M

D.C.
E ⊗

47

B_b B_b^7 $E_b^7M(9)$ $E_b^7(b5)$ A_b^6

⊗

C

52

$D_b^7(9)$ C^7M $C^7(b5)$ $G_b^7(\#11)$ F^7M $B_m^7(b5)$ E^7

57

A^7M $A^7(b5)$ $D^7M(9)$ $G^7(9)$ C^6

62

$C^7(\#11)$ F^7M $E_m(add9)$ $D_m^7(9)$ C_m^7 $B^7(\#11)$

1. 2.

D.C.
E ⊕

66

$B_b^7M(9)$ $C_m^7(b5)$ B_b

Apanhei-te cavaquinho

Ernesto Nazareth e Hubaldo

choro ♩ = 120

Musical notation for measures 1-4. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. Measure 1 contains a first ending bracket labeled 'A' and a second ending bracket labeled 'B'. Chords in the bass line are D7, G, B7, and Em.

Musical notation for measures 5-8. Chords in the bass line are C#°, G/O, Am, D7, Bb°, G/B, and D7.

Musical notation for measures 9-14. Chords in the bass line are G, B7, Em, C, C#°, G/O, and E7.

Musical notation for measures 15-19. Measure 15 has a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. Measure 16 includes a 'rall.' marking. Measure 19 includes an 'a tempo' marking. Chords in the bass line are Am, D7, G, D7, G, Em, and F#7.

Musical notation for measures 20-24. Chords in the bass line are B7, Em, B7, Em, C#m7(b9), Bm, and F#7.

Musical notation for measures 25-29. Chords in the bass line are B7, Em, F#7, B7, and E7.

30

35

40

45

50

55

Copyright 1945 by Mangione, Filhos & Cia. Ltda.
 Rua Uruguaiana, 55 / 8º andar – Rio de Janeiro – Brasil. Todos os direitos autorais reservados para todos os países do mundo.

Araponga

Luiz Gonzaga

choro-baião ♩ = 120

Musical notation system 1 (measures 1-5). Chords: Am, E7, Am, E7, Am. Includes a first ending bracket labeled 'A'.

Musical notation system 2 (measures 6-10). Chords: E7, Am, G7. Includes repeat signs (slashes) in measures 7 and 9.

Musical notation system 3 (measures 11-15). Chords: F7, E7, Am, E7. Includes repeat signs (slashes) in measures 12 and 14.

Musical notation system 4 (measures 16-20). Chords: A7, Dm7, G7, E7M, Bm7(b9), E7, Am, Am/G.

Musical notation system 5 (measures 21-25). Chords: Dm/F, Am, E7, Am, F7, E7. Includes first and second ending brackets labeled '1.' and '2.'.

Musical notation system 6 (measures 26-30). Chords: G7, C, G7, C, G7. Includes a section bracket labeled 'B'.

31

C G D7 G7 C

36

C A7 Dm G7 C F Bm7(b5) E7

41

A7 D7 G7 C G7 C

46

C E7

A0 E

47

Am E7 Am E7

fade out

Assanhado

Jacob do Bandolim

samba-choro ♩ = 112

The musical score for 'Assanhado' is written for piano accompaniment in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked as 'samba-choro' with a quarter note equal to 112 beats per minute. The score is divided into six systems of music. The first system includes a guitar chord diagram for A6. The second system continues the piano accompaniment. The third system features first and second endings. The fourth system also includes first and second endings and a key signature change to F major (one flat). The fifth system continues the piano accompaniment. The sixth system concludes the piece with a key signature change to F major and includes a guitar chord diagram for A7.

31

36

41

46

51

56

Atlântico

Ernesto Nazareth

choro ♩ = 96

The musical score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of six systems of music, each with a treble staff and a bass staff. Chord symbols are placed below the bass staff. Performance markings include first and second endings, and repeat signs.

System 1 (Measures 1-5): Treble staff starts with a whole rest followed by a melodic line. Bass staff has chords: Am⁷, D⁷, G, B^b, Am⁷, D⁷, G. Markings: [A], [B].

System 2 (Measures 6-10): Treble staff continues the melodic line. Bass staff has chords: Am, B⁷, E_m, C^{#m}7(b⁵), B_m, F^{#7}, B_m, Am⁷, D⁷. Markings: x x x x x x x x.

System 3 (Measures 11-15): Treble staff continues the melodic line. Bass staff has chords: G, B^b, Am⁷, D⁷, G, C[#], C_m⁶, G/B, C.

System 4 (Measures 16-20): Treble staff continues the melodic line. Bass staff has chords: G, D(♯5), G, G, F[#]/A[#], B/A, E_m/G, G/F. Markings: 1., 2., [B].

System 5 (Measures 21-26): Treble staff continues the melodic line. Bass staff has chords: C/E, E/O, Am/C, E^b, E/O, Am/C, E_m/B, F[#]/A[#], B⁷/O[#].

System 6 (Measures 27-30): Treble staff continues the melodic line. Bass staff has chords: F[#]/A[#], B/A, E_m/G, G/F, C/E, E/O, Am/C, A^b.

32

Chords: G, E7, A7, D7, G, G7, C/G

37

rit.

Chords: G7, C/G, G7, F#7

45

Chords: G7, C, Am, D7

48

Chords: G7, C, Dm, E7

53

Chords: Am, F#o, C, G7, C

58

Chords: G7, C, E

Atraente

Chiquinha Gonzaga

choro ♩ = 96

The first system of musical notation for 'Atraente' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The music begins with a series of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. A 'rall' marking is placed above the final measure of the system, which features a half note in the right hand and a quarter note in the left hand. A C7 chord symbol is written above the final measure.

The second system of musical notation consists of two staves. It begins with a square box containing a double bar line and a repeat sign, followed by a circled 'A' and the tempo marking 'a tempo'. The music continues with eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. Chord symbols C7, F, and C are written below the bass staff. Repeat signs (double bar lines with dots) are placed above the second and fourth measures of the system.

The third system of musical notation consists of two staves. It begins with a circled 'A' and the tempo marking 'a tempo'. The music continues with eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. Chord symbols Dm, G7, C, and C7 are written below the bass staff. A 'rall' marking is placed above the third measure, and another 'a tempo' marking is placed above the fourth measure.

The fourth system of musical notation consists of two staves. It begins with a circled 'A' and the tempo marking 'a tempo'. The music continues with eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. Chord symbols F, F7, Bb, Bbm, F, Dm7, G7, C7, and F are written below the bass staff. A square box containing a double bar line and a repeat sign is located at the end of the system.

The fifth system of musical notation consists of two staves. It begins with a circled 'B' and the tempo marking 'a tempo'. The music continues with eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. Chord symbols A7 and Dm are written below the bass staff. Repeat signs (double bar lines with dots) are placed above the first, third, and fifth measures of the system.

The sixth system of musical notation consists of two staves. It begins with a circled 'B' and the tempo marking 'a tempo'. The music continues with eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. Chord symbols C, G7, C7, and A7 are written below the bass staff. A vertical bar line is placed above the fourth measure.

31

Chords: D_m , C , G^7

36

Chords: C^7 , *rall*

41

Chords: F^7 , Bb , C_m^7 , F^7

46

Chords: F , C^7 , F , Bb

51

Chords: C_m^7 , F^7 , Bb , Bb , G^7 , C_m , $E_b m / G_b$

56

Chords: Bb , F^7 , Bb , Bb , *rall*

Accordions: A_0 , E

Beliscando

Paulinho da Viola

choro ♩ = 96

Musical notation for measures 1-4. Includes a first ending bracket over measures 2-4. Chords: A7, Dm, D7(9), Gm.

Musical notation for measures 5-9. Chords: Gm, Em7(b5), Dm/F, Dm, E7(b9)/B, A7/C#, A7.

Musical notation for measures 10-14. Chords: Dm, F7/C, Bb, A7, Dm.

Musical notation for measures 15-19. Includes a first ending bracket over measures 16-19. Chords: E7(b9), A7, Dm, Dm, F, Bbm6.

Musical notation for measures 20-24. Chords: F, Db7/Ab, Gm, A7, Dm, Bm7(b9), Am/C, E7/B.

Musical notation for measures 25-29. Chords: Am, C7/G, F, Bbm6, F7, Bb.

30 1. 2.

35 AO 
E 

40

45

50 1.

55 2. AO 
E FIM 

Copyright by BMG MUSIC PUBLISHING BRASIL LTDA. / ARTES DA VIOLA PRODUÇÕES E EDIÇÕES MUSICAIS LTDA.
Avenida das Américas, 500 / bloco 11 - Loja 105 - Rio de Janeiro - Brasil. Todos os Direitos Reservados.

Benzinho

Jacob do Bandolim

choro ♩ = 104

The musical score for 'Benzinho' is written in 2/4 time with a tempo of 104 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat major). The score is divided into systems of two staves each (treble and bass clef). The first system (measures 1-4) includes a first ending bracket and a second ending bracket. The second system (measures 5-8) continues the melody and accompaniment. The third system (measures 9-12) features a change in the bass line. The fourth system (measures 13-16) includes a rest in the treble staff for the first measure. The fifth system (measures 17-20) continues the piece. The sixth system (measures 21-24) includes a change in the bass line. The seventh system (measures 25-28) includes a change in the bass line. The eighth system (measures 29-32) includes a first ending bracket and a second ending bracket.

Chords and markings in the score include: A, A⁷, B^{b7}, D^m, G^m, E⁷, D⁷, A⁷, D^m, B^{b7}, D⁷, G^m, E^{m7(b5)}, D^m/F, B^{b7}, D^m, A⁷, D^m, C⁷.

35 8

41

47

52

57

62 1.

67 2.

A₀ E

Bole bole

Jacob do Bandolim

rumba ♩ = 112

System 1: Treble clef, 2/4 time. Chords: G^b, A⁷, D⁷. Markings: A, B, 1.

System 2: Treble clef. Chords: G, A⁷, D⁷, G^b, D, B⁷(9).

System 3: Treble clef. Chords: E_m⁷, A⁷, D⁷(9), D⁷(#5), A⁷, B⁷. Marking: 2.

System 4: Treble clef. Chords: E_m, G⁷, C, C_m^b, B_m⁷.

System 5: Treble clef. Chords: E⁷, A_m, C_m^b, D⁷, G^b, B⁷, E_m. Markings: x, B, B.

System 6: Treble clef. Chords: C⁷, E_m, C⁷, E_m, B⁷(b13), E_m.

System 7: Treble clef. Chords: E⁷, A_m, E⁷, A_m, F#⁷. Marking: 1.

44

Am⁶/C B⁷ E⁷ Am

50

Em F Em B⁷ Em Eb⁷ D⁷

56

G⁶ G⁷ C B⁷

62

E⁷ A⁷ D^m F^{m6}

68

A^{m7} D⁷⁽⁹⁾ G⁷ G^{7(#5)}

74

D^m F^{m6} C^{7M} A⁷ D^m F^{m6} G⁷

80

C C^{#7} D⁷ G⁶ A⁷ D⁷ fade out

Boneca

Benedito Lacerda e Aldo Cabral

valsa ♩ = 208

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, quarter notes C5-B4, and quarter notes A4-G4. The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature and a key signature of two flats. It features a single quarter note G3 in the first measure, followed by rests for the remainder of the system. A G7 chord symbol is placed above the first measure.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of two flats. It begins with a *rall* marking and a tempo change to ♩ = 104. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, quarter notes C5-B4, and quarter notes A4-G4. The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature and a key signature of two flats. It contains a G7 chord in the second measure, a Cm chord in the third measure, and a G7 chord in the fourth measure. A first ending bracket labeled 'A' spans the last two measures.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of two flats. The melody continues with quarter notes G4, F4, E4, and D4. The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature and a key signature of two flats. It contains Cm and G7 chords in the first two measures, followed by Cm, C7, and Fm chords in the last three measures.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of two flats. The melody continues with quarter notes C4, B3, A3, and G3. The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature and a key signature of two flats. It contains G7 and Cm chords, with repeat signs (double slashes) above the first and third measures.

The fifth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of two flats. The melody continues with quarter notes F3, E3, D3, and C3. The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature and a key signature of two flats. It contains D7, G7, and Cm chords, with repeat signs (double slashes) above the first and second measures.

The sixth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of two flats. The melody continues with quarter notes B2, A2, G2, and F2. The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature and a key signature of two flats. It contains G7, Cm, and C7 chords, with repeat signs (double slashes) above the last two measures.

31

Fm G7 Cm

36

D7 G7 Cm Fm

41

G7 Cm

46

Cm G7

51

Cm Fm/Ab G7

56

Cm Cm

AO  E FIM

Bonicrates de muletas

Jacob do Bandolim

choro ♩ = 144

Chorus notation: $\text{♩} = 144$

Chords and measures:

- Measures 1-5: C^7 , F , C^7 , F , C^7
- Measures 6-10: F , G^7 , C^7 , F
- Measures 11-15: C^7 , F , D_m , A^7 , D_m , G_m/Bb , F , C^7
- Measures 16-20: F , F , D_m , G_m , A^7
- Measures 21-25: D_m , D_m , $\text{B}_m^7(\text{b}5)$, A_m , E^7 , A^7
- Measures 26-30: D_m , G_m , A^7 , D_m , G_m^6

31 D_m E^7 A^7 D_m D_m D.C. $E \times$

35 F F^7 Bb G^7 C^7 F^7 Bb

40 D_m A^7 D_m F^7 Bb G^7

45 C^7 D^7 G_m E° Bb G^7

50 C^7 F^7 Bb Bb D.C. $E \oplus$

55 F

Cadência

Juventino Maciel

choro ♩ = 88

The musical score for "Cadência" is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of six systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The bass staff includes chord symbols such as G, Bm/F#, Em, C#m7, F#7, Bm7(b5), E7, Am, D7, A7, B7, Em, A7, D7, G7, C7, F7, Bb, Dm/A, Gm, Em7, A7, Bb, Gm, Dm7(b5), G7, Cm, D7, G, E7, Am, Cm/Eb, D7, G, Bm, Am, D7, and G. The score includes first and second endings, repeat signs, and triplets.

35 8

40

46

51

57

63 1. 2.

69

Chords: Gm, Eb7, D7, Cm, Gm7, Gm6, A7, Dm, E7, Cm/Eb, Fm6/Ab, G7, F7, D7/E#, G, Bm, Am, D7, G, F7, G7M.

Figured Bass: AO 8, E 4

Copyright by ASSOCIAÇÃO DEFENSORA DE DIREITOS AUTORAIS E FONOMECÂNICOS.
 Av. Rio Branco 18 - 12º andar - Rio de Janeiro - Brasil. Todos os Direitos Reservados.

Caminhando

Nelson Cavaquinho e Norival Bahia

choro ♩ = 132

The musical score for "Caminhando" is written in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of seven systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The bass staff includes chord symbols and some rhythmic markings. The score includes first and second endings, and various musical notations such as triplets and slurs.

System 1 (Measures 1-5): Treble clef, 2/4 time. Chords: Gm, C7, F, Ab°. Measure 1 has a circled 'A' above it. Measure 2 has a circled 'S' above it.

System 2 (Measures 6-11): Treble clef. Chords: Gm, C7, Am, Gm, F, Dm, Gm, A7.

System 3 (Measures 12-17): Treble clef. Chords: Dm, E7, A, F#7, Bm, E7, A, C7.

System 4 (Measures 18-23): Treble clef. Chords: Gm, C7, F, Ab°, Gm, C7, Bb7.

System 5 (Measures 24-29): Treble clef. Chords: A7, Bb, B°, F7, E7, Eb7, D7. Measure 24 has a circled 'A' above it. Measure 25 has a circled '1.' above it. Measure 26 has a circled '2.' above it.

System 6 (Measures 30-35): Treble clef. Chords: Gm, C7, F, F, A7. Measure 30 has a circled 'B' above it.

System 7 (Measures 36-41): Treble clef. Chords: Dm, Dm(7b9), Dm7, Gm/Bb, D7/A, Gm, Gm/F, A7/E.

41 D_m E^7 A

47 $\text{F}\#^7$ B_m E^7 G_m^6/Bb A^7

52 D_m D_m/C G_m/Bb D^7/A G_m G_m/F A^7/E

58 D_m D^7 G_m A^7 D_m

63 D_m D^7 C^7 A^7 D_m D^7 C^7

68 F $\text{F}/\text{E}b$ $\text{B}b/\text{D}$ B° F^7 E^7 $\text{E}b^7$

73 D^7 G_m C^7 F

Legend:
 AO 
 E 

Canarinho teimoso

Altamiro Carrilho e Ary Duarte

choro ♩ = 104

System 1: Measures 1-5. Treble clef, key of G major, 2/4 time. Measure 1 has a circled 'A' above it. Chords: G, Am⁷, D⁷, G/B, B^b°, G.

System 2: Measures 6-10. Chords: D⁷, G, Em⁷, Am⁷, D⁷.

System 3: Measures 11-15. Measure 15 has a circled 'B' with a cross above it. Chords: G/B, B^b°, Am⁷, D⁷, E⁷, Am, Cm, Am⁷, D⁷.

System 4: Measures 16-20. Measure 16 has a circled 'B' above it. Chords: G, B⁷, Em, Am, B⁷, Em, C⁷, B⁷. A trill (tr) is marked above the final note of measure 20.

System 5: Measures 21-25. Chords: Em, Bm, F⁷(b9), B⁷, Em.

System 6: Measures 26-30. Chords: Am, B⁷, Em, C⁷, B⁷, E⁷, Am, F⁷(b5).

31

35

37

41

45

50

rall...

Chords: E_m , D^7 , E_m/G , B^7 , G , G^7 , A^7 , D_m , D^7 , G^7 , D_m^7 , G^7 , G_m^6/B_b , A^7 , D_m , F_m^6 , C , A_m^7 , D_m^7 , G^7 , G^7M .

Performance markings: $D.C.$, rit. , tr. , rit. .

Carinhoso

Pixinguinha e João de Barro

choro ♩ = 60

29

Chords: G_m C⁷ F F E⁷

34

Chords: G_m C⁷ F A⁷ D_m/A A/G

39

Chords: D_m/F F/E_b B_b/D D/C G_m/B_b B_bm⁶ F D⁷ G_m C⁷

44

Chords: F B_bm/D_b C⁷ F

46

Chords: F F⁷ B[°] B_bm⁶ F F⁷ B[°] B_bm⁶

rall -----

50

Chord: F

Carioca 1

Nicanor Teixeira

choro ♩ = 88

The musical score for "Carioca 1" is presented in a grand staff format, consisting of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked as "choro" with a quarter note equal to 88 beats per minute. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. Chord symbols are provided below the bass staff, including Em7, A7, D, A7, D, E7, A7, F#0, B7, G, Gm6, D, A7, D, A7, Bm, Bm/A, Bb/Ab, and D/A. Measure numbers 4, 8, 12, 16, and 20 are indicated at the beginning of their respective systems. There are also boxed letters A and B, and a circled cross symbol, likely indicating specific sections or endings. The piece concludes with a final chord of D/A in the 20th measure.

24

24 25 26 27

28

28 29 30 31

32

32 33 34 35

36

36 37 38

1. 2.

Ao

e

39

39

Cem anos de choro

Capiba

choro ♩ = 80

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff contains a bass line with chords: Fm, G7, Cm, Cm/Bb, D7(b9), G7, Cm, G7.

Second system of musical notation. It begins with a first ending bracket labeled 'A' and a second ending bracket labeled 'B'. The treble clef staff continues the melody. The bass clef staff contains chords: Cm, Fm, G7, Cm, G7, Cm.

Third system of musical notation. The treble clef staff continues the melody. The bass clef staff contains chords: Gm, Db°, D/C, G7/B, Cm, Fm.

Fourth system of musical notation. It ends with a double bar line and a circled 'X' symbol. The treble clef staff continues the melody. The bass clef staff contains chords: G7, Bbm7, C7, Fm, D7, G, G7, Cm, Dm7(b9), G7. There are 'x' marks under the final two chords.

Fifth system of musical notation. It features first and second endings. The first ending is marked '1.' and the second ending is marked '2.'. The treble clef staff continues the melody. The bass clef staff contains chords: Cm, G7, Cm, a repeat sign, D7, G7.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff continues the melody. The bass clef staff contains chords: Cm, G7, Cm, Gm, D7, G7.

31

Chords: Cm, D7, G7, Bbm/Ob C7, Fm, Dm7(b5)

36

Chords: Cm/Eb, Cm, D7, G7, Cm

1. 2.

A0 E

40

Chords: Cm, Bb7, Eb, Gm7, Cm, G7, C7, Fm, C7

A0 E

45

Chords: Fm, C7/E, Fm, Fm/Eb, Bb7/O, Bb7, Eb, Bb7, Eb, Bb7

50

Chords: Eb, Db7, C7, Fm, A°, Eb/Bb, C7

55

Chords: Fm7, Bb7, Eb, Bb7, Eb, G7

1. 2.

A0 E

Chords: Cm

Chorando pra Pixinguinha

Toquinho e Vinícius de Moraes

choro ♩ = 96

The musical score is written in 2/4 time with a tempo of 96 beats per minute. It consists of six systems of piano accompaniment, each with a treble and bass clef staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score includes various chords and melodic lines, with some sections marked with first and second endings.

System 1 (Measures 1-4): Treble clef has a first ending bracket over measures 1-2 with chords **A** and **F#**. Bass clef chords are **Am**, **Am**, **Am/G**, and **Dm/F**. Measure 4 has a **E7** chord.

System 2 (Measures 5-8): Treble clef has a first ending bracket over measures 5-8. Bass clef chords are **Gm6/Bb**, **A7**, **Dm**, and **E7(b9)**. Measure 8 has a repeat sign.

System 3 (Measures 9-14): Treble clef has a first ending bracket over measures 9-14. Bass clef chords are **E7**, **Am**, **Am7**, **B7(b9)**, and **B7**. Measure 14 has a sharp sign.

System 4 (Measures 15-20): Treble clef has a first ending bracket over measures 15-20. Bass clef chords are **Dm6**, **E7**, **Gm6/Bb**, **A7**, **Dm**, and **A7**.

System 5 (Measures 21-24): Treble clef has a first ending bracket over measures 21-24. Bass clef chords are **Dm**, **B7(b9)**, **Bm7(b5)**, and **E7**. Measure 24 has a sharp sign.

System 6 (Measures 25-28): Treble clef has a second ending bracket over measures 25-28. Bass clef chords are **Am**, **Am**, **Am/G**, **B7/F#**, **Dm/F**, and **E7**. Measure 28 has a **Am** chord.

30

35

41

47

52

56

Chord symbols: E7, Am, Gm⁶/Bb, A⁷, C^{#o}, D^m, F⁷, Am/G, F^{#o}, B⁷, B^{m7}(b5), E⁷, Am, Am⁷, B⁷, B⁷(b9), E⁷, E⁷(b9), Am, E⁷, Am, Am(add9)

First ending bracket (measures 35-40)

Second ending bracket (measures 47-52)

Repeat sign at the end of measure 56

Boxed symbols on the right: Ao, E

Chorinho do Sovaco de Cobra

Abel Ferreira

choro ♩ = 104

Chorinho do Sovaco de Cobra

Abel Ferreira

choro ♩ = 104

5

10

15

20

25

Chords: Bb, F, F, F, C7, A7, Dm, Bb7, A7, Gm7, C7, G7, F, C7, Cm7, F7, Bb, B°, F/C, D7, G7, C7, F, Cm7, F7, Bb, Cm7, F7, Bb, Gm7, C7, F, Cm7, F7.

30

Bb/D G_m⁷ C_m⁷ F⁷ A_bm⁶/C E_b D_m D_m

35

C_m⁷ F⁷ B_b B_b C⁷

Ao

E

38

in loco

B_b D⁷ G G⁷ C

45

G⁷/D E⁷ A_m F⁷ E⁷ D_m⁷ G⁷ C

48

D⁷ G⁷ C G⁷/D G_m⁷ C⁷

53

F F F^{#o} C/G A⁷ D⁷ G⁷ C C⁷

fade out

Chorinho de gafeira

Astor da Silva

choro ♩ = 104

3:30

Chords: C/E, Eb°, Dm7, G7(b9), C/E

Chords: Eb°, Dm7, G7, Gm(add9), C7(9)

Chords: F7M, Eb, %, D7(9), %, G7(b9)

Chords: G7(b9), C/E, Eb°, Dm7, G7(b9)

Chords: C/E, Eb°, Dm7, G7(b9), Gm(add9)

Chords: C7(9), Eb, Fm6, C6, A7(b9), Dm7(9), G7(b9)

31 FIM

36

41

46

51

56

61

AO  E FIM

Choro de memórias

Paulinho da Viola

choro ♩ = 80

System 1: Measures 1-5. Treble clef, key signature of two flats (Bb, Eb), 2/4 time. Measure 1 is a whole rest. Measure 2 starts with a first ending bracket labeled 'A'. Chords: E° (measures 2-3), D7/F# (measures 2-3), G7 (measures 4-5). Bass clef: #F (measure 1), Gm (measures 2-3), Gm/F (measures 2-3), E° (measures 4-5), D7/F# (measures 4-5).

System 2: Measures 6-10. Treble clef. Chords: Cm (measures 6-7), Am7(b5) (measures 6-7), Gm (measures 8-9), A7 (measures 8-9), D7 (measures 10-11), E° (measures 12-13), D7/F# (measures 12-13). Bass clef: Cm (measures 6-7), Gm (measures 8-9), D7 (measures 10-11), E° (measures 12-13), D7/F# (measures 12-13).

System 3: Measures 11-15. Treble clef. Chords: G7 (measures 11-12), Cm (measures 13-14), Am7(b5) (measures 13-14), Gm (measures 15-16). Bass clef: Gm (measures 11-12), Gm/F (measures 11-12), E° (measures 13-14), D7/F# (measures 13-14), Gm (measures 15-16).

System 4: Measures 16-20. Treble clef, key signature changes to one flat (Bb). Measure 16 has a first ending bracket labeled 'B'. Measure 17 has a second ending bracket labeled '2.'. Chords: Ab7 (measures 16-17), D7 (measures 16-17), Gm (measures 18-19), Gm (measures 18-19), Cm7 (measures 20-21), F7 (measures 20-21), Bb7M (measures 22-23), G7 (measures 22-23). Bass clef: Ab7 (measures 16-17), D7 (measures 16-17), Gm (measures 18-19), Gm (measures 18-19), Cm7 (measures 20-21), F7 (measures 20-21), Bb7M (measures 22-23), G7 (measures 22-23).

System 5: Measures 21-25. Treble clef. Chords: Bb7M (measures 21-22), Cm7 (measures 23-24), F7 (measures 23-24), Bb7M (measures 25-26), Bm7(b5) (measures 27-28), G7(9) (measures 27-28). Bass clef: Cm7 (measures 21-22), F7(b9) (measures 21-22), Bb7M (measures 23-24), Cm7 (measures 25-26), F7 (measures 25-26), Bb7M (measures 27-28), Bm7(b5) (measures 27-28), G7(9) (measures 27-28).

System 6: Measures 26-30. Treble clef. Chords: Cm7 (measures 26-27), Cm7 (measures 28-29), F7 (measures 28-29), Bb7M (measures 30-31), G7 (measures 30-31), Cm7 (measures 32-33), F7(b9) (measures 32-33), Fm6/Ab (measures 34-35), G7 (measures 34-35). Bass clef: Cm7 (measures 26-27), Cm7 (measures 28-29), F7 (measures 28-29), Bb7M (measures 30-31), G7 (measures 30-31), Cm7 (measures 32-33), F7(b9) (measures 32-33), Fm6/Ab (measures 34-35), G7 (measures 34-35).

31

Chords: Cm^7 , $A\flat^7(9)$, $B\flat^7M$, Gm^7 , $E\flat m/G\flat$, Cm^7/G , F^7

34

Chords: $B\flat$, $B\flat$

Guitar diagrams:
 A0
 E

36

Chords: Gm

39

Cochichando

Pixinguinha, João de Barro
e Alberto Ribeiro Davinha

choro ♩ = 104

Musical notation system 1 (measures 1-4). Treble clef, bass clef, 2/4 time signature. Chords: Dm, A7, Dm, A7. Includes a first ending bracket with a double bar line and a circled 'A' above it.

Musical notation system 2 (measures 5-8). Treble clef, bass clef, 2/4 time signature. Chords: Dm, Bm7(b5), Am, E7, Dm. Includes a circled 'A7' above the fourth measure.

Musical notation system 3 (measures 9-12). Treble clef, bass clef, 2/4 time signature. Chords: A7, D7, Gm, Em7(b5), Dm, Dm/C.

Musical notation system 4 (measures 13-16). Treble clef, bass clef, 2/4 time signature. Chords: E7/B, A7, Dm, A7, F, D7, Gm. Includes first and second ending brackets with circled '1' and '2' above them, and a circled 'B' above the fourth measure.

Musical notation system 5 (measures 17-20). Treble clef, bass clef, 2/4 time signature. Chords: A7, F, A7, Dm, G7.

Musical notation system 6 (measures 21-24). Treble clef, bass clef, 2/4 time signature. Chords: A7, D7/E#, Gm, E7/G#, Am.

30

1. 2.

Ac

E

35

40

45

50

1. 2.

Ac

E

55

Conversa de botequim

choro-samba ♩ = 104

Noel Rosa e Vadico

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The tempo is marked as 104 beats per minute. The score includes various chords and melodic patterns characteristic of choro-samba.

System 1 (Measures 1-5): Treble clef has a melodic line with eighth notes. Bass clef has a bass line with eighth notes. Chords: E7, A7, D, Bm7, E7, A7, Am7, D7. Section marker **A** is above measure 2.

System 2 (Measures 6-10): Treble clef has a melodic line with eighth notes. Bass clef has a bass line with eighth notes. Chords: G, F#7, Bm, E7, /, /, A7, E7, A7. Triplet markings (3) are above measures 9 and 10.

System 3 (Measures 11-15): Treble clef has a melodic line with eighth notes. Bass clef has a bass line with eighth notes. Chords: D, Bm7, E7, A7, Am7, D7, G, F#7(b9), Bm, Bm7.

System 4 (Measures 16-20): Treble clef has a melodic line with eighth notes. Bass clef has a bass line with eighth notes. Chords: E7(9), A7, D, D7, G, B7, Em, G7, C7. Section marker **B** is above measure 17. The word "FIM" is written above measure 17.

System 5 (Measures 21-25): Treble clef has a melodic line with eighth notes. Bass clef has a bass line with eighth notes. Chords: B7, E7, A7, /, D7.

System 6 (Measures 26-30): Treble clef has a melodic line with eighth notes. Bass clef has a bass line with eighth notes. Chords: G, B7, Em, G7, C7, B7, E7.

Musical score for a Choro piece, measures 81-83. The score is written in treble and bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of eighth notes. The bass clef accompaniment includes chords A7, D7, and G. The piece ends with the instruction "AO" and a square symbol containing a stylized 'S', followed by "E FIM".

Copyright 1936 by Mangione, Filhos & Cia. Ltda.
Rua Uruguaiana, 55 / 8° andar – Rio de Janeiro – Brasil. Todos os direitos autorais reservados para todos os países do mundo.

De coração a coração

Jacob do Bandolim e Luiz Bittencourt

valsa $\text{♩} = 88$

A B
1 2

36 B

42

48

54

60

65

68

De Limoeiro a Mossoró

Jacob do Bandolim

baixo $\text{♩} = 96$

The musical score is written for guitar and bass. It consists of seven systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score includes various guitar chords and bass line patterns, including triplets and slurs. Measure numbers 8, 15, 21, 26, 33, and 39 are indicated at the start of their respective systems. A capo position is marked with a circled 'A' at the beginning of the first system. A key signature change to E major is indicated by a circled 'E' and a double sharp sign at the end of the fifth system. The score concludes with a circled 'A' and a double sharp sign.

Chords and markings include: C^7 , F , F^7 , G^7 , C , C^7 , F , F^7 , G^7 , C , C , C^7 , F^7 , G^7 , C , G^7 , C , C^7 , C^m , C^m7 , F^m , F^m6 , G^7 , C^m , C^7 , F , F^7 , G^7 , C , C^7 .

45

51

57

63

68

74

79

Chords: F, F7, G7, C7, C

Diagram 1: Ao □

Diagram 2: E ○

Copyright by BMG MUSIC PUBLISHING BRASIL LTDA.

Avenida das Américas, 500 / bloco 11 - Loja 105 - Rio de Janeiro - Brasil. Todos os Direitos Reservados.

Dengoso

João Pernambuco

choro ♩ = 104

First system of musical notation (measures 1-5). Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 2/4 time signature. Chords: A, A7, D, D°, A7, D. First ending bracket [1] spans measures 4 and 5.

Second system of musical notation (measures 6-10). Treble clef, key signature of two sharps. Chords: D, A7, D, A7, D, D#. Second ending bracket [2] spans measures 9 and 10. A circled 'A' and a circled 'S' are above the staff in measure 10.

Third system of musical notation (measures 11-15). Treble clef, key signature of two sharps. Chords: Em7, A7, D, B7/D#, Em7, A7, D, D#. Measure 15 has a circled 'A' above the staff.

Fourth system of musical notation (measures 16-20). Treble clef, key signature of two sharps. Chords: E7, A7, D, D#, Em7, A7, D, B7/D#. Measure 16 has a circled 'A' above the staff.

Fifth system of musical notation (measures 21-25). Treble clef, key signature of two sharps. Chords: Em7, A7, D, C°, G/B, G, D, A7. Measure 25 has a circled 'A' above the staff. A circled 'X' and a circled 'D' are above the staff in measure 24.

Sixth system of musical notation (measures 26-30). Treble clef, key signature of one flat (Bb). Chords: Dm, A7/E, Bb7/F, A7/E, D7/F#. Measure 26 has a circled 'B' above the staff.

Seventh system of musical notation (measures 31-35). Treble clef, key signature of one flat. Chords: Gm, E7, A7, Dm, A7/E.

36

A7/E Gm Em7(b5) Dm/F A7/E Dm A7

41

Dm Dm A0 E

45

D Dm A7 Dm

48

Am Am E7 Am Dm

55

Gm6 A7 D7 Gm Dm

58

A7 Dm A0 E

60

D

Desvairada

Garoto

valsa ♩ = 240

The musical score for "Desvairada" is written in 3/4 time with a tempo of 240. It consists of seven systems of piano and bass staves. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various chords and musical notations such as triplets and repeat signs.

System 1 (Measures 1-4): Treble clef starts with a circled 'A' and a circled '8'. Bass clef chords: D_m, D_m/F, A⁷/E. Measure 4 has a double bar line with repeat dots.

System 2 (Measures 5-8): Treble clef starts with a circled '1'. Bass clef chords: A⁷, D_m, D_m, A⁷, D_m, B_m⁷(b5), A_m/C.

System 3 (Measures 9-12): Treble clef has triplets in measures 10 and 11. Bass clef chords: A_m, E⁷, A⁷(b9), A⁷.

System 4 (Measures 13-16): Treble clef starts with a circled '2'. Bass clef chords: A⁷(b9), D⁷, G_m, E_m⁷(b5).

System 5 (Measures 17-20): Treble clef has a circled '9' in measure 19. Bass clef chords: D_m, D_m/C, E⁷/B, A⁷, D_m, FIM.

System 6 (Measures 21-24): Treble clef starts with a circled 'B'. Bass clef chords: G_m⁷, C⁷, F, A⁷.

System 7 (Measures 25-28): Treble clef starts with a circled '1'. Bass clef chords: C_m⁶/E_b, D⁷, B^o, F/C.

40

Chords: G7, C7, C7(9), #8°

46

Chords: F/C, D7, G7, C7, F, F, A7

52

Chords: Dm, D, A7/E, D, D/F#

58

Chords: Em, F#7/A#, F#7, Bm

64

Chords: Bm7, E7, A7(9), A7

69

Chords: F#m7(b5), B7, C°, Em, Bb, Bb/Ab

76

Chords: B7, E7, A7(9), D, D

Copyright 1951 by BANDEIRANTE EDITORA MUSICAL LTDA. - ADDAF
 Av. Rio Branco 18 - 12º andar - Rio de Janeiro - Brasil. Todos os Direitos Reservados.

Diabinho maluco

Jacob do Bandolim

choro ♩ = 132

Handwritten annotations: circled 'A' above measure 1, circled 'S' above measure 2, circled 'B' above measure 16, circled 'B' above measure 17, circled 'X' above measure 15, circled 'B' above measure 16, circled 'B' above measure 17, circled 'B' above measure 18, circled 'B' above measure 19, circled 'B' above measure 20, circled 'B' above measure 21, circled 'B' above measure 22, circled 'B' above measure 23, circled 'B' above measure 24, circled 'B' above measure 25, circled 'B' above measure 26, circled 'B' above measure 27, circled 'B' above measure 28.

Chords: G, D7, G, E7, Am, B7, Em, A7, D7, G, D7, G, G7, C, C, C#, G/D, E7, Am, Cm6/Eb, D7, G, G, B7, Em, E7, Am, Am, F#m7(b5), Em, F#7, B7, %, Em, E7, Am.

80

Am F#m7(b5) Em F#7 B7 Em Em D7

1. 2.

AO E

85

G G7 C E7/B Am C7/G F A7/E Dm

40

Dm D7/F# C/G D7 G7 C/E E/D

45

Am/C C/Bb F/A A/G Dm/F A7/E Dm D7/F# C/G Am

50

D7 G7 C C D7

1. 2.

AO E

55

G G7 C#m7(b5) Cm6 Am Ab7 G

fade out

Dinorah

Benedito Lacerda e José Ferreira Ramos

choro $\text{♩} = 120$

The musical score for 'Dinorah' is presented in a piano accompaniment format. It consists of six systems of five staves each. The first system (measures 1-5) includes a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as 'choro' with a quarter note equal to 120 beats per minute. The score features a variety of chords: Dm, A7, Bb7, Gm, C7, F, Em7(b5), Dm/F, and B°. There are also first and second endings marked with '1.' and '2.' at measures 15-16. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The score is written for piano accompaniment, with chords indicated by letters and figures above the bass line and melodic lines in the treble line.

30

1. 2.

AO E

35

C

40

45

50

1. 2.

AO E

58

Displícete

Pixinguinha

choro ♩ = 112

Musical notation system 1 (measures 1-4). Includes a first ending bracket labeled 'A' and a second ending bracket labeled 'B'. Chords: F, B°, D7/F#, Gm.

Musical notation system 2 (measures 5-8). Chords: Gm, Gm/F, C7/E, Gm/D, C7, C/Bb, F, C7, F, B°.

Musical notation system 3 (measures 9-12). Chords: F, D7/F#, Gm, Bbm, B°, F/C, D7.

Musical notation system 4 (measures 13-16). Includes first and second ending brackets labeled '1.' and '2.', and a section labeled 'B'. Chords: Gm, Bbm, C7, F, C7, F, A7, Dm, A7/C#.

Musical notation system 5 (measures 17-20). Chords: C°, Gm/Bb, C7, F, Bm7(b5), A, E7.

Musical notation system 6 (measures 21-24). Chords: A, C7/G, F, A7/E, Dm, D/C, Gm/Bb, D7/A, Gm, D7.

30

1. 2.

35

40

45

50

55

G_m $E_m7(b5)$ D_m A^7 D_m D_b^7 C^7

F F^7 B_b $C^{\#o}$ B_b G^7 C_m

D^7 G_m G_m^b D_m/E A^7/E D_m F^7/C B_b B_b/A_b

E_b/G G^7 C_m $C^{\#o}$ B_b/D G^7

B_b F^7 B_b B^7 C^7

F

Ao \otimes
 E \otimes

Ao \otimes
 E \otimes

Ao \otimes
 E \otimes

Do sorriso das mulheres nasceram as flores

Eduardo Souto e Lélío de Aragão

polca ♩ = 60

The musical score is written for piano in 2/4 time with a tempo of 60 beats per minute. It consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature has one flat (Bb). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Chords are indicated by letters and numbers (e.g., G7, C, Dm, Fm6, Am(add9), Bb7, Gm7, C7, Bb/O). There are also some handwritten annotations in boxes, including circled letters 'A' and 'B', and a circled 'X' with a plus sign. The piece is divided into sections, with measures 1-4, 5-8, 9-12, 13-16, 17-20, and 21-24. The final measure (24) ends with a double bar line.

29

Chords: Gm/Bb B° F/C $Gm7$ $C7$ F

AO \square \otimes
E \otimes

34

Chords: C Am $G7$ C

AO \square \otimes
E \otimes

39

Chords: $E7$ Am Dm $E7$ Am Eb°

1. 2.

44

Chords: Am $E7$ Am

AO \square \otimes
E \otimes

46

Chord: C

Doce de coco

Jacob do Bandolim

choro ♩ = 96

Chords and notation for the piano accompaniment:

- System 1: G, Bm/F#, Am/E, D7/F#, G, Bm/F#, Am/E, D7/F#
- System 2: G, Bm/F#, Dm/F, E7, Am, Am(7b9), Am7, Am(7b9), Am, Am(7b9)
- System 3: Am7, D7, G, F#7, F, E7
- System 4: Am, E7, Am, Cm6, D7, Gm, Gm(#5)
- System 5: Gm6, Gm(#5), Gm, Gm(#5), Gm6, Gm(#5), G7, Gm
- System 6: Cm, Gm, Bb6, G
- System 7: Dm/F, E7, Am, D7, G, G/B, Bb6

35 B

Am D7 G B^b°

40

D7 B_m B^b° Am D7

45

G C[#]_m7(b5)F[#]7 B G[#]_m C[#]_m F[#]7

49

B E7 Am A⁷/C[#] D7 D/C G/B

54

B^b° Am D7 D_m/F E7

59

Am B7 E_m C_m⁶ G/B E7

64

G A7 D7 G/B B^b° G B_m/F[#] Am D⁷/F[#]

AO B
E FIM

Dr. Sabe-tudo

Dilermando Reis

choro ♩ = 88

Musical notation system 1 (measures 1-4). Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 2/4 time signature. Bass clef accompaniment with chords: F#7, B7, E, Bm6/O, C#7, F#m. A first ending bracket labeled 'A' and a second ending bracket labeled 'B' are shown above the staff.

Musical notation system 2 (measures 5-9). Treble clef, key signature of three sharps. Bass clef accompaniment with chords: A, E, F#7, B7, F#7, B7.

Musical notation system 3 (measures 10-14). Treble clef, key signature of three sharps. Bass clef accompaniment with chords: E, Bm6/O, C#7, F#m, A, E, C#7.

Musical notation system 4 (measures 15-19). Treble clef, key signature of three sharps. Bass clef accompaniment with chords: F#m7, B7, E, E, E7, A. First ending bracket labeled '1' and second ending bracket labeled '2' are shown above the staff.

Musical notation system 5 (measures 20-24). Treble clef, key signature of three sharps. Bass clef accompaniment with chords: C#7, F#m, Dm6, A, Bm, B7.

Musical notation system 6 (measures 25-29). Treble clef, key signature of three sharps. Bass clef accompaniment with chords: E7, A, C#7, F#m.

30

1. 2.

Ac

E

A A[#]7 B⁷

35

E

Detailed description: The image shows a musical score for guitar, measures 30 to 35. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The score is written for guitar, with a treble clef and a bass clef. The first system (measures 30-35) features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The bass line includes chords: Dm6, A, Bm7, E7, A, and a sequence of three 'x' marks. The melody includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The second system (measures 35-36) shows a continuation of the melody and bass line, with a chord of E. There are two circled symbols on the right side of the page, one above the first system and one below the second system. The first system also has 'Ac' and 'E' written next to it.

Enigmático

Altamiro Carrilho

choro ♩ = 96

Measures 1-4: Treble clef, bass clef. Chords: Gm^b, Cm^b, D⁷, %.

Measures 5-8: Treble clef, bass clef. Chords: G_m, C_m, D⁷, D/C, G_m/B^b D⁷, G_m.

Measures 9-12: Treble clef, bass clef. Chords: D_m(M)/A, E⁷, A_m, A_m, D_m.

Measures 13-16: Treble clef, bass clef. Chords: E⁷, E/D, A_m/C, E^b7/B^b, A^b, G_m, D⁷.

Measures 17-20: Treble clef, bass clef. Chords: G_m, G_m, B^b, A/E, F/E^b.

Measures 21-24: Treble clef, bass clef. Chords: B^b/D, A⁷/C[#], D_m, A⁷/E, D_m/F, C/B^b, F⁷/A.

80

B \flat /O Cm D 7

85

B \flat G m C m F 7 B \flat

A 0 E

88

G m G B 7 (b 9) E m B 7 C C $^{\#o}$

A 0

44

G/O G B 7 B \flat 7 D 7 G B 7 (b 9) E m

50

B 7 C C $^{\#o}$ G/O E 7 A m D 7 G

A 0 E

55

G m C m 6 G m 6

Espinha de bacalhau

Severino Araújo

choro ♩ = 88

Musical notation system 1 (measures 1-4). Treble clef, 2/4 time signature. Chords: C, Eb°, C, A7, Dm.

Musical notation system 2 (measures 5-8). Treble clef, 2/4 time signature. Chords: Dm, Dm/C, G7/B, G7, C, G7, C, Eb°.

Musical notation system 3 (measures 9-12). Treble clef, 2/4 time signature. Chords: C, A7, Db7(b9), Ab7, C/G, C(45)/G#.

Musical notation system 4 (measures 13-16). Treble clef, 2/4 time signature. Chords: Dm/A, G7/B, C, G7, C, E7, Am, B.

Musical notation system 5 (measures 17-20). Treble clef, 2/4 time signature. Chords: Dm, E7, Am, E7.

Musical notation system 6 (measures 21-24). Treble clef, 2/4 time signature. Chords: Am, F#m7(b5), Em, B7.

Musical notation system 7 (measures 25-28). Treble clef, 2/4 time signature. Chords: E7, Am, Dm.

The musical score consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as triplets, slurs, and dynamic markings. Chords are indicated in the bass staff, and some systems include performance instructions like 'Ao' and 'E' with circled 'X' marks. The systems are numbered 28, 31, 35, 39, 43, 48, and 53.

System 28: Treble staff has triplets and slurs. Bass staff chords: E7, Gm6/Bb, A7, Dm, Bm7(b5).

System 31: Treble staff has slurs and a repeat sign. Bass staff chords: Am, B7, E7, Am, G7. Includes 'Ao' and 'E' with circled 'X' marks.

System 35: Treble staff has slurs. Bass staff chords: C, C7, F, and a rhythmic pattern of 'x y y x x y y x'.

System 39: Treble staff has slurs. Bass staff chords: Gm, and a rhythmic pattern of 'x y y x x y y x'.

System 43: Treble staff has slurs. Bass staff chords: F, Cm6/Eb, D7, Gm, and a rhythmic pattern of 'x y y x x y y x'.

System 48: Treble staff has slurs and a repeat sign. Bass staff chords: Bb, B°, F/C, D7, Gm, C7, F, G7. Includes 'Ao' and 'E' with circled 'X' marks.

System 53: Treble staff has triplets and slurs. Bass staff chords: C, and a rhythmic pattern of 'x y y x x y y x'.

Copyright 1945 by Edições Euterpe Ltda.
 Rua Sete de Setembro, 98 sala 308 – Rio de Janeiro – Brasil. Todos os Direitos Reservados.

Eu quero é sossego

K-Ximbinho e Hianto de Almeida

choro ♩ = 66

The musical score is written in G minor (one flat) and 2/4 time. It consists of six systems of piano accompaniment. The first system starts with a key signature change from G minor to F major (one flat) and includes section marker A. The second system includes section marker B. The third system includes section marker C. The fourth system includes first and second endings. The fifth and sixth systems continue the piece with various chords and triplets.

System 1 (Measures 1-4): Chords: Dm, Gm⁶, Bb⁷, A⁷. Section marker A.

System 2 (Measures 5-8): Chords: Dm, Bm⁷(b5), Am, E⁷, Gm⁶/Bb, A⁷, Dm. Section marker B.

System 3 (Measures 9-12): Chords: Gm⁶, Bb/Ab, A⁷, Cm⁶/Eb, D⁷(b9), Gm, Em⁷(b5).

System 4 (Measures 13-16): Chords: Dm/F, Em⁷(b5) A⁷, Dm, A⁷, Dm, Gm⁷, C⁷, F. Section marker B.

System 5 (Measures 17-20): Chords: Bm⁷(b5), E⁷(b9), Am, Dm⁷, G⁷, C, A⁷(b9), Dm⁷, G⁷.

System 6 (Measures 21-24): Chords: C⁷, Gm, G⁶, Am⁷, F⁷, Bb⁷, Bb/Ab, A⁷.

30

1.

3

Dm/F Em7(b5) A7 Dm

34

2.

Dm A7

A0 8

35

Dm Em7(b5) Gm6/8b A7 Dm(add9)

3 3

Feitiço

Jacob do Bandolim

choro ♩ = 96

A S

B

35

40

46

51

56

61

66

Chords: Dm, A7/E, Dm/F, D7, Gm, D7/A, Gm/Bb, Gm, Gm⁶, Dm, Dm⁶, E7, A7, F7M

1. 2.

AO

E

Copyright by BMG MUSIC PUBLISHING BRASIL LTDA.
Avenida das Américas, 500 / bloco 11 - Loja 105 - Rio de Janeiro - Brasil. Todos os Direitos Reservados.

Flor amorosa

Catulo da Paixão Cearense e Joaquim A. Callado

choro $\text{♩} = 88$

Musical notation system 1 (measures 1-4). Treble clef, 2/4 time signature. Chords: A, G7, C, G7/O, C, C/Bb.

Musical notation system 2 (measures 5-8). Treble clef, 2/4 time signature. Chords: F/A, Fm/Ab, C/G, A7, D7, G7, G7.

Musical notation system 3 (measures 9-12). Treble clef, 2/4 time signature. Chords: C, G7/O, C, C/Bb, F/A, Fm/Ab, C/G.

Musical notation system 4 (measures 13-16). Treble clef, 2/4 time signature. Chords: D7, G7, C, E7, Am, Am/G. Includes first and second endings.

Musical notation system 5 (measures 17-20). Treble clef, 2/4 time signature. Chords: Dm/F, E7, Am, E7, Am, Am/G.

Musical notation system 6 (measures 21-24). Treble clef, 2/4 time signature. Chords: Dm/F, Am, F#o, E7, Am, E7, Am. Includes first and second endings. Ends with a double bar line and a circled 'S' symbol.

27

32

37

42

45

Fogo na roupa

choro $\text{♩} = 132$

Alta-niro Carrilho e Ary Duarte

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of six systems of piano accompaniment, each with a treble and bass clef staff. The score includes various chords and melodic patterns:

- System 1 (Measures 1-4):** Treble clef has a melodic line starting on G4. Bass clef has a bass line starting on G2. Chords: G#° (measure 2), followed by three measures with a slash (/).
- System 2 (Measures 5-8):** Treble clef has a melodic line with eighth notes. Bass clef has a bass line with eighth notes. Chords: G#° (measure 8), D7 (measure 8).
- System 3 (Measures 9-13):** Treble clef has a melodic line with eighth notes. Bass clef has a bass line with eighth notes. Chords: G (measure 9), D7 (measure 10), G (measure 11), B7 (measure 12), Em (measure 13). A first ending bracket labeled 'A' spans measures 10-11.
- System 4 (Measures 14-17):** Treble clef has a melodic line with eighth notes. Bass clef has a bass line with eighth notes. Chords: C#° (measure 14), G (measure 15), E7 (measure 15), A7 (measure 16), D7 (measure 17), and a slash (/) in measure 18.
- System 5 (Measures 18-21):** Treble clef has a melodic line with eighth notes. Bass clef has a bass line with eighth notes. Chords: G (measure 18), B7 (measure 19), Em (measure 20), C#° (measure 21), G (measure 22), E7 (measure 22).
- System 6 (Measures 23-26):** Treble clef has a melodic line with eighth notes. Bass clef has a bass line with eighth notes. Chords: A7 (measure 23), D7 (measure 24), G (measure 25), G (measure 26), G7 (measure 27), and C (measure 28). A first ending bracket labeled 'B' spans measures 27-28.

31

E7 Am F#° C Dm G7

36

C G7 C E7 Am

41

F#° C A7 Dm G7 C

46

G G#°

51

56

G#° D7 G

AO E

Forró de gala

Jacob do Bandolim

baixo ♩ = 112

First system of musical notation (measures 1-5). The bass clef part features a steady eighth-note accompaniment. Chords are indicated as C, G7, and C. A repeat sign is present at the end of the system.

Second system of musical notation (measures 6-11). The treble clef part has a melodic line with some accidentals. Chords in the bass include Dm, G7, and G7. A section marker 'A' is placed above the first measure.

Third system of musical notation (measures 12-16). It includes first and second endings. Chords in the bass are C, C7, and F. A section marker '1.' is above the first measure.

Fourth system of musical notation (measures 17-22). The treble clef part continues the melody. Chords in the bass are D7, G7/B, C, Am, D7, and G7.

Fifth system of musical notation (measures 23-27). Chords in the bass include C, Am, D7, G, and Cm. A section marker 'B' is placed above the final measure.

Sixth system of musical notation (measures 28-32). The key signature changes to two flats. Chords in the bass are Dm7(b9), G7, Cm, Bb7, and Ab7.

34

1. 2. G7 C Am D7

39

G7 C Am D7 G7 A0

44

A C Dm G7

50

1. 2. C G7

55

C G7

60

C G7

Gadú namorando

Lalau e Alcyr Pirêç Vermelho

choro ♩ = 112

Musical notation for measures 1-4. Measure 1 includes a first ending bracket labeled 'A' and a second ending bracket labeled 'B'. Chords: G7, C, C7, F.

Musical notation for measures 5-8. Chords: Fm, C, D7, G7.

Musical notation for measures 9-12. Chords: C, C7, F, Fm/Ab, C, A7.

Musical notation for measures 13-16. Measure 13 includes a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. Measure 16 includes a first ending bracket labeled 'B'. Chords: D7, G7, C, C, E7, Am, E7/B, Am/C, E7/B.

Musical notation for measures 17-20. Chords: Am, A/G, Dm/F, Dm, Am, B7.

Musical notation for measures 21-24. Chords: E7, Am, E7/B, Am/C, E7/B, Am, A/G, Dm/F.

30

1. 2.

35

40

45

50

55

Dm Bm7(b5) Am/C F E7 Am Am Am7
 C C7 F C7 F C7 A7 A7/C# G7/B C7 F Dm B°
 F C7 F F7 F#7

Ao 
 E 















Copyright by EDITORA NOSSA TERRA LTDA.
 Avenida Ipiranga, 1123 / 605 - São Paulo - Brasil. Todos os Direitos Reservados.

Garoto

Antonio Carlos Jobim

choro ♩ = 72

A

B

25

Bbm Ebm⁶/Bb Bbm Ebm⁶/Bb

29

Bbm⁶ Fm7(9) Bb7(13) G7(#11) Gb7(#11) Fm7(9) Fm7(#5)

33

Bbm7(9) Bbm7(#5) Fm7(9) Fm7(#5) Bbm7(9) Bbm7(#5) Bbm7(9) Eb7(13)

37

Ab^{7M} Ab⁶ Db7(9) C7 Fm⁹

Glória

Pixinguinha

valsa ♩ = 132

3 A S

3/4 F7M Dm7 Bbm6 G/B C7 C/Bb

9

9 F F7/A E7/G# Eb7/G D7/F# % F#o Gm G7

15

15 % Bbm6 C(#5) F7M Dm7 Cm6 %

22

22 D7 % Gm % Bb Bbm6 F

29 B

29 Dm7 Bbm6 C7 F % % E7 A7

36

36 Dm C7 F D7 G7 % C7

43

43 % F Bm7(b5) Am E7 A7 %

50

50

57

57

64

64

71

71

78

78

85

85

91

91

AO E FIM

Graúna

João Pernambuco e Turibio Santos

choro ♩ = 112

System 1: Measures 1-6. Treble clef has a whole rest in measure 1, with a circled 'A' above it. Bass clef contains a melodic line with chords: Am, E7, Am, E7, Am, F#° F°.

System 2: Measures 7-11. Treble clef contains a melodic line. Bass clef contains chords: Am/E, F7, E7, Am, E7, Am.

System 3: Measures 12-16. Treble clef contains a melodic line. Bass clef contains chords: E7, A7, Dm, F7, E7. A circled '1' is above measure 12.

System 4: Measures 17-21. Treble clef contains a melodic line. Bass clef contains chords: Dm, Am/E, E7, Am, G7, C. A circled '2' is above measure 17, and a circled 'B' is above measure 20.

System 5: Measures 22-26. Treble clef contains a melodic line. Bass clef contains chords: E7, Bb°, A°, G#°, C/G, A7, D7, G7.

System 6: Measures 27-31. Treble clef contains a melodic line. Bass clef contains chords: C, G7, C, E7, Bb°, A°, G#°.

35

1. 2.

D.C.
E X

38

A Am A Bm E7 A

42

E C#7 F#7 B7 E7 A

46

Bm C#7 F#m D A/E

50

1. 2.

D.C.
E ⊕

53

A Am E7 Am

Harmonia selvagem

Dante Santoro

choro $\text{♩} = 96$

6 B^{\flat} A

12 Em $\text{F}\sharp 7$ Bm

16 G $\text{C}\sharp$

21 G $\text{G}7$ C $\text{E}\flat$

27 G Am $\text{D}7$ G Bm Am $\text{D}7$

33 B^{\flat}

57

41

46

50

57

64

70

Haroldo no choro

Abel Ferreira

choro ♩ = 96

Chord progression for the first system (measures 1-5):
 D7, Gm7 D7, F Dm, G7 C7, F D7

Chord progression for the second system (measures 6-10):
 Gm7 C7, F Dm, C G7, C7 F D7, Gm7 C7

Chord progression for the third system (measures 11-15):
 F Dm, G7 C7, F F7, Bb Bbm, F D7

Chord progression for the fourth system (measures 16-20):
 Gm7 C7, F D7, F A7, Dm Dm7, Gm

Chord progression for the fifth system (measures 21-25):
 A7, Dm A7, Dm, A F#7, Bm7 E7

Chord progression for the sixth system (measures 26-30):
 A7, Dm Dm7, Gm, A7, Dm

31 1. 2.

Gm Gm⁶ Dm E7 A7 Dm A7 Dm D7

36 □

F F7 Bb G7 Cm Cm7 F F7 Bb

41

E_m^{7(b5)} A7 Dm E7 A7 Dm F7 Bb G7

46

Cm Cm7 F F7 Bb Bb7 Eb Ebm Bb G7

51 1. 2.

C7 F7 Bb Bb F D7

54 □

F Gm7 C7 F

Ao 
E 

Ao 
E 

Copyright by ASSOCIAÇÃO DEFENSORA DE DIREITOS AUTORAIS E FONOMECÂNICOS.
 Av. Rio Branco 18 - 12º andar - Rio de Janeiro - Brasil. Todos os Direitos Reservados.

Implicante

choro ♩ = 120

Jacob do Bandolim

Musical notation system 1 (measures 1-4). Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 2/4 time signature. Measure 1 contains a first ending bracket labeled 'A' and a second ending bracket labeled 'B'. Chords in the bass line are Em7, Bm, A7, and D.

Musical notation system 2 (measures 5-8). Treble clef, key signature of two sharps. Chords in the bass line are E7, A7, D, and Bm.

Musical notation system 3 (measures 9-14). Treble clef, key signature of two sharps. Chords in the bass line are Em7, F#7, B7, Em, Gm6, D, and B7(b9).

Musical notation system 4 (measures 15-19). Treble clef, key signature of two sharps. Measure 15 includes a guitar chord diagram for Em7. First ending bracket labeled '1' spans measures 16-17, and second ending bracket labeled '2' spans measures 18-19. Chords in the bass line are Em7, A7, D, D, F#7, and Bm.

Musical notation system 5 (measures 20-24). Treble clef, key signature of two sharps. Chords in the bass line are A7, D, C#7, F#, G#m7, and C#7.

Musical notation system 6 (measures 25-29). Treble clef, key signature of two sharps. Chords in the bass line are F#7(b9), C°, and Em. Slurs and accents are present over the bass line.

30

1. 2.

35

40

45

50

55

Chords and markings in the score:

- Measures 30-34: Bm, F#7, Bm, Bm
- Measures 35-39: D7(9), D(#5), Dm7, G7(#5)
- Measures 40-44: Am, D7, G, D7, G, D7(9), D(#5)
- Measures 45-49: Dm7, G7(#5), C#o, Bbo
- Measures 50-54: G, Em, Am, D7, G
- Measures 55-59: Em7, A7

Inesquecível

choro ♩ = 104

Paulinho da Viola

System 1: Measures 1-4. Chords: E_m7(b5), A7, D, B_m, C_{♯m}7(b5), F_♯7. Includes first ending bracket (A) and second ending bracket (B).

System 2: Measures 5-8. Chords: B_m, B7, E_m7, A7, D, F_{♯m}7/C_♯, E7/B, D7/A.

System 3: Measures 9-12. Chords: C_♯7/G_♯, F_♯7, B_m, E7, A, A7, D7, C_♯7.

System 4: Measures 13-16. Chords: F_{♯m}, G_♯7(b9), C_{♯m}7, F_♯7, B_m, G7, C7(b9), F_♯7(b13). Includes second ending bracket (B).

System 5: Measures 17-20. Chords: B_m, B_m/A, G_♯°, F_♯7, B_m, B_m/A, E7/G_♯, A7.

System 6: Measures 21-24. Chords: D, F7, E_m7, A7, D, D/C, G7/B, G/F.

25

Chords: $G^\#^\circ$ $G7(\#11)$ $F^\#7$ B_m B_m/A $E7/G^\#$ A/G

29

Chords: $D/F^\#$ D/C G $A7$ D $Bb7$ $Eb6$ $A7$

33

Chords: D B_m B_m/A D

Guitar diagrams:
 A_0
 E

35

Chords: B_m Gm^6 $A7$ D Gm^6 $A7$ D^6

Guitar diagram: D^6

Língua de preto

Honório Lopes

polca ♩ = 104

Chords and markings in the score:

- System 1: G7, C, G7
- System 2: C, G7, C, D7
- System 3: C, G7, C, G7
- System 4: C, G7, C, G7
- System 5 (First Ending 1): C
- System 5 (First Ending 2): C
- System 5 (Second Ending A): C7/Bb, F/A, Fm6/Ab, C/G
- System 5 (Second Ending B): C7/Bb, F/A, Fm6/Ab, C/G
- System 6: G7, C, C/Bb, F/A, Fm6/Ab, C/G

25 1. 2.

*G*⁷ C C/*B*^b C

28 C

*E*⁷/*G*[#] *A*_m *D*⁷/*F*[#] *G*⁷

35 C

*G*⁷ *A*⁷/*C*[#] *D*_m/*A* *F*_m⁶/*A*^b

38 C

C/*G* *G*⁷ *A*⁷/*C*[#] *D*_m *F*_m⁶ C *A*⁷

45 1. 2.

*D*_m *G*⁷ C

46 C

A0 
E 

A0 
E 

Mimosa

Jacob do Bandolim

polca ♩ = 96

The musical score for "Mimosa" is written in 2/4 time with a tempo of 96 beats per minute. It consists of six systems of piano accompaniment. The first system starts with a key signature of one sharp (F#) and includes first and second endings. The second system begins with a key signature change to one sharp (F#) and contains a repeat sign. The third system also includes a repeat sign. The fourth system features first and second endings. The fifth and sixth systems continue the piece with various chord progressions and repeat signs.

Chord symbols used in the score include: E7, Am, A7, Dm, B7, E7/G#, G7, C, F, and D7.

30

35

40

45

50

58

Chords: F, C, D7, G7, C, A_m, A, B_m, E7, A, B_m, E7, A, C#7, F#7, D, D#°, A/E, F#7, A_m.

Trills (tr) and accents (∩) are present above notes.

First and second endings are marked with '1.' and '2.'.

Guitar instructions: Ao □, E ○.

Mistura e manda

Nelson Alves

choro ♩ = 132

Musical notation for measures 1-4. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 2/4 time signature. Measure 1 contains a circled 'A' and a circled 'S'. Chords in the bass line are Em, A7, D, and F#7/A#.

Musical notation for measures 5-8. Chords in the bass line are G#°, D, E7, A7, D7, G7, and C7. Measure 8 includes guitar fingering: x 4 x x x.

Musical notation for measures 9-12. Chords in the bass line are F7, Bb7, Eb, A7, D, G#°, and D.

Musical notation for measures 13-16. Measure 13 has a circled 'B' with a first ending bracket. Measure 14 has a circled '2.' for a second ending. Measure 15 has a circled 'B'. Chords in the bass line are E7, A7, D, D, F#7, Bm, and G7.



Musical notation for measures 17-20. Chords in the bass line are F#7, Bm, F#7, Bm, G#m7(b5), F#m, and C#7.

Musical notation for measures 21-24. Chords in the bass line are F#7, Bm, G7, F#7, and B7.

30

Em A7 D Bm C#m7(b5) F#7 Bm F#7 Bm

1. 2.

Ao 
E 

35

D G E7 Am D7 G

C

40

G C#m7(b5) Bm F#7 Bm D7 G E7



45

Am D7 G E7 Am Bb°

50

G Em Am D7 G

1. 2.

Ao 
E 

55

D

Modulando

choro ♩ = 104

Rubens Leal Brito

A S
B

36

A7 D7 D7/F# G7 C7 F7 Bb7 Eb Eb7

41

Dm A7/E Dm/F Gm Dm/A E7/B A7/C# Dm A7 Dm C7

1. 2.

AO E

46

F F7 Bb Gm7 Cm Cm7 F7 Bb

3 3

Ⓢ

51

A7/C# Dm A7/E Dm/F A E7 A F#o

56

F° E° Eb° B° G7

60

Cm Ebm6/Gb Bb F#7 B F7 Bb C7

1. 2.

AO E

64

Gb7 C7 F

Murmurando

choro ♩ = 104

Fon-Fon e Mário Rossi

4 A B

8

14

20

27 A B

34 B

40

Chords: Dm, A7, Gm/Bb, E7, Cm, Dm, A7/E, Dm/F, D/F#, Gm, D7/A, Bm7(b5), A, A/C#, C°, Bm7, E7, Gm6, A7, Dm, A7/E, Dm, Gm, Gm/Bb, Cm6, D7, Gm, Em7(b5), Dm/f, Dm, Dm/C, E7/B, Gm6/Bb, A7, Dm, Bb7, A7, Dm, A7, Cm/Eb, D7, G7, C7, F, Dm, G7.

47 1. 2.

Bbm⁶ C⁷ F F Bb⁷ A⁷ F A⁷

52 C

D^m A⁷ D D/C G/B G^m/Bb D/A

59

D/F# F° Em G⁷ F#⁷ B^m G#^m7(b5)

66

F#^m C⁷ F#^m F^m Em A⁷ D/A

73

D Am⁶/C B⁷ Em G^m6

79 AO E

D⁷ C⁷ C⁷ B⁷ E⁷ A⁷ D A⁷

86 D^m D^m6

O bom filho à casa torna

Bonfiglio de Oliveira

maxixe ♩ = 80

A
B
1. 2.
1. 2.
 D.C.
 ✕

35

41

48

54

60

66

Copyright by ASSOCIAÇÃO DEFENSORA DE DIREITOS AUTORAIS E FONOMECÂNICOS.
 Av. Rio Branco 18 - 12º andar - Rio de Janeiro - Brasil. Todos os Direitos Reservados.

O vôo da mosca

Jacob do Barão

valsa ligeira ♩ = 240

Musical notation system 1 (measures 1-6). Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. Chords: A7, Ab7, G, Em, A7. Includes first and second endings.

Musical notation system 2 (measures 7-12). Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. Chords: Ab7, E7, E7/G#, Am, Cm6, G. Includes first ending.

Musical notation system 3 (measures 13-18). Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. Chords: A7, D7, B7. Includes second ending.

Musical notation system 4 (measures 19-24). Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. Chords: Em, Cm6, G, D7, G. Ends with a fermata and the word "FIM".

Musical notation system 5 (measures 25-30). Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. Chords: Em, E/D, Am/C, C/Bb, B7. Includes a first ending.

Musical notation system 6 (measures 31-36). Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. Chords: Em, B7, Em, C#m7(b9), Bm, Bm/A. Includes a first ending.

57

Chords: G#°, G°, F#°, B7, Em, E7

43

Chords: Am, D7, G, C7, F, B7

49

Chords: Em, G, E7/B, Am

55

Chords: C7/G, F, A7/E, Dm, /, /

61

Chords: Fm6, C, Am, G, D7, G

67

Chords: G7, Eb°, Dm, G7, C, /

Copyright by BMG MUSIC PUBLISHING BRASIL LTDA.
 Avenida das Américas, 500 / bloco 11 - Loja 105 - Rio de Janeiro - Brasil. Todos os Direitos Reservados.

Odeon

choro ♩ = 104

Ernesto Nazareth e Hubaldo

Musical notation system 1 (measures 1-5). Treble and bass clefs. Chords: D_m/F , A^7/E , D_m , C° , G_m/Bb , D^7/A , G_m , G_m , G_m/F . Includes first ending bracket (A) and repeat sign.

Musical notation system 2 (measures 6-11). Treble and bass clefs. Chords: A^7/E , Bb^7/D , $A^7/C\sharp$, A^7 , D_m , D_m/F , A^7/E , D_m , C° , G_m/Bb , D^7/A .

Musical notation system 3 (measures 12-17). Treble and bass clefs. Chords: G_m , Bb_m/F , $E_m^7(b5)$, $A^7(b13)$, D_m , G_m , D_m/A , $A^7/C\sharp$, D_m , D_m . Includes first and second ending brackets (1) and (2).

Musical notation system 4 (measures 18-23). Treble and bass clefs. Chords: G^7/B , C/Bb , F/A , C^7/G , E_b° , Bb/D , Bb_m/Db , F/C , B° . Includes first ending bracket (B).

Musical notation system 5 (measures 24-29). Treble and bass clefs. Chords: C/Bb , C^7 , F , G^7/B , C/Bb , F/A , C^7/G , E_b° .

Musical notation system 6 (measures 30-35). Treble and bass clefs. Chords: Bb/D , Bb_m/Db , F/C , B° , C/Bb , C^7 , F , F . Includes first and second ending brackets (1) and (2). Ends with a double bar line and a circled 'E' symbol.

85

41

47

53

59

Os cinco companheiros

Pixinguinha

choro ♩ = 80

System 1: Measures 1-5. Treble clef, 2/4 time. Chords: D_m, A⁷/C[♯], D/C, G⁷/B, C/B_b. Measure 1 has a circled 'A' above it.

System 2: Measures 6-10. Treble clef, 2/4 time. Chords: F/A, B_m⁷(b5), F, A⁷. Bass clef, 2/4 time. Chords: A, E⁷, A, C⁷. Measure 10 has a circled '3' above it.

System 3: Measures 11-15. Treble clef, 2/4 time. Chords: D⁷/F[♯], G_m, G[♯], A⁷. Bass clef, 2/4 time. Chords: D_m, F⁷, B_b, A⁷. Measure 15 has a circled 'x' and a circled 'A' above it.

System 4: Measures 16-20. Treble clef, 2/4 time. Chords: D_m, C⁷, F. Bass clef, 2/4 time. Chords: D_m, A⁷, G_m, C⁷. Measure 16 has a circled '1' above it. Measure 17 has a circled '2.' above it. Measure 18 has a circled 'B' above it.

System 5: Measures 21-25. Treble clef, 2/4 time. Chords: F, A⁷/C[♯], C⁷. Bass clef, 2/4 time. Chords: D_m, G⁷.

System 6: Measures 26-30. Treble clef, 2/4 time. Chords: D⁷/F[♯], F, G[♯]. Bass clef, 2/4 time. Chords: G⁷, C⁷.

31 1. 2.

F Dm F C7 F A7 D.C.
 Gm C7

35 D.C.
 ✕

Dm F7 Bb F/A Bb/Ab Eb/G

40

Ebm/Gb Bb/F Em7(b5) D A7 D F7 Bb

45

Fm Bb7 Eb Ebm6/Gb Bb Gm

50 1. 2.

Bb F7 Bb A7 D.C.
 C7 F7

58 D.C.
 ⊕

Dm

Os três chorões

choro ♩ = 96

Cristovão Bastos

1. S A

Chords: $Ab7(9)$ / Gm^6 / $Db7(9)$ / Cm^9 / Cm/Bb / $A7(9)$ / $Ab7(9)$

4.

Chords: Gm^6 / $Ab7(9)$ / Gm^6 / A^7 / Fm/Ab / G^7 / Ebm/Gb / F^7

7.

Chords: Bbm^7 / $Ab7(9)$ / Gm^6 / $Db7(9)$ / Cm^9 / Cm/Bb / $A7(9)$ / $Ab7(9)$

10.

Chords: $Db7(9)$ / G^7 / Cm^7 / F^7 / Bbm / $Eb7(9)$ / $Ab7M$ / $Am7(b9)$ / D^7

13. 1. 2. B FIM

Chords: G^7 / Gm / G^7 / Gm / $F7(9)$ / F/Eb / Bb/O / Db

16.

Chords: Cm^7 / $B7(9)$ / Bb / $Am7(b9)$ / $Ab7(9)$ / Gm^6 / A^7

24

D7M(9) / Db7(9) / Gb7M / Ebm7(9) / Cm7(9) / F/Eb / Bb/O / Db° /

28

Cm7 / B7(9) / Bb7(9) / E7(9) / Eb7M(9) / Db7(9) / Gb / E7(9) /

32

A(add9) / G7(13) / Cm7(9) / B7(13) / Cm7(9) / F7 / Bb

1. 2.

AO E FIM S/ REP.

Paciente

Pixinguinha e Daniel Santos

polca ♩ = 80

Musical notation system 1 (measures 1-5). Treble clef, bass clef. Chords: C, G7, C, A7. Includes first ending bracket and repeat sign.

Musical notation system 2 (measures 6-11). Treble clef, bass clef. Chords: Dm, B7, Em, G7, C, G7. Includes repeat sign.

Musical notation system 3 (measures 12-16). Treble clef, bass clef. Chords: C, Gm6/Bb, A7, A/G, Dm/F, F#°, C, Am, D7, G7. Includes first ending bracket and repeat sign.

Musical notation system 4 (measures 17-22). Treble clef, bass clef. Chords: C, E7, Am, A7, Dm, Bm7(b5), E7. Includes second ending bracket and repeat sign.

Musical notation system 5 (measures 23-28). Treble clef, bass clef. Chords: Am, Am/G, B7/F#, B7/D#, E7/D, A7/C#, D/C, G7/B, C, Am, B7, E7.

Musical notation system 6 (measures 29-34). Treble clef, bass clef. Chords: Am, A/G, Dm/F, Bm7(b5), Am, C7, F7, E7, Am, Am, G7. Includes first and second ending brackets and repeat sign.

35

C F D7/F# G7 Bbm6/ObC7 F Dm7

40

E7 Am E7 Am Cm6 D7

45

Gm Bbm6 C7 F F/A Ab° B° F

50

C7 Cm6/Eb D7 Gm Bbm6 F D7 Gm Bbm6 C7

55

F G7(#5)

A0

E

58

C C

Paraquedista

José Leocádio da Silveira

samba-choro ♩ = 120

Musical notation system 1 (measures 1-4). Treble clef, 2/4 time. Bass clef accompaniment. Chords: C, Am⁷, Dm⁷, G⁷, C. Includes first ending bracket (A) and a circled 'S' symbol.

Musical notation system 2 (measures 5-8). Treble clef, 2/4 time. Bass clef accompaniment. Chords: C, Am⁷, Dm⁷, G⁷, C, G⁷, C, Am⁷.

Musical notation system 3 (measures 9-14). Treble clef, 2/4 time. Bass clef accompaniment. Chords: Dm⁷, G⁷, C, C⁷, F, C, Am⁷.

Musical notation system 4 (measures 15-18). Treble clef, 2/4 time. Bass clef accompaniment. Chords: Dm⁷, G⁷, C, G⁷, C, E⁷, Am. Includes first ending bracket (B) and circled 'S' and 'E' symbols.

Musical notation system 5 (measures 19-24). Treble clef, 2/4 time. Bass clef accompaniment. Chords: E⁷, Am, Am⁷, D⁷, G, D⁷.

Musical notation system 6 (measures 25-28). Treble clef, 2/4 time. Bass clef accompaniment. Chords: G, G, G⁷. Includes first ending bracket (1) and (2), and a legend for circled 'S' (Ao) and 'E' symbols.



Perspectivo

choro ♩ = 104

Cristovão Bastos

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The tempo is marked as 'choro' with a quarter note equal to 104 beats per minute. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score includes several measures of piano accompaniment with chords and a choro melody. The first system starts with a box labeled 'A'. The second system starts with a measure number '5'. The third system starts with a measure number '10'. The fourth system starts with a measure number '15'. The fifth system starts with a box labeled 'B' and a measure number '20'. The sixth system starts with a measure number '24'. The score includes various chords and melodic lines, with some measures marked with a double bar line and a repeat sign. The chords are: A7M, D7(9), G7M, G7(♯11), Bb7(♯9), and Ebm7(9).

89

Chords: D7M, G7(#11), D7M(9)

94

Chords: F#7(b9), D7M(#11)

98

Chord: D7M(#11)

D.C.

42

46

Chords: G7(#11), C#7(#9)

Picadinho à baiana

Luperce Miranda

choro ♩ = 144

Musical notation system 1 (measures 1-4). Treble clef, 2/4 time. Bass clef accompaniment. Measure 1 has a first ending bracket labeled 'A' and a second ending bracket labeled 'B'.

Chords: C, A⁷, D_m

Musical notation system 2 (measures 5-8). Treble clef, 2/4 time. Bass clef accompaniment.

Chords: D_m⁷, G⁷, E^b, C/E, G⁷/D

Musical notation system 3 (measures 9-12). Treble clef, 2/4 time. Bass clef accompaniment.

Chords: C/E, C, A⁷, D_m, F, F[°], C/G, A_m⁷

Musical notation system 4 (measures 13-16). Treble clef, 2/4 time. Bass clef accompaniment. Measure 13 has a first ending bracket labeled '1' and a second ending bracket labeled '2'. Measure 15 has a first ending bracket labeled 'B'.

Chords: D_m⁷, G⁷, C, E⁷, A_m

Musical notation system 5 (measures 17-20). Treble clef, 2/4 time. Bass clef accompaniment.

Chords: A⁷, D_m, D_m, B_m⁷(b⁵), A_m/C, A_m, B⁷

Musical notation system 6 (measures 21-24). Treble clef, 2/4 time. Bass clef accompaniment.

Chords: E⁷, A_m, A⁷, D_m

50

1. 2.

Am

E

55

40

45

50

1. 2.

F G7

Am

E

55

Quando me lembro

valsa ♩ = 96

Luperc e Miranda

ad libitum

A *a tempo*

accel.

rall.

30

Chords: Dm/F , Dm/C , Gm^6/Bb , A^7 , Dm

36

2. $\text{♩} = 192$

Chords: Dm , A^7 , A/G , Dm/F , Dm , Cm^6/Eb

42

rall...

Chords: D^7 , Gm , $E_m^7(b5)$, Dm/F

48

Chords: Dm/C , E^7/B , E^7 , $A^7/C\#$, A^7

54

Chords: Dm/C , Bb^7 , A^7

58

Chords: D , $F\#^7/A\#$, B/A

64

Chords: E_m/G , E_m , $D/F\#$, D

70

1. 2.

Em E7 A7/C# % :| Em7 A7

76

D Bb7 A7 Dm

81

A7

86

91

Dm

96

D7 Gm

101

Gm6 Dm

5ª valsa de esquina

Francisco Mignone

vals.: ♩ = 96

A

1.

2.

B

31

31

36

36

41

41

46

46

51

51

D.C.
E FIM

Radamés y Pelé

Antonio Carlos Jobim

choro $\text{♩} = 66$

A
 Treble clef: $\text{♩} = 66$
 Bass clef: $F_m7(9)$, $Db_m7(9)$, $C7$, $F_m7(9)$
 Treble clef: $Bb7(13)$, $C7(b9)$, $F7(b9)$, $F_m7(9)$, $F_m7(b9)$, $F7(b9)$, $F_m7(9)$
1.
 Treble clef: $Bb7$, $Eb7(9)$, $Ab6$, $Db7(9)$
 Bass clef: $Bb7$, $Eb7(9)$, $Ab6$, $Db7(9)$
2.
 Treble clef: $F_m7(9)$, $F_m7(9)$, F_m6 , $Bb7(13)$, $Eb7(9)$
 Bass clef: G_b7M , $C7$, $F_m7(9)$, $F_m7(9)$, F_m6 , $Bb7(13)$, $Eb7(9)$
19
 Treble clef: $Ab6$, $Db7(9)$, $F_m7(9)$, $F_m7(9)$, F_m6
 Bass clef: $Ab6$, $Db7(9)$, G_b7M , $C7$, $F_m7(9)$, $F_m7(9)$, F_m6
24
 Treble clef: $Db7M$, $Ab7M$, $Eb7M$, $Bb7M$
 Bass clef: $Db7M$, $Ab7M$, $Eb7M$, $Bb7M$
B
 Treble clef: $A_m7(b9)$, $D7(b9)$, $G_m(add9)$, $G_m(add9)/F$, $C_m7(b9)$
 Bass clef: $A_m7(b9)$, $D7(b9)$, $G_m(add9)$, $G_m(add9)/F$, $C_m7(b9)$

34

34 35 36 37 38

39

39 40 41 42 43

44

44 45 46 47 48

49

49 50 51 52 53

54

54 55 56 57 58

59

59 60 61 62 63

64

64 65 66

D.C.
E □

Recado

Rocini Ferreira

choro ♩ = 104

Chord symbols and markings in the score:

- System 1: G, C#°
- System 2: G, F7, E7, Cm6
- System 3: G, Em, F#7, B
- System 4: D7, G, C#°
- System 5: G, G7, C, Cm6
- System 6: Bm7(b5), E7, Am7, D7
- System 7: D7, G7, C, A7

Handwritten note: Trio 1950

36

36 37 38 39 40

41

41 42 43 44 45

46

46 47 48 49 50

51

51 52 53 54 55

56

56 57 58 59 60

62

62 63 64 65 66

67

67 68 69 70

AO
E

Receita de samba

samba-choro ♩ = 112

Jacob do Bandolim

9 **B** **A**

15

21

27

35

39 **B**

Chords: B, C, C#, G, F7, E7, A7, D7, D7(#5), Cm6, G7, A7, D7, G, Cm6, G7, A7, D7, G, Cm6, G7, G7(#5), C, E7/G#, Am, A#, G/B, E7, Am, D7, G, B7/D#, Am/E, B7/F#, Em/G, B7/A, Em/B

45 

51 

57 

63 

69 

75 

81 

Copyright by BMG MUSIC PUBLISHING BRASIL LTDA.
 Avenida das Américas, 500 / bloco 11 – Loja 105 – Rio de Janeiro – Brasil. Todos os Direitos Reservados.

Remexendo

Radamés Gnattali

choro ♩ = 112

A

F/A Dm⁷ Gm⁷ C⁷ F Dm⁷ Gm⁷ C⁷ A⁷

C⁷ F Dm⁷ Gm⁷ C⁷

F Dm⁷ Gm⁷ C⁷ F⁷ B^b C⁷

1. 2. **B**

F A⁷ Dm D[°] C^{#°}

Dm Gm⁷ C⁷ F E⁷ A⁷

A^{m7}(b⁵) D⁷ Gm B^{m7}(b⁵) E⁷ A^m Gm E^{m7}(b⁵)

31 1. 2.

D.C.
ε ✕

✕ □

35

F F7 Bb G7(#5) C7(9) F7 Bb

40

Bb G7(13) C A7(b13) Dm7 G7(13) C7 F F7

45

Bb Ab7 Db C#° Bb G7(#5)

50 1. 2.

D.C.
ε ⊕

⊕

55

F

Revendo o passado

Freire Júnior

valsa ♩ = 88

Handwritten musical score for "Revendo o passado" by Freire Júnior. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The bass staff includes chord symbols such as G^{7M}, F#⁷, F⁷, E⁷, A⁷, A^{m7}, C^{7M}, D⁷, G/F, C, E⁷, A^m, F#⁷, B^m, F#⁷, B^m, D⁷, C#^{m7(b5)}, D/c, G^{7/B}, C/B^b, A^{m7(b5)}, B⁷, F⁷, E⁷, A^m, C^{m7M}, G⁷, F#⁷, F⁷, E⁷, A^m, G, /, C, E^{7/B}, and A^m. There are also dynamic markings like "p" and "p." and some circled letters "A" and "B" above the staff.

57

Chords: G⁷, F, A⁷/E, D^m, A⁷/C[#], D^m

45

Chords: C⁷, B^b, D⁷/A, G, G⁷

49

Chords: G⁷(b⁹), C, E⁷/B, A^m, G⁷, F

55

Chords: A⁷/E, D^m, F^m/A^b, D^m⁷(b⁹), C, B⁷, B^b⁷

61

Chords: A⁷, D⁷(b⁹), G⁷, C, D⁷

66

Chords: G, C^m⁶/E^b, G^{7m}

Rio antigo

Altamiro Carrilho

maxixe ♩ = 104

8 A 1.

Chords: G_m , $E_m7(b5)$, D_m/F , $E_m7(b5)$, $A7(b9)$, D_m , D^7

6 2. B

Chords: $E_m7(b5)$, A^7 , D_m , D_m , A^7

11

Chords: D_m , A^7 , D_m

16

Chords: A^7 , D_m , D^7 , G_m

21 A

Chords: D_m , D^7 , G_m , $E_m7(b5)$, D_m/F

26 1. 2. C

Chords: $E_m7(b5)$, $A7(b9)$, D_m , D^7 , $E_m7(b5)$, A^7 , D_m , A^7 , D , A^7/E

31

D/F# D B7(9) Em Em/D C#m7(b9) F#7(9) B7(9)

36

E7 A7 D A7/E D/F# D7(9)

41

G G A7 D Bm7 Em7 A7

Ao E

46

Dm A7 Dm

Rosa

Pixinguinha

valsa ♩ = 96

Handwritten musical score for the piece "Rosa" by Pixinguinha. The score is in 3/4 time, key of Bb, and consists of 36 measures. It features a piano accompaniment with treble and bass staves. Chords are indicated throughout the piece, including Bbm6, F/A, D7(9), Gm7, C7, F, C(9), F/A, Gm, A7/C#, Gm7, A7, Dm, D7(9), Gm, G7, C7, Cm7, F7, Bb, F7, Bb, Bbm/Db, Gm7(b5), F, Gm, Gm7, C7(9), F, C7, F, and A7. There are also some boxed annotations: a circled 'A' and a circled 'S' above the second system, and a circled 'C' above the final system.

41 8

47

55

59

65

71

76

Chords: D_m , D_m/C , G_m/B_b , G_m , A^7 , A/G , D_m/E , D/C , D^7 , G_m , G_m/F , E^7 , $E^7(b_9)$, A^7 , D_m , D_m/C , E^7/B , G_m/B_b , A^7 , A/G , $D^7/F^\#$, $D^7(b_9)$, G_m , $A^7(b_9)$, D_m , G_m , $A^7(b_9)$, D_m , C^7 , F , F^7 , $B_b m^6$, F/A , $D^7(b_9)$, G_m^7 , C^7 , F , C^7 , F .

Copyright 1933 by Mangione, Filhos & Cia. Ltda.
 Rua Uruguaiana, 55 / 8º andar – Rio de Janeiro – Brasil. Todos os direitos autorais reservados para todos os países do mundo.

Santa morena

valsa ♩ = 240

Jacob do Bandolim

Musical notation system 1 (measures 1-6). Treble clef, bass clef, 3/4 time signature. Chords: A7, Bb7. Repeat signs (//) are present in both staves.

Musical notation system 2 (measures 7-12). Treble clef, bass clef. Chords: A7. First ending bracket labeled '1.' spans measures 10-12.

Musical notation system 3 (measures 13-18). Treble clef, bass clef. Chords: A7, Bb7. Trills (tr) are marked above notes in measures 14 and 16. Second ending bracket labeled '2.' spans measures 15-18.

Musical notation system 4 (measures 19-24). Treble clef, bass clef. Chords: A7, Dm, C7. Section markers 'S' and 'A' are present above the treble staff.

Musical notation system 5 (measures 25-29). Treble clef, bass clef. Chords: F, D7/F#, Gm, Em7(b5), Dm/F.

Musical notation system 6 (measures 30-36). Treble clef, bass clef. Chords: Dm/C, E7, E/D, A7/C#, Gm6/Bb, A7, A/G.

Musical notation system 7 (measures 37-42). Treble clef, bass clef. Chords: Dm/F, Dm, C7, C/Bb, F/A, D7/F#.

45

Chords: G_m , $E_m7(b5)$, D_m/F , D_m/C , $E_m7(b5)$, $A7$

49

Chords: D_m , D_m , D_m , $C7$

55

Chords: F , $A7$, D_m , D_m/C

61

Chords: G_m/Bb , $E_m7(b5)$, D_m/F , D_m , $C7$, $Bb7$

67

Chords: $A7$, $Bb7$, $A7$, D_m

75

Chords: D_m , $C7$, $Bb7$, $A7$, D_m , $C7$

79

Chords: $Bb7$, $A7$, D_m , $A7$, D_m

Sapeca

Jacob do Bandolim

breve ♩ = 144

First system of musical notation. Treble clef, bass clef, 2/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. A first ending bracket labeled 'A' and 'B' covers the next two measures. The bass line starts with a whole rest, then a half note A3, followed by quarter notes D3, A3, D4.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef, 2/4 time signature. The melody continues with eighth notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The bass line consists of quarter notes G2, D3, A3, D4, A4.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef, 2/4 time signature. The melody continues with eighth notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The bass line consists of quarter notes D3, A3, D4, G3, D3.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef, 2/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. A first ending bracket labeled '1' and '2' covers the next two measures. The bass line starts with a half note A3, then a quarter note D3, followed by a quarter rest and a quarter note G3. A second ending bracket labeled 'B' covers the final two measures. The bass line continues with quarter notes G2, A3.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef, 2/4 time signature. The melody continues with eighth notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The bass line consists of quarter notes D3, D3, a quarter rest, A3, G2, A3.

Sixth system of musical notation. Treble clef, bass clef, 2/4 time signature. The melody continues with eighth notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The bass line consists of quarter notes D3, D4, a quarter rest, a quarter rest, G2.

31

Musical notation for system 31, measures 31-35. Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Bass clef contains chords: Dm, A7, D7, Gm.

36

Musical notation for system 36, measures 36-39. Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Bass clef contains chords: Dm, A7, Dm, Dm. First and second endings are marked. Chord diagrams for A0 and E are shown.

40

Musical notation for system 40, measures 40-42. Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Bass clef contains chords: Dm.

Sarau para Radamés

Paulinho da Viola

choro ♩ = 18

A **8**

Am B \flat 7M(#11) / / Am B \flat 7M(#11) / /

Dm E \flat 7M(#11) / / Dm E \flat 7M(#11) / / B \flat 7(b5) E7

Am7M Am7 F#m(b5) / / Am B \flat 7M(#11) / /

Am B \flat 7M(#11) / / Dm E \flat 7M(#11) / / Dm E \flat 7M(#11)

B \flat 7(b5) E7 Am7M Am7 Dm7 G7(9) C7M C7M(b)

F7(b9) E7 Am7 C7(9) F7(b9) E7 Am Am $_3$ Dm7 G7(9)

C7M A7 Dm7 G7(9) C7M C7M(b) B \flat 7(b5) E7 Am A7

B

35

D_m^7 $D^7(9)$ $G^7(9)$

D_m^7 $G^7(9)$ C^7M A^7 D_m^7 $G^7(9)$ G_m^6/Bb $A^7(\sharp 5)$

41

1. 2.

$D_m^7(b5)$ G^7 G^7 C E^7

46

A_m A $C_m^7(11)$ $F\sharp^7(\sharp 5)$ $A\sharp^7(11)$ $E^7(\sharp 5)$ A

51

$F\sharp^7(9)$ $F^7(9)$ B_m^7 $E^7(\sharp 9)$ A

56

$C_m^7(11)$ $F\sharp^7(\sharp 5)$ $A\sharp^7(11)$ $E^7(\sharp 5)$ E_m^7 A^7 D^7M $G^7(b5)$ $C^7M(6)$ $F^7M(6)$

61

1. 2.

$B^7(\sharp 9)$ $E^7(\sharp 9)$ A A

64

A_m $E^7(\sharp 9)$ A_m

Copyright by BMG MUSIC PUBLISHING BRASIL LTDA. / ARTES DA VIOLA PRODUÇÕES E EDIÇÕES MUSICAIS LTDA.
 Avenida das Américas, 500 / bloco 11 - Loja 105 - Rio de Janeiro - Brasil. Todos os Direitos Reservados.

Se ela perguntar

Dilermando Reis

valsa ♩ = 88

System 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. Measure 1 contains a circled 'A' and a circled 'S'. Bass clef chords: Em, Em/D, Am^b, Am, B⁷.

System 2: Treble clef. Bass clef chords: Am, Em, B⁷(b9), Em, C#m⁷(b5), Bm/D.

System 3: Treble clef, measure 12. Bass clef chords: Bm, Gm^b, F#7, Am^b/C, B⁷, Em.

System 4: Treble clef, measure 18. Bass clef chords: Em/D, Am^b, Am, B⁷, Am^b, E⁷/G#.

System 5: Treble clef, measure 24. Bass clef chords: E⁷, Am, F#m⁷(b5), Em/G, Em, F#7(b9) Am^b/C.

System 6: Treble clef, measure 30. Measure 31 contains a circled 'B'. Bass clef chords: B⁷, Em, B⁷/D#, B⁷(b13), A^o/E.

36

Em E7 E7(b13) F°/A Am %

42

F#m7(b5) Em(#5) Em/D F#7/C# Am6/C B7

48

Am6 B7 B7(b13) A°/E Em E7

54

E7(b13) F°/A Am % F#m7(b5) Em(#5)

60

Em F#7(b9) B7 Em %

ⓔ

65

Em

Ac

E

Sensível

Pixinguinha

valsa ♩ = 96

The musical score is written for piano in 3/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of seven systems of music, each with a treble and bass clef staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and triplets. Chord symbols are placed above or below the bass staff to indicate the harmonic structure. The piece is marked with a tempo of 96 beats per minute.

System 1 (Measures 1-5): Treble clef starts with a circled 'A' above the first measure. Chords in the bass staff include Gm, Cm6, Gm/Bb, Cm6, and Bb.

System 2 (Measures 6-10): Chords in the bass staff include F7, Bb, D7, Gm, and G/F.

System 3 (Measures 11-15): Chords in the bass staff include C7/E, C7, F7, a repeat sign (//), and Bb.

System 4 (Measures 16-20): Chords in the bass staff include Cm, Gm, D7, Gm, Cm6, Gm/Bb, and Cm6.

System 5 (Measures 21-25): Chords in the bass staff include Bb, F7, Bb, a repeat sign (//), and Ab.

System 6 (Measures 26-30): Chords in the bass staff include Ab/Gb, Gm (with a triplet), Gm/F, Eb7, and D7.

System 7 (Measures 31-35): Treble clef starts with a circled 'B' above the first measure. Chords in the bass staff include Gm, Gb7, F7, Bb, G7 (with a triplet), and C7(9).

36

F7 Bb Cm F7

41

Gm D7/F# Dm7(b9) G7 Cm

46

Ebm6/Gb F7 Bb G7

51

C7(9) F7 Bb G7 Cm

56

Ebm6/Gb Bb G7

61

C7(9) F7 Bb

66

rall
Gm F Eb Gm

Serpentina

Nelson Alves

choro ♩ = 120

Musical notation for measures 1-4. Includes treble and bass staves with chords: F, D7, G7, C7, F. Includes first ending bracket (A) and second ending bracket (B).

Musical notation for measures 5-8. Includes treble and bass staves with chords: F, Fm6, C, Am7, D7, G7, C7, F, D7.

Musical notation for measures 9-14. Includes treble and bass staves with chords: G7, C7, F/A, F7, Bb, B°. Includes first ending bracket (A) and second ending bracket (B).

Musical notation for measures 15-19. Includes treble and bass staves with chords: F/C, C7, F, F, G7, C, Gm6/Bb. Includes first ending bracket (A) and second ending bracket (B).

Musical notation for measures 20-24. Includes treble and bass staves with chords: A7, Dm, Dm/F, F#, C/G, D7(9).

Musical notation for measures 25-28. Includes treble and bass staves with chords: G7, C, Gm6/Bb, A7, Dm.

30

1. 2.

35

40

45

50

55

D_m/F $F\#^o$ C/G A^7 D^7 G^7 C C^7

F F^7 Bb F/A Bb/Ab Eb/G

Ebm/Gb Bb/F C^7/E F^7 Bb

F/A Bb/Ab Eb/G Ebm/Gb Bb/F G^7

Bb Bb

$C^7(E)$ F^7

F

A^o E

A^o E

Sons de carrilhões

João Pernambuco

choro ♩ = 88

Musical notation system 1 (measures 1-5). Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. Chords: G7M, E7, Am, Am7, D7, Gb, G/B, Bb°.

Musical notation system 2 (measures 6-10). Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. Chords: Am, Am7, D7, Gb, G7M, E7, Am, Am7.

Musical notation system 3 (measures 11-15). Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. Chords: D7, Gb, G#°, Am, Cm6, G/O, Am7, D7.

Musical notation system 4 (measures 16-20). Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. First ending (1.) and second ending (2.) are marked. Chords: G, G, G7, C, C(#5), Dm6, Dm, G7.

Musical notation system 5 (measures 21-25). Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. Chords: G7M, E7(#5), A7(9), D7, Dm7, Ab7.

Musical notation system 6 (measures 26-30). Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. Chords: C(#5), Dm, G7, C, A7.

31

1. 2.

35

Chords: D_m , F_m/A_b , C/G , D_m^7 , G^7 , C

Fingering: \ominus , \oplus , \ominus , \oplus

AO \ominus
E \oplus

Detailed description: The image shows a musical score for guitar. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 31 and ends at measure 35. It features a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat major) and a bass clef staff. The bass staff contains chords and fingering instructions. Chords are written as D_m , F_m/A_b , C/G , D_m^7 , G^7 , and C . There are two first endings, labeled '1.' and '2.', which repeat the same melodic line in the treble staff. Fingering instructions are shown in boxes: \ominus (open string) and \oplus (fingered). The second system starts at measure 35 and ends at measure 36. It features a treble clef staff with a key signature of one sharp (D major) and a bass clef staff with a G chord. A \oplus fingering instruction is shown above the treble staff.

51

Am Fm/Ab C/G C7 F C7 F

58

F#° C/G A7 D7 G7 C / #

Ⓢ C Ⓢ E ⊕

66

G A7 D/F# Bm7 Em E7 A7 %

72

D A7 D/F# B7(b9) A % E7

79

% A7 % D Bm7 Em E/D

86

A7/C# A7 F° D/F# D/C D7

92

G Gm/Bb D/A A7/C# D D7

rall

AO ⊕ E FIM

Tempo de criança

Dilermando Reis

choro ♩ = 88

A

Am Dm F7

E7 Am E7/B Am/C E7/B Am F#m7(b5)

Em/G Em B7 Bm7(b5)

E7 Am Dm

F7 E7 Em7(b5) A7 Dm

Bm7(b5) Am/C Am Am/G F#° E7

B

Am Am G7

36

41

46

51

56

61

66

Chords: E7, A7(b9), Am, Bm7(b9), Am/C, B7, Dm6, E7, G7, F, F#, D7(b9), G7, Am

1.

2.

D.C.

1.

2.

Tira poeira

choro ♩ = 120

Jacob do Bandolim -

Musical notation system 1 (measures 1-4). Treble clef, bass clef, 2/4 time signature. Chords: D_m , D_m/C , E^7/B , G_m^b/Bb , A^7 , A/G , D_m . Includes first ending bracket (A) and repeat sign.

Musical notation system 2 (measures 5-8). Treble clef, bass clef, 2/4 time signature. Chords: D_m , $B_m^7(b5)$, A_m , $B^7/D\sharp$, E/D , $A^7/C\sharp$, D_m , D_m/C .

Musical notation system 3 (measures 9-12). Treble clef, bass clef, 2/4 time signature. Chords: E^7/B , G_m^b/Bb , A^7 , A/G , D_m/F , $D^7/F\sharp$, G_m , E_b .

Musical notation system 4 (measures 13-16). Treble clef, bass clef, 2/4 time signature. Chords: D_m , A^7 , D_m , F , $D^7/F\sharp$, G^7 . Includes first ending bracket (B) and second ending bracket (B).

Musical notation system 5 (measures 17-20). Treble clef, bass clef, 2/4 time signature. Chords: C^7 , F , D_m , G^7 , C , A_m , D^7 , G^7 .

Musical notation system 6 (measures 21-24). Treble clef, bass clef, 2/4 time signature. Chords: C^7 , F , $D^7/F\sharp$, G^7 , C^7 , F .

30

1. 2.

Ao

E

35

D B7/D#

Em A7 D

C

40

F#7 Bm E7 A7 D B7/D#

45

Em F#7 Bm Bb Bb

50

1. 2.

Bb A7 D A7 D A7

Ao

E

55

Dm

Turbilhão de beijos

Ernesto Nazareth

valsa $\text{♩} = 104$

The musical score for "Turbilhão de beijos" is written for piano in 3/4 time, key of B-flat major. It consists of 48 measures. The score is divided into two systems of three staves each. The first system (measures 1-7) includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with chords. The second system (measures 8-14) continues the melody and accompaniment. The third system (measures 15-21) features a melodic line with a 'rit.' marking and a bass line with chords. The fourth system (measures 22-28) continues the piece. The fifth system (measures 29-35) includes a 'B' section marker and an 'accl.' marking. The sixth system (measures 36-42) shows a melodic line with a 'FIM' marking. The seventh system (measures 43-48) concludes the piece with a final melodic flourish and a 'Dm' chord in the bass.

50

rit.

57

64

rit. *a tempo* C

71

78

rit. *a tempo*

85

92

rit. AO E FIM

Um chorinho diferente

choro ♩ = 88

El Gaúcho e Yvonne Rebello

First system of musical notation. Treble clef, 2/4 time signature. Bass clef accompaniment with chords: C⁶, D⁷(9), and D^m7(9). There are repeat signs in the bass line.

Second system of musical notation. Treble clef. Bass clef accompaniment with chords: G⁷(13), E⁷(#9), A⁷(#5), D⁷(9), G⁷(13), G⁷(13), and C⁶. First and second endings are marked with '1.' and '2.' and repeat signs.

Third system of musical notation. Treble clef. Bass clef accompaniment with chords: G^m7 and C⁷(13). There are repeat signs in the bass line.

Fourth system of musical notation. Treble clef. Bass clef accompaniment with chords: A^m7, D⁷(13), G⁷4, and G⁷(#5). A 'D.C.' (Da Capo) instruction is present with a circled cross symbol.

Fifth system of musical notation. Treble clef. Bass clef accompaniment with chords: C⁶, E^b°, and E°. There are repeat signs in the bass line.

Sixth system of musical notation. Treble clef. Bass clef accompaniment with chords: D^m7(9), G⁷(13), E⁷(#9), A⁷(b13), D⁷4(9), and G⁷4(13). A first ending is marked with '1.' and a repeat sign.

90 l.

90 91 92 93 94

95 3

95 96 97 98 99

Um chorinho em aldeia

Severino Araujo

choro ♩ = 112

Musical notation system 1 (measures 1-4). Treble clef, 2/4 time signature. Chords: C, Dm, C/E, G7/D, C, Am, Dm, A7(♯5).

Musical notation system 2 (measures 5-8). Treble clef, 2/4 time signature. Chords: Dm, A7/E, Dm/F, D7/F♯, G7, C, G7, C, Dm.

Musical notation system 3 (measures 9-14). Treble clef, 2/4 time signature. Chords: C/E, G7/D, C, Am, Dm, A7, Dm/A, Fm/Ab, C/G, Gb°.

Musical notation system 4 (measures 15-18). Treble clef, 2/4 time signature. Chords: Dm/F, G7, C, G7, E7, Am.

Musical notation system 5 (measures 19-24). Treble clef, 2/4 time signature. Chords: A7, Dm, Dm, Dm/C, Bm7(b5), Dm/F, E7.

Musical notation system 6 (measures 25-30). Treble clef, 2/4 time signature. Chords: Am, E7, Am/C, E7/B, Am, Dm, A7.

Um chorinho pra você

Severino Araújo

choro ♩ = 112

Am Am/G Dm/F E7 B°

Am/C D° G7 C C# Dm Am

F7 E7 E7(b9) Am B° Am/C

D° G7 C C# Dm Bm7(b5) Am Am/G F7 E7

1. 2. B

Am Am G7 C E7/G#

Am Dm/F Am B7(9) E7

35 G7 C E7 Am Dm Am

40 F7 Bb E7 Am Am

44 Am C7(9) F % F Dm7

48 Gm Gm D7 Gm7 C7(9) % F

55 F % F7 Bb Bb/O Bbm/O

58 F/C Dm7/A G7 C7 F C7(9) F E7

62 Am Am Am7 F7 E7 Am

Copyright by ASSOCIAÇÃO DEFENSORA DE DIREITOS AUTORAIS E FONOMECÂNICOS.
 Av. Rio Branco 18 - 12º andar - Rio de Janeiro - Brasil. Todos os Direitos Reservados.

Um sarau para Rafael

choro ♩ = 60

Paulinho da Viola

Musical notation system 1 (measures 1-3). Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The bass line features chords: G, C#m7(b5), Cm7, Cm6, and Gm/Bb. The melody consists of eighth-note triplets.

Musical notation system 2 (measures 4-6). Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The bass line features chords: Am7(b5), Gm/Bb, and Ab7(#11). Measure 6 contains a first ending bracket with a repeat sign and a key signature change to natural (F). Measure 7 contains a second ending bracket with a repeat sign and a key signature change to natural (F). The melody continues with eighth-note triplets.

Musical notation system 3 (measures 9-13). Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The bass line features chords: Dm7, G7, Cm7, C6, F#m7(b5) B7, Em7, C#m7(b5), Bm7, and Bb°. The melody continues with eighth-note triplets.

Musical notation system 4 (measures 14-18). Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The bass line features chords: Am7, D7, G, Em7, Am7, D7, Dm6, G7, Cm7, and C6. The melody continues with eighth-note triplets.

Musical notation system 5 (measures 19-23). Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The bass line features chords: C#°, G, Fm6, A7/E, D7, G, D7, and G B7(b9). Measure 21 contains a first ending bracket with a repeat sign and a key signature change to natural (F). Measure 22 contains a second ending bracket with a repeat sign and a key signature change to natural (F). The melody continues with eighth-note triplets.

Musical notation system 6 (measures 24-28). Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The bass line features chords: Em, Em/D, F#7/C# B7, Em7, Gm6, F#m7(#11) B7, and Bm7(b5) E7. Measure 24 contains a first ending bracket with a repeat sign and a key signature change to natural (F). The melody continues with eighth-note triplets.

Musical notation system 7 (measures 29-33). Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The bass line features chords: Am7, Am/G, C#m7(b5) F#7, B7, B/A, Em/G, Em, Am6, and D7. The melody continues with eighth-note triplets.

34

34

$Gm^6 C^7$ $Fm^6 E^7/G^\#$ $A_m^7 Bb^\circ$ $E_m/B E_m$ $F^6 B^7(b^{13})$

39

39

$E_m B^7$ $E_m D^7$

Ac [C]
E \times

41

41

G $D_m^6 G^7$ $C^6 A_m^7$ $D^7(9) G^7(b^9)$ $C^7M C^6$

46

46

$G_m^7 C^7(b^9)$ $F^7M F^6$ $F^\#m^7(b^5) B^7(b^9)$ E_m^7 $D_m^7 G^7(b^9)$

51

51

$C^7M C^6$ $B_m^7(b^5) E^7(b^{13})$ $A^7 A/G$ $D^7/F^\# F_m^7$ $C^7M A_m^7$

56

56

$D^7(9) G^7$ C C D^7

Ac [C]
E [E]

59

59

$C^\#m^7(b^5)$ C_m^6 G

rall

Urubu malandro

Louro e João de Barro

rarr. ♩ = 132

Musical notation system 1 (measures 1-4). Treble clef, bass clef, 2/4 time signature. Measure 1 contains a circled 'A' and a circled 'B' above the staff. Chords: F (measures 1-2), Gm (measures 3-4).

Musical notation system 2 (measures 5-8). Treble clef, bass clef, 2/4 time signature. Chords: C7 (measures 5-6), F (measures 7-8).

Musical notation system 3 (measures 9-12). Treble clef, bass clef, 2/4 time signature. Chords: Gm (measures 9-10), C7 (measures 11-12).

Musical notation system 4 (measures 13-16). Treble clef, bass clef, 2/4 time signature. Measure 13 contains a circled 'B' above the staff. Chords: C7 (measures 13-14), F (measures 15-16).

Musical notation system 5 (measures 17-20). Treble clef, bass clef, 2/4 time signature. Measure 17 contains a circled '1' above the staff. Chords: F (measures 17-18), C7 (measures 19-20).

Musical notation system 6 (measures 21-24). Treble clef, bass clef, 2/4 time signature. Measure 21 contains a circled '2' above the staff. Measure 23 contains a circled '1' above the staff. Measure 24 contains a circled '2' above the staff. The word "improvisa" is written above the staff in measure 22. Chords: F (measures 21-22), C7 (measures 23-24).

31

A

B \flat B \flat m

F D m G m C 7 F F

1. 2.

Ao A

Vale tudo

samba $\text{♩} = 112$

Jacob do Bandolim

Chords: A, Bm, E7, A, A C°, Bm, E7, A, Bm, E7, A, Em/G F#7, Bm, Dm/F, E7, A, Em/G F#7, Bm, Dm/F E7, A, Bm, A, A C°, Bm, A, Bm, E7, A.

41

47

55

59

66

70

76

Copyright by RIO MUSICAL LTDA.
 Avenida Ipiranga, 1123 / 605 – São Paulo – Brasil. Todos os Direitos Reservados.

Valsa sem nome

valsa ♩ = 72

Baden Powell e Vinicius de Moraes

5

5 6 7 8 9

Am(TM) Am/G Dm E7

10

10 11 12 13 14

Am(TM) Am/G Am Dm %

15

15 16 17 18 19

G7 C E7 Am Am/G

20

20 21 22 23 24

Dm6/F E7 E7 Am(TM) Am/G Dm

25

25 26 27 28 29

E7 Am(TM) Am/G Am Dm

30

30 31 32 33 34

% E7 Am Dm F7

31

31

E7(b9) Am E7 E7 Am Dm G7 C

36

36

E7 Am Dm G7 C E7

41

41

Am

8 1

42

42

A/G Dm/f E7 Am

1

Vibrações

choro lenta ♩ = 60

Jacob do Bandolim

Measure 1: Treble clef: A S . Bass clef: D_m A^7/E D_m/F $\text{D}^7/\text{F}\sharp$ G_m D^7/A .

Measure 2: Treble clef: A^7 . Bass clef: D_m A^7 .

Measure 3: Treble clef: C_m^6 . Bass clef: C_m^6 .

Measure 4: Treble clef: G_m/Bb . Bass clef: G_m D^7/A .

Measure 5: Treble clef: A^7 . Bass clef: D_m A^7 .

Measure 6: Treble clef: D_m . Bass clef: D_m .

Measure 7: Treble clef: C_m^6 . Bass clef: C_m^6 .

Measure 8: Treble clef: G_m . Bass clef: D_m A^7 .

Measure 9: Treble clef: $\text{E}^7/\text{G}\sharp$. Bass clef: D_m A^7 .

Measure 10: Treble clef: E^7 . Bass clef: D_m A^7 .

Measure 11: Treble clef: G_m . Bass clef: D_m A^7 .

Measure 12: Treble clef: $\text{E}^7/\text{G}\sharp$. Bass clef: D_m A^7 .

Measure 13: Treble clef: E^7 . Bass clef: D_m A^7 .

Measure 14: Treble clef: G_m . Bass clef: D_m A^7 .

Measure 15: Treble clef: A^7 . Bass clef: D_m A^7 .

Measure 16: Treble clef: C_m/Eb . Bass clef: D_m A^7 .

Measure 17: Treble clef: G^7 . Bass clef: D_m A^7 .

Measure 18: Treble clef: G^7 . Bass clef: D_m A^7 .

Measure 19: Treble clef: G^7 . Bass clef: D_m A^7 .

Measure 20: Treble clef: G^7 . Bass clef: D_m A^7 .

Measure 21: Treble clef: Bb_m^6/Db . Bass clef: D_m A^7 .

Measure 22: Treble clef: Bb_m^6/Db . Bass clef: D_m A^7 .

Measure 23: Treble clef: Bb_m^6/Db . Bass clef: D_m A^7 .

Measure 24: Treble clef: Bb_m^6/Db . Bass clef: D_m A^7 .

Measure 25: Treble clef: Bb_m^6/Db . Bass clef: D_m A^7 .

Measure 26: Treble clef: Bb_m^6/Db . Bass clef: D_m A^7 .

Measure 27: Treble clef: Bb_m^6/Db . Bass clef: D_m A^7 .

Measure 28: Treble clef: Bb_m^6/Db . Bass clef: D_m A^7 .

33 8

F A7 Dm Cm7

40

F7 Bb Bbm6 F Dm G7 C7

48

Bbm6 C7 F Dm

54

Cm7 F7 Bb Bbm6 F A7 D7

61

G7 Bbm6 C7 F

1. 2.

66

Bb7 Gm6 D

Outras Publicações - Others Publications

•Harmonia & Improvisação

Em dois volumes / Two volumes

Autor / Author: **Almir Chediak**

Primeiro livro editado no Brasil sobre técnica de improvisação e harmonia funcional aplicada em mais de 140 músicas populares.

First book published in Brazil about improvisation practice and applied functional harmony for more than 140 popular songs.

•Songbook Caetano Veloso

Em dois volumes / Two volumes

Produzido e editado por / Produced and edited by: **Almir Chediak**

135 canções de Caetano Veloso com melodias, letras e harmonias revisadas pelo compositor.

135 songs of Caetano Veloso with melodies, lyrics and harmonies reviewed by the composer.

•Songbook Bossa Nova

Em cinco volumes / Five volumes (português-inglês / Portuguese-English)

Produzido e editado por / Produced and edited by: **Almir Chediak**

Mais de 300 canções da Bossa Nova com melodias, letras e harmonias na sua maioria revisadas pelos compositores.

More than 300 songs of Bossa Nova with the great majority of the melodies, lyrics and harmonies reviewed by composers.

•Escola Moderna do Cavaquinho

Autor / Author: **Henrique Cazes**

Primeiro método de cavaquinho solo e acompanhamento editado no Brasil, nas afinações "ré-sol-si-ré" e "ré-sol-si-mi".

First method of cavaquinho solo and accompaniment published in Brazil, in keys D-G-B-D and D-G-B-E.

•Songbook Tom Jobim

Em três volumes / Three volumes (português-inglês / Portuguese-English)

Produzido e editado por / Produced and edited by: **Almir Chediak**

Mais de 100 canções de Tom Jobim com melodias, letras e harmonias revisadas pelo compositor.

More than 100 songs of Tom Jobim, with melodies, lyrics and harmonies reviewed by the composer.

•Songbook Rita Lee

Em dois volumes / Two volumes

Produzido e editado por / Produced and edited by: **Almir Chediak**

Mais de 60 canções de Rita Lee com melodias, letras e harmonias revisadas pela compositora.

More than 60 songs of Rita Lee with melodies, lyrics and harmonies reviewed by the composer.

•Songbook Cazusa

Em dois volumes / Two volumes

Produzido e editado por / Produced and edited by: **Almir Chediak**

64 músicas de Cazusa e parceiros com melodias, letras e harmonias.

64 songs of Cazusa and partners, with melodies, lyrics and harmonies.

•O Livro do Músico

Autor / Author: **Antonio Adolfo**

Harmonia e improvisação para piano, teclado e outros instrumentos.

Harmony and improvisation for piano, keyboards and other instruments.

•A Arte da Improvisação

Autor / Author: **Nelson Faria**

O primeiro livro editado no Brasil de estudos fraseológicos aplicados na improvisação para todos os instrumentos.

The first book published in Brazil of phraseological studies, applied to improvisation, for all instruments.

•Songbook Noel Rosa

Em três volumes / Three volumes

Produzido e editado por / Produced and edited by: **Almir Chediak**

Mais de 100 canções de Noel Rosa e parceiros com melodias, letras e harmonias.

More than 100 songs of Noel Rosa and partners with melodies, lyrics and harmonies.

•Songbook Gilberto Gil

Em dois volumes / Two volumes (português-inglês / Portuguese-English)

Produzido e editado por / Produced and edited by: **Almir Chediak**

130 músicas de Gilberto Gil com melodias, letras e harmonias revisadas pelo compositor.

130 songs of Gilberto Gil, with melodies, lyrics and harmonies reviewed by the composer.

•Segredos do Violão

Autor / Author: **Turibio Santos**

Ilustração em quadrinhos / Comics illustrations: **Cláudio Lobato**

Um manual abrangente que serve tanto ao músico iniciante quanto ao profissional.

Complete manual for professional and beginner musicians.

•Método Prince •Leitura e Percepção – Ritmo

Em três volumes / Three volumes (português-inglês / Portuguese-English)

Autor / Author: **Adamo Prince**

Considerado por professores e instrumentistas como o que há de mais completo, moderno e objetivo para o estudo do ritmo.

It's considered by teachers and instrumentalists the most complete, modern and objective method for the rhythm's study.

•Songbook Vinicius de Moraes

Em três volumes / Three volumes (português-inglês / Portuguese-English)

Produzido e editado por / Produced and edited by: **Almir Chediak**

Mais de 150 canções de Vinicius de Moraes e parceiros com melodias, letras e harmonias.

More than 150 songs of Vinicius de Moraes and partners with melodies, lyrics and harmonies.

•Songbook Carlos Lyra

Em um volume / One volume (português-inglês / Portuguese-English)

Produzido e editado por / Produced and edited by: **Almir Chediak**

Mais de 50 canções de Carlos Lyra e parceiros com melodias, letras e harmonias revisadas pelo compositor.

More than 50 songs of Carlos Lyra and partners with melodies, lyrics and harmonies reviewed by the composer.

•Songbook Dorival Caymmi

Em dois volumes / Two volumes

Produzido e editado por / Produced and edited by: **Almir Chediak**

Mais de 90 canções de Dorival Caymmi e parceiros com melodias, letras e harmonias revisadas pelo compositor.

More than 90 songs of Dorival Caymmi and partners with melodies, lyrics and harmonies reviewed by the composer.

•Songbook Edu Lobo

Em um volume / One volume

Produzido e editado por / Produced and edited by: **Almir Chediak**

Mais de 50 canções com partituras manuscritas, revisadas e harmonizadas pelo compositor.

More than 50 songs with handwritten music scores reviewed and harmonized by the composer.

•Iniciação ao Piano e Teclado

Autor / Author: **Antonio Adolfo**

Iniciação para crianças na faixa etária de 5 a 8 anos.

First steps for kids between 05 and 08 years old.

•Piano e Teclado

Autor / Author: **Antonio Adolfo**

Para os níveis iniciante e intermediário.

Harmony and improvisation for piano and keyboard for beginner and intermediate levels.

•Harmonia e Estilo para Teclado

Autor / Author: **Antonio Adolfo**

Para os níveis mais adiantados.

Harmony and style for keyboard for advanced level.

Outras Publicações - Others Publications

•Songbook Ary Barroso

Em dois volumes / Two volumes

Produzido e editado por / Produced and edited by: **Almir Chediak**

96 canções de Ary Barroso e parceiros com melodias, letras e harmonias.

96 songs of Ary Barroso and partners with melodies, lyrics and harmonies.

•Arranjo – Método Prático

Em três volumes / Three volumes

Autor / Author: **Ian Guest**

Literatura didática sobre como escrever para as variadas formações instrumentais, incluindo 117 exemplos gravados em CD anexo ao 1º volume.

Didactic literature on how to write to the various instrumental formations, including 117 examples recorded on a CD in the first volume.

•Songbook Djavan

Em dois volumes / Two volumes (português-inglês / Portuguese-English)

Produzido e editado por / Produced and edited by: **Almir Chediak**

Mais de 90 canções de Djavan e parceiros com melodias, letras e harmonias revisadas pelo compositor.

More than 90 songs of Djavan and partners with melodies, lyrics and harmonies reviewed by the composer.

•Arranjo – Um Enfoque Atual

Autor / Author: **Antonio Adolfo**

Livro didático visando o preparo do aluno para uma realidade do mercado profissional brasileiro.

Didactic book directed to prepare students for the Brazilian professional market.

•Composição (Uma Discussão Sobre o Processo Criativo Brasileiro)

Autor / Author: **Antonio Adolfo**

Um autêntico guia no estudo sobre composição em música popular.

This book shows the discussion on the Brazilian songwriting and creative process.

•Prática de Bateria

Autor / Author: **Zequinha Galvão**

Dividido em três módulos, tem como principal objetivo incentivar a prática direta no instrumento.

Divided into three parts, its main objective is to encourage hands-on practice.

•260 Dicas Para O Cantor Popular Profissional e Amador

Autor / Author: **Clara Sandroni**

Um trabalho direcionado aos que se dedicam ao canto de uma maneira geral.

A book directed to those who dedicate themselves to singing in general.

•Songbook Marcos Valle

Em um volume / One volume (português-inglês / Portuguese-English)

Produzido e editado por / Produced and edited by: **Almir Chediak**

São 50 canções de Marcos Valle e parceiros com melodias, letras e harmonias revisadas pelo compositor.

50 songs of Marcos Valle and partners with melodies, lyrics and harmonies reviewed by the composer.

•Acordes, Arpejos e Escalas Para Violão e Guitarra

Autor / Author: **Nelson Faria**

Atendendo às necessidades do estudante e do profissional, este livro mostra de forma clara e objetiva o interrelacionamento entre acordes, arpejos e escalas. Um marco no ensino do violão e da guitarra.

Meeting the needs of the student and the professional, this book presents, in a clear and objective manner, the interrelationship between chords, arpeggios and scales. It's a milestone in the teaching of acoustic and electric guitar.

•Vocabulário do Choro

Autor / Author: **Mário Sève**

Um dos mais completos trabalhos já realizados sobre o fraseado do choro, incluindo cerca de 150 estudos melódicos.

This is the most thorough works ever done on the phrasing of choro, including about 150 melodic studies.

•Songbook João Donato

Em um volume / One volume (português-inglês / Portuguese-English)

Produzido e editado por / Produced and edited by: **Almir Chediak**

São 52 canções de João Donato e parceiros com melodias, letras e harmonias revisadas pelo compositor.

52 songs of João Donato and partners with melodies, lyrics and harmonies reviewed by the composer.

•Songbook Chico Buarque

Em quatro volumes / Four volumes (português-inglês / Portuguese-English)

Produzido e editado por / Produced and edited by: **Almir Chediak**

São 222 canções de Chico Buarque e parceiros com melodias, letras e harmonias revisadas pelo compositor.

222 songs of Chico Buarque and partners with melodies, lyrics and harmonies reviewed by the composer.

•IPC – Independência Polirrítmica Coordenada Para Bateria e Percussão

Autor / Author: **Cássio Cunha**

Exercícios para o desenvolvimento da independência polirrítmica coordenada, associada à leitura rítmica e sua aplicação nos principais ritmos brasileiros.

This didactic book for students and musicians includes exercises for the development of coordinated polyrhythmic independence, associated to rhythmic reading and its application to the main Brazilian rhythms.

•16 Estudos Escritos e Gravados Para Piano

Autor / Author: **Ian Guest**

Trata-se de um livro didático que oferece uma experiência pouco conhecida: beneficiar aos músicos que tocam “de ouvido” e os que o fazem por leitura.

A didactic book joined a CD that offers an unfamiliar experience: benefit musicians that play piano “by ear” and the ones who play reading music scores. In this collection, you can find short popular compositions, almost all inspired by Brazilian Folklore.

•Pisa Na Fulô Mas Não Maltrata o Carcará – Vida e Obra do Compositor João do Valle, O Poeta do Povo

Autor / Author: **Márcio Paschoal**

Vida e obra do compositor João do Valle, com mais de 40 fotos, musicografia e discografia.

About life and work of the Brazilian composer João do Valle, with more than 40 pictures, original documents and discography.

•Bass Solo

Autor / Author: **Nico Assumpção**

Livro didático que muda o conceito tradicional do contrabaixo de ser um instrumento de acompanhamento, ampliando suas possibilidades e sonoridades, trazendo-o para a linha de frente dos solistas.

This didactic book changes the traditional concept wherein the bass is only seen as a second instrument and shows how you can extend the possibilities and sonorities, bringing it to the position of a solo instrument.

•Dicionário de Acordes Com Cordas Soltas

Autor / Author: **Jefferson Moreira**

Pesquisa minuciosa de mais de 3.000 acordes com cordas soltas, que gera um belo efeito muito utilizado por violonistas brasileiros.

This is a very meticulous research about how you can play accords on acoustic or electric guitar leaving free some of the strings, with more than 3.000 positions of chords.

•Toque Junto: Guitarra, Baixo e Bateria

Em três volumes / Three volumes

Autores / Authors: **João Castilho, André Rodrigues e Renato Massa**

Cada livro traz um CD com sete músicas inéditas em duas versões: uma completa e outra sem o instrumento ao qual o livro está relacionado.

Based on the “play along” format, each didactic book brings one CD with seven inedited songs in two versions: one complete and another without the instrument related to the book.

•Método de Canto Popular Brasileiro

Autor / Author: **Marcos Leite**

Apresentado em dois volumes, um para vozes médio-graves e outro para vozes médio-agudas, o livro traz uma coletânea de vocalises e canções progressivas por intervalos, e preenche um espaço cada vez mais necessário: o da metodização da música brasileira.

This two volumes ensemble, one for moderately low-pitched voices and another for moderately high-pitched voices, brings a collection of vocal exercises and songs that progress by intervals, taking on an increasingly necessary role: methodizing the Brazilian music.

Outras Publicações - Others Publications

•Songbook Francis Hime

Em um volume / One volume (português-inglês / Portuguese-English)

Produzido e editado por / Produced and edited by: **Almir Chediak**

Além da tradicional apresentação das músicas do projeto Songbook em melodia, cifra letra e acordes para violão e guitarra, Francis escreveu especialmente para piano solo as 30 canções escolhidas para o livro.

Besides the traditional presentations of the Songbook project in melodies, lyrics, harmonies and chords to electric and acoustic guitar, Francis wrote specially to piano's solo, the 30 songs selected for this book.

•A Arte de Ouvir – Percepção Rítmica

Em dois volumes / Two volumes (português-inglês / Portuguese-English)

Autor / Author: **Adamo Prince**

Apresenta um material fonográfico elaborado para a evolução, passo a passo, da percepção, acompanhado por uma cartilha com todas as explicações didáticas necessárias para um bom desenvolvimento do estudo rítmico.

This book presents a CD, elaborated to the evolution of perception, step by step, and all the necessary didactic explanations for the well development of the rhythm study.

•Songbook Braguinha

Em um volume / One volume (português-inglês / Portuguese-English)

Produzido e editado por / Produced and edited by: **Almir Chediak**

São 60 canções de João de Barro e parceiros com melodias, letras e harmonias.

60 songs of João de Barro and partners, with melodies, lyrics and harmonies.

•Música: Leitura, Conceitos, Exercícios

Autor / Author: **Antonio Adolfo**

Livro didático que abrange desde o básico do ensino da música até adiantados ensinamentos de leitura e conceitos.

This didactic book embraces since basic of the music education until advanced teachings of reading and concept.

•Samba Brasil Word Music

Autor / Author: **Mike Ryan**

Apresenta o estudo do método SALF, que quer dizer samba influenciando afro, latino e funk. Auxilia no estudo de composição e no ensino da música em geral. Indicado para iniciantes e profissionais. Acompanha 01 CD.

This book presents the study rhythm method SALF, that means samba influencing afro, latin and funk, and assists in the study of composition and in the teaching of the music in general. Indicated for beginner and professional musicians. It brings 01 CD.

•Música Brasileira Para Contrabaixo (Volume 2)

Autor / Author: **Antonio Giffoni**

Livro didático que apresenta importantes exemplos escritos e gravados dos principais ritmos brasileiros. Para estudantes e profissionais do contrabaixo. Acompanha 01 CD.

This didactic book shows important written and recorded examples of the main Brazilian rhythms, for the beginner and professional musicians of the bass. It brings 01 CD.

•O Violão de 7 Cordas

Autor / Author: **Luiz Otávio Braga**

Livro didático com o primeiro método de ensino para este instrumento. É aplicável também ao violão de seis cordas, acordeon, piano e outros instrumentos de harmonia.

This didactic book presents the first method for seven strings guitar. It's also applicable to the six strings guitar, accordion, piano and others instruments of harmony.

•Bateria e Contrabaixo na Música Popular Brasileira

Autores / Authors: **Gilberto de Syllos e Ramon Montanhaur**

Apresenta os principais ritmos e gêneros musicais populares do Brasil, indicando os melhores caminhos para executá-los no contrabaixo e na bateria. Acompanha 01 CD.

This book presents the main rhythms and sorts of Brazilian popular music, indicating the best ways to execute them in the bass and drums. It brings 01 CD.

•Songbook João Bosco

Em três volumes / Three volumes (português-inglês / Portuguese-English)

Produzido e editado por / Produced and edited by: **Almir Chediak**

São 131 canções de João Bosco e parceiros com melodias, letras e harmonias revisadas pelo compositor.

131 songs of João Bosco and partners with melodies, lyrics and harmonies reviewed by the composer.

•Batuque É Um Privilégio

Autor / Author: **Oscar Bolão**

Mostra de forma clara e objetiva os fundamentos para execução correta dos ritmos de diversos instrumentos de percussão. Indicado para músicos, compositores e

arranjadores. Acompanha 01 CD.

It shows clearly and objectively the basis for the correct performance of rhythms, with various instruments of percussion, and indicated for musicians, composers and arrangers. It brings 01 CD.

•Songbook As 101 Melhores Canções do Século XX

Em dois volumes / Two volumes

Produzido e editado por / Produced and edited by: **Jesus Chediak**

São 101 canções da MPB selecionadas por Almir Chediak, com melodias, letras e harmonias.

101 songs from Brazilian popular music selected by Almir Chediak, with melodies, lyrics and harmonies.

•Songbook Nelson Motta

Em um volume / One volume (português-inglês / Portuguese-English)

Produzido e editado por / Produced and edited by: **Chediak Arte e Comunicação**

São 49 canções de Nelson Motta e parceiros com melodias, letras e harmonias.

49 songs of Nelson Motta and partners with melodies, lyrics and harmonies.

•Método do Bandolim Brasileiro

Autor / Author: **Afonso Machado**

Este método mostra de forma prática como aprender e ensinar a tocar o bandolim de forma brasileira, com uma abordagem técnica importantíssima e os vários gêneros musicais de nosso país.

This method shows a practical way how to learn and teach to play the bandolim in a Brazilian way, with a very important approach technique and some musical sorts of Brasil.

•Songbook Ivan Lins

Em dois volumes / Two volumes (português-inglês / Portuguese-English)

Produzido e editado por / Produced and edited by: **Chediak Arte e Comunicação**

São 84 canções de Ivan Lins e parceiros com melodias, letras e harmonias revisadas pelo compositor.

84 songs of Ivan Lins and partners with melodies, lyrics and harmonies reviewed by the composer.

•Harmonia – Método Prático

Em dois volumes / Two volumes

Autor / Author: **Ian Guest**

Literatura didática sobre a harmonia, incluindo 02 CDs com 130 exemplos gravados. Didactic literature about harmony, including 02 CDs with 130 recorded examples.

•Guerra-Peixe, Um Músico Brasileiro

Sobre a vida e a obra de César Guerra-Peixe. Escrito por vários autores, entre eles Ruth Serrão, Luitgarde Cavalcanti Barros e Antonio Guerreiro.

About the life and the work of Cesar Guerra-Peixe. Written by several authors, such as Ruth Serrão, Luitgarde Cavalcanti Barros and Antonio Guerreiro.

•Toque Junto Bossa Nova: Violão, Baixo Elétrico e Bateria

Em três volumes / Three volumes

Autores / Authors: **Nelson Faria, Ney Conceição e Kiko Freitas**

Baseado no formato "play along", cada livro traz um CD com sete músicas de Tom Jobim, em duas versões: uma completa e outra sem o instrumento ao qual o livro está relacionado.

Based on the "play along" format, each book brings one CD with seven songs of Tom Jobim, in two versions: one complete and another without the instrument related to the book.

•Songbook Choro

Em um volume / One volume (português-inglês / Portuguese-English)

Produzido e editado por / Produced and edited by: **Chediak Arte e Comunicação**

São 97 canções que vão do choro tradicional ao contemporâneo, com melodias, harmonias, contrapontos e convenções rítmicas.

97 songs, from traditional to contemporaneous style, with melodies, harmonies, counterpoints and rhythmic conventions.

•Songbook Jammil e Uma Noites

Em um volume / One volume (português-inglês / Portuguese-English)

Produzido e editado por / Produced and edited by: **Chediak Arte e Comunicação**

São 38 músicas com as respectivas partituras originais, incluindo um pequeno texto com as características de cada canção.

38 songs and their original music scores, including a short text with the characteristics of each song.



Foto: Tiago Chediak

Dois: Rogério Souza e Mário Sève

O Songbook do Choro é o vigésimo terceiro da série lançada pela Lumiar Editora, fundada pelo saudoso músico, produtor e editor Almir Chediak. São 97 músicas e, além disso, você encontrará fotos, entrevistas e textos escritos pelo jornalista Sérgio Cabral e o compositor e músico Mário Sève.

Os Songbooks lançados anteriormente a este são: Caetano Veloso (dois volumes); Bossa Nova (cinco volumes); Tom Jobim (três volumes); Cazuzza (dois volumes); Rita Lee (dois volumes); Noel Rosa (três volumes); Gilberto Gil (dois volumes); Vinicius de Moraes (três volumes); Carlos Lyra (um volume); Dorival Caymmi (dois volumes); Edu Lobo (um volume); Ary Barroso (dois volumes); Djavan (dois volumes); Marcos Valle (um volume), João Donato (um volume); Chico Buarque (quatro volumes); Francis Hime (um volume); Braguinha (um volume); João Bosco (três volumes); As 101 Melhores Canções do Século XX (dois volumes); Nelson Motta (um volume) e Ivan Lins (dois volumes).

.....

Choro's Songbook is the twentieth three Songbook published by Lumiar Editora, created by Almir Chediak, late and deeply missed musician, producer and editor. There are 97 song and besides the songs, you will find photos, interviews and texts written by journalist Sérgio Cabral and the composer and musician Mário Sève.

The Songbooks published before this are: Caetano Veloso (two volumes); Bossa Nova (five volumes); Tom Jobim (three volumes); Cazuzza (two volumes); Rita Lee (two volumes); Noel Rosa (three volumes); Gilberto Gil (two volumes); Vinicius de Moraes (three volumes); Carlos Lyra (one volume); Dorival Caymmi (two volumes); Edu Lobo (one volume); Ary Barroso (two volumes); Djavan (two volumes); Marcos Valle (one volume), João Donato (one volume); Chico Buarque (four volumes); Francis Hime (one volume); Braguinha (one volume); João Bosco (three volumes); As 101 Melhores Canções do Século XX (two volumes); Nelson Motta (one volume) and Ivan Lins (two volumes).

SBCH1



SONGBOOK CHORO VOL.1

CodMusimed
S 300 234

www.livrariamusimed.com.br

CodOrigem
SBCH1



Irmãos Vitale S/A Indústria e Comércio

www.vitale.com.br