

HARMONIA e RITMO

Uma aventura
de Jongo e Samba, de Piano e Percussão

Acompanham estudos rítmicos para piano e percussão
e arquivos de áudio interativo

Filipe de Moraes Paiva

O R I E D N A P
M I R O B M A T
A B M A S
N A T N A T
O G N O J

COLÉGIO PEDRO II
RIO DE JANEIRO, BRASIL
2018 DEZEMBRO

HARMONIA e RITMO

Uma aventura de Jongo e Samba, de Piano e Percussão

Acompanham estudos rítmicos para piano e percussão
e arquivos de áudio interativo

Filipe de Moraes Paiva

GTECEM – Grupo de Pesquisa “Tecnologias para Educação Musical”

Colégio Pedro II
Departamento de Física
Campus Humaitá II
Rua Humaitá 80
22261-040 Rio de Janeiro – RJ
Brasil

filipe_paiva@cp2.g12.br
<http://geocities.ws/prof-fmpaiva>

COLÉGIO PEDRO II
RIO DE JANEIRO, BRASIL
2018 DEZEMBRO

Prefácio do autor

Este livro é tanto para qualquer um que queira aprender a tocar samba e jongo em instrumentos de percussão quanto para pianistas que queiram aprender a tocar samba e jongo no piano.

Há várias formas de se tocar samba e geralmente, em uma roda de samba, diversas dessas formas são tocadas ao mesmo tempo, cada uma por um percussionista diferente. Qual a maneira correta de encaixar todas as formas? Geralmente ouvimos que isso é algo intuitivo e que a vivência no samba ensinará. Essa resposta não é suficiente para mim. Não aceito que um aluno precise de anos de experiência para poder tocar samba. Creio que o resultado da vivência e experiência possa ser catalogado, classificado, esmiuçado, analisado, sintetizado e finalmente escrito de forma que um aluno possa aprender a partir da experiência dos que o precederam. Assim, neste livro vou mostrar o encaixe que me parece mais correto entre as diversas batidas de samba em um mesmo instrumento e entre instrumentos diferentes; naturalmente não excluo a possibilidade de haver outros encaixes não conhecidos por mim. Vou aproveitar e mostrar, também, como podemos encaixar o jongo com o samba. Aqui escrevo o que aprendi e ainda estou aprendendo. Se você, leitor, encontrar coisas nesse livro com as quais você discorda, provavelmente são invenções da minha cabeça. Peço a gentileza de me informar e me corrigir, pois estou escrevendo este livro, tanto para auxiliar estudantes quanto para que eu mesmo possa sistematizar meus conhecimentos. Nesse caminho de sistematização, tive de inventar minhas próprias regras e conceitos, que nem sempre agradam a todos.

Vou supor que o leitor não sabe nada sobre percussão. Assim, um pianista poderá aproveitar o livro para aprender um pouco de percussão, incluindo as técnicas básicas de alguns instrumentos de percussão. Pretendo ir mostrando as características básicas do samba e do jongo ao mesmo tempo nos instrumentos de percussão e no piano. Quem estiver interessado apenas na percussão poderá ler por alto os trechos referentes ao piano. Porém, recomendo aos pianistas que estudem também a parte de percussão, pois o estudo da percussão ajudará muito na transposição dos ritmos dos instrumentos de percussão para o piano.

É difícil achar algum livro que ensine a tocar samba e jongo no piano. Então aproveitei e estou escrevendo eu mesmo esse livro. Não ensinarei a tocar piano; o leitor já deve saber tocá-lo ou deve estar aprendendo a tocar com algum outro método ou professor; aqui me limitarei a mostrar uma maneira como o samba e o jongo podem ser tocados no piano. Então vou supor que o pianista conhece harmonia e técnica pianística. Por outro lado, vou supor que o leitor não sabe nada sobre nem samba nem jongo. Pretendo então ensinar em detalhes as características dos dois ritmos.

Por último, lembre-se de utilizar os arquivos de áudio interativo, descritos na introdução e, embarquemos nesta aventura de jongo e samba, de piano e percussão.

Saluton,
Filipe
2017, novembro, dia 26.

Agradecimentos

- Agradeço aos meus mestres de percussão e de piano. Não vou citar nomes pois creio que nem todos os meus professores vão concordar com o que eu estou escrevendo aqui. Na realidade, creio que tudo o que estiver correto eu aprendi com meus mestres; e o que estiver errado, deve ser resultado da minha imaginação.
- Agradeço aos meus alunos de percussão e aos leitores dos meus outros livros e apostilas sobre percussão.
- Agradeço aos que se dispuseram a ler e criticar as versões iniciais deste livro, e que me ajudaram a chegar a esta forma atual.
- Agradeço a todos os que acreditam que todo o conhecimento deve ser compartilhado o mais rapidamente possível.
- Agradeço a todos os que estão abertos à experimentação didática.

**Dedico este trabalho
a todos aqueles que, assim como eu,
tiveram a curiosidade e a dificuldade
para aprender a tocar samba e jongo,
seja na percussão, seja no piano.**

Conteúdo

Prefácio do autor	ii
Agradecimentos	iii
Conteúdo	iv
Lista de figuras	vi
1 Introdução	1
1.1 Organização dos capítulos e seções	2
1.2 Notação musical	2
1.3 Contagem	6
1.4 Notação facilitada	6
1.5 Mnemônicos rítmicos	7
1.6 Dicas de estudo	8
1.7 Arquivos de áudio interativo	10
2 Notação de Percussão	11
2.1 Notação para o pandeiro	11
2.1.1 Sons básicos	11
2.1.2 Graves e meio graves adicionais	12
2.2 Notação para o tamborim	13
2.3 Notação para o tantan	13
2.4 Notação para o surdo	13
2.5 Notação para o agogô e cuíca	13
3 Funções rítmicas	14
3.1 Compasso	14
3.2 Classificação dos instrumentos de percussão	14
3.3 Função marcação	15
3.4 Função Preenchimento	16
3.5 Função Fraseado simples	16
3.6 Função fraseado semi-melódico	18
4 Fraseados de cada instrumento	19
4.1 Tamborim	19
4.1.1 Técnica do tamborim	19
4.1.2 Fraseados do tamborim	20
4.1.3 Fraseados do tamborim no piano	23
4.2 Agogô	24

4.3	Pandeiro	24
4.3.1	Fraseado do Pandeiro	24
4.4	Tantan	25
4.4.1	Direita ou esquerda - tantan e piano	26
4.4.2	Técnica de tantan	26
4.4.3	Fraseados na pele do tantan	26
4.4.4	Fraseados graves do tantan no piano	28
4.4.5	Fraseados no cilindro do tantan	28
4.4.6	Fraseados completos do tantan	28
4.5	Samba no Piano	29
4.6	Padrões rítmicos tocados juntos	29
5	Jongo	32
5.1	Jongo e samba	33
5.2	Jongo no piano	35
6	Samba em 3 tempos	36
7	Estudos para piano e percussão	38
7.1	Estudo Número II - Samba Lá, para pandeiro e canto	38
7.2	Estudo Número III - Bug-ug do Pianista Maluco, para piano e tantan	42
	Posfácio	44
	Bibliografia	45
	Discos	45

Lista de Figuras

1.1	Pentagrama com clave e compasso	3
1.2	Nome e números de cada nota, notas nas duas posições e respectivas pausas	4
1.3	Junção de notas	4
1.4	Duração das notas	4
1.5	Tercinas no samba	4
1.6	Contagem	6
1.7	Palmas do samba na notação musical usual	6
1.8	Palmas do samba na notação musical facilitada	7
1.9	Palmas do samba com mnemônico rítmico	8
1.10	Palmas do samba, diversas notações juntas	8
3.1	Marcação do samba	16
3.2	Preenchimento	16
3.3	Encaixe de fraseados	17
3.4	Fraseados mais comuns de tamborim e de tantan	17
4.1	Fraseados do tamborim de um compasso	20
4.2	Fraseados do tamborim de dois tempos: carreteiro de roda e ilú	22
4.3	Fraseados do tamborim de dois tempos: palmas e maracatú	22
4.4	Encaixe dos fraseados de tamborim na notação facilitada	23

4.5	Encaixe dos fraseados de tamborim na notação musical usual	23
4.6	Fraseados de agogô	24
4.7	Partido-alto	25
4.8	Outros fraseados de pandeiro	25
4.9	Fraseados de tantan, na pele.	27
4.10	Fraseado de tantan que deve ser evitado	27
4.11	Fraseados de tantan em 2 compassos	27
4.12	Fraseados de tantan no piano, grave	28
4.13	Fraseados de tantan com as duas mãos	29
4.14	Encaixe dos diversos fraseados do samba, notação facilitada	30
4.15	Encaixe dos diversos fraseados do samba, notação musical usual	31
5.1	Jongo	32
5.2	Jongo, variações.	33
5.3	Jongo e samba, detalhado	34
5.4	Divisão $2 \times 3 \times 4$	34
5.5	Divisão $2 \times 3 \times 4$ por 12	34
5.6	Jongo no piano, mão esquerda.	35
6.1	Samba em 3 tempos, concepção original no pandeiro	36
6.2	Samba em 3 tempos	36
6.3	Garota de Ipanema em 3 tempos	37
6.4	Bossa Supernova	37

Capítulo 1

Introdução

Samba e jongo são dois ritmos brasileiros muito interessantes e que têm várias características em comum. Usualmente são tocados por diversos instrumentos de percussão e por alguns instrumentos melódicos e harmônicos, incluindo o piano. Apesar de serem muito populares, me parece que não há suficiente diversidade de livros escritos sobre esses ritmos, pelo menos eu sinto essa falta. Em especial, sinto falta de livros sobre como tocá-los nesses variados instrumentos. Alguns livros ensinam um instrumento, outros ensinam outros instrumentos, mas não é dada suficiente atenção a respeito de como os padrões rítmicos dos diversos instrumentos se entrelaçam; sobre o piano então, pouco se escreveu.

Eu já sou percussionista há vários anos[11] e estou aprendendo a tocar piano e estou bastante interessado em tocar samba e jongo no piano. Existem diversas possibilidades de se tocar esses dois ritmos no piano. A que eu estou particularmente interessado é quando os padrões rítmicos do samba e do jongo são reproduzidos pelos dedos do pianista, na forma de acordes ou melodicamente, distribuídos por diversos padrões harmônicos e melódicos. Para isso é preciso entender em detalhes cada padrão rítmico e sua função no samba e no jongo. Com esse fim, precisamos sistematizar as características rítmicas do samba e do jongo.

Ao longo do texto faremos comparações entre a maneira de tocar esses ritmos no piano e em diversos instrumentos de percussão; entre eles, o tamborim, o tantan, o pandeiro e o surdo. Para facilitar a utilização deste livro pelos pianistas, e também por percussionistas iniciantes, vou ensinar os rudimentos técnicos para se tocar esses instrumentos de percussão. Assim, este livro servirá, tanto para pianistas que queiram aprender a tocar samba e jongo no piano, quanto para qualquer um que queira aprender a tocar esses instrumentos de percussão e para qualquer um que queira aprender um pouco mais sobre samba e jongo.

Como será estruturado este livro? Vou gradualmente mostrando as características rítmicas do samba e do jongo e já mostrando como executá-las em instrumentos de percussão e no piano, ao mesmo tempo em que vou mostrando os rudimentos das técnicas para se tocar os instrumentos de percussão. Não ensinarei técnicas de piano, pois eu mesmo sou um mero aprendiz de piano; vou supor que o leitor interessado em aprender a tocar samba e jongo no piano já sabe tocar piano ou está aprendendo por algum outro método.

Vou supor também que os leitor já viu alguma vez na vida os rudimentos da escrita musical básica, ou seja, pentagrama, compasso, claves, semínimas, colcheias, quiálteras etc. Não vou ensinar isso, mas vou fazer um pequeno resumo mais à frente nesta introdução e vou utilizar, além da notação musical tradicional, uma notação um pouco mais facilitada. Em especial vou introduzir notações para alguns instrumentos de percussão.

Como um pianista deve utilizar este livro? Ele irá ler uma estrutura de samba ou jongo. Verá como pode ser tocada em instrumentos de percussão. Deverá então praticar tocar essa

estrutura nos instrumentos de percussão. Em seguida verá como transpor o aprendido para o piano, ou seja como os dedos de cada mão deverão tocar os padrões rítmicos no piano, distribuindo os sons por diversas notas de acordo com padrões harmônicos e melódicos. Para auxiliar a prática, tanto da percussão como do piano, além de alguns exercícios espalhados por todo o texto, ao final deste livro são apresentados estudos para percussão, estudos para piano e estudos para percussão e piano. Note que serão estudos rítmicos; ênfase que a técnica pianística deve já ser sabida ou estar sendo aprendida com outro professor.

Como uma pessoa interessada apenas em percussão deverá utilizar este livro? Fará como o pianista, mas quando chegar na parte de piano poderá pular.

Como percussionistas podem utilizar este livro? Lendo com cuidado e apontando para mim qualquer erro ou conceito rítmico equivocado que encontrar.

Como pianistas que já toquem samba e jongo no piano podem utilizar este livro? Corrigindo qualquer erro ou equívoco, acrescentando maneiras mais interessantes de tocar ou me indicando outros livros para eu ler.

Finalmente, lembro que, como diz o título, este livro é uma aventura, minha aventura por todo esse universo da música. Não tenho a pretensão de escrever um tratado nem nada parecido, pois considero que meu conhecimento sobre o assunto aqui estudado ainda é muito superficial. Mesmo assim, me atrevi em aventurar-me por este livro que eu espero que seja útil para alguém, como certamente teria sido útil para mim se eu o tivesse lido quando comecei a estudar samba e jongo. Certamente está sendo muito bom escrevê-lo.

1.1 Organização dos capítulos e seções

Ainda nesta introdução, estudaremos rapidamente uma revisão da notação musical usual, abordaremos a contagem dos tempos e a contagem das subdivisões do tempo, introduziremos uma notação musical facilitada, discutiremos o conceito de mnemônico rítmico e veremos alguns exercícios e princípios de estudo de ritmo. Ao final desta introdução, descrevo como utilizar os arquivos de áudio interativo que acompanham este livro.

O capítulo 2 mostra a notação básica para diversos instrumentos de percussão. O capítulo 3 introduz o conceito de “função rítmica” dos instrumentos de uma roda de samba e classifica os instrumentos de percussão de acordo com suas funções. O capítulo 4 mostra os fraseados ou padrões rítmicos de diversos instrumentos de percussão, discute um pouco da técnica de cada instrumento e mostra como tocar esses fraseados no piano. Ao final do capítulo mostramos, na seção 4.6, como todos os padrões rítmicos estudados se encaixam, tocados juntos em uma roda de samba. No capítulo 5 discutimos o jongo. O capítulo, 6, apresenta, de brinde, uma forma de tocar samba em três tempos.

Finalmente, no capítulo 7 há alguns estudos de samba e de jongo, alguns para percussão, outros para piano e outros para piano e percussão.

1.2 Notação musical

Mostraremos nesta seção os princípios básicos da notação musical tradicional. Para realmente aprender o assunto, recomendamos algum livro básico de música. Quem não sabe nada sobre o assunto, não se assuste, leia apenas para ter uma ideia, pois ao longo do livro vamos mostrando tudo nessa notação musical tradicional e também de uma forma um pouco mais facilitada. Quem já conhece, pode ler por alto, mas leia, pois sempre há algum detalhe específico relacionado ao assunto do deste livro que pode não ser do conhecimento de todos os músicos.

A música é feita com sons e silêncios, que são denotados por notas e pausas, respectivamente. Geralmente, a sequência de sons e silêncios impõe pulsações à música. Dentre as diversas pulsações, temos uma que é muito regular. No samba, por exemplo, a pulsação mais regular e básica seria o “TA TUM TA TUM” do surdo de marcação. A cada um desses pulsos damos o nome de “tempo”. Outras pulsações da música sugerem ao ouvinte uma noção de padrão rítmico. Um padrão rítmico é um conjunto de pulsações não regulares, mas que se repetem a cada, por exemplo, 2, 3, ou 4 tempos. No samba temos por exemplo, o telecoteco do tamborim que se repete a cada 4 tempos, ou o próprio “TA TUM” do surdo que se repete a cada dois tempos. Em uma valsa, por outro lado, os padrões se repetem a cada 3 tempos.

Esses padrões rítmicos sugerem reunir os tempos em pequenos grupos, que chamamos de compassos. Dependendo da forma como isso é feito, os padrões rítmicos da música podem se completar em um único compasso ou dois (ou mais) compassos. O compasso é então um agrupamento dos tempos da música feito para facilitar o entendimento da música, e que irá facilitar a escrita musical.

A música é representada no pentagrama, isto é, 5 linhas horizontais com mostra a figura 1.1. As linhas e espaços entre as linhas são numerados de baixo para cima, linhas de 1 a 5 e espaços de 1 a 4. O pentagrama é dividido por linhas verticais, as barras de compasso. O espaço entre duas barras corresponde a um compasso.

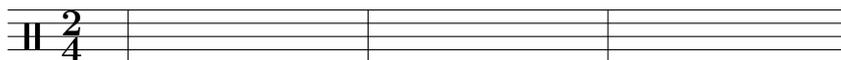


Figura 1.1: Pentagrama com clave e compasso.

No início do pentagrama colocamos uma clave que indica, de certa forma, qual som corresponde a cada linha ou espaço entre as linhas. Para os instrumentos melódicos e harmônicos, as claves de sol, ♩ , e de fá, ♭ , são as mais usuais e indicam, por uma convenção conhecida dos músicos, qual som correspondente a cada posição no pentagrama; elas aparecem neste livro nos exemplos de piano. Para a percussão utilizamos a clave de percussão, ⌌ , que informa apenas que trata-se de um instrumento de percussão, sendo necessário que o autor informe a convenção adotada para cada som, como faremos no capítulo 2 deste livro.

Após a clave, costuma aparecer uma fração, no exemplo da figura 1.1 a fração é 2/4. Esta fração indica, entre outras coisas, quantos tempos há no compasso e por isso também recebe o nome de compasso. Assim, compasso refere-se ao espaço entre duas barras de compasso, e refere-se também à fração que indica o tipo de compasso. O numerador da fração costuma indicar quantos tempos há em cada compasso, no exemplo há 2 tempos por compasso. O denominador indica que nota¹ e pausa duram 1 tempo, no exemplo, a nota e pausa que duram 1 tempo são a nota e pausa representadas pelo algarismo 4, denominadas de semínima (♩) e pausa de semínima (♩).

As notas representam um som de uma certa duração e as pausas representam um silêncio com a correspondente duração. O pentagrama a seguir, figura 1.2, mostra os 7 tipos básicos de notas. Estão mostradas em duas posições, com haste para cima ou para baixo, seguidas das correspondentes pausas; em cima estão seus nomes e o número pelos quais elas são representadas pelo denominador da fração.

As colcheias, semicolcheias, etc podem ser ligadas, como mostra a figura 1.3 a seguir.

Na ordem em que foram apresentadas na figura 1.2, cada nota corresponde a um som com metade da duração do som da nota anterior, como esboçado na figura 1.4 e também na

¹Muitos textos utilizam a denominação “figura musical” mas nós aqui preferimos “nota musical.”



Figura 1.2: Nome e números de cada nota, notas nas duas posições e respectivas pausas.



Figura 1.3: Junção de notas. Duas colcheias, duas semicolcheias e 1 colcheia com 2 semicolcheias.

figura 1.6 mais à frente. Por exemplo, a colcheia (♪) dura metade da duração de uma semínima (♩). Além disso, quando colocamos um ponto na frente de uma nota ou pausa, ela durará sua duração original mais metade. Por exemplo, se a semínima (♩) durar 1 tempo, então a semínima pontuada (♩.) durará 1,5 tempos (♩ + ♩).



Figura 1.4: Duração das notas. Cada nota dura metade do tempo da nota anterior.

Quiálteras e tercinas. Tercina é sinônimo de quiáltera de 3 notas. Até agora vimos notas que valem sempre metade da anterior. As quiálteras, por outro lado, são notas que valem qualquer divisão que se queira, por exemplo, 3, 5, 6, 7 ou 9 partes. Analisemos o exemplo da figura 1.5.

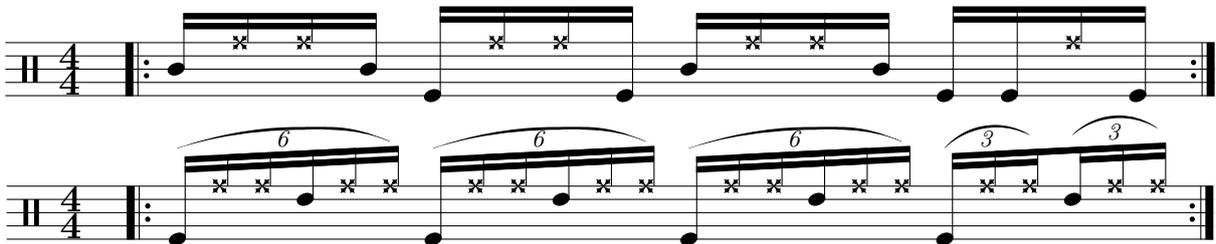


Figura 1.5: Tercinas no samba. Na realidade, quiálteras de 6, equivalentes a duas tercinas, como mostra o último conjunto de notas.

O compasso é 4/4. O numerador indica que são 4 tempos por compasso e o denominador indica que a nota de número 4, a semínima (♩), vale 1 tempo. Portanto, a colcheia (♪) vale meio tempo e a semicolcheia (♩) vale um quarto de tempo. O tempo no samba está usualmente dividido em 4 partes, i.e., 4 semicolcheias, como mostra a primeira linha. Note que este trecho está escrito na notação de pandeiro, descrita no capítulo 2. Algumas vezes, ao invés de dividir o tempo em 4 partes, precisamos dividi-lo em 6 partes, o que é feito por quiálteras de 6 semicolcheias. Cada semicolcheia, na quiáltera de 6, vale um sexto de tempo, e não um quarto de tempo, como mostra segunda linha da figura.

Observe que um conjunto de 6-quiálteras corresponde a dois conjuntos de tercinas.

Compasso. Usualmente, em um compasso, o primeiro tempo é o mais forte. Em compasso de 4 tempos, o primeiro é forte, o terceiro é meio forte e o segundo e quarto são fracos. Usualmente, o início de cada tempo, por exemplo, a primeira semicolcheia, é mais forte que

o resto do tempo. Ritmos que satisfazem estas regras são chamados de ritmos quadrados e ritmos que não satisfazem estas regras são chamados de ritmos sincopados. O samba é um ritmo sincopado.

Os compassos podem ser classificados em simples, mistos e compostos. A seguir descrevo alguns compassos, para facilitar o estudo.

Compassos simples. Por exemplo: 2/2, 2/4, 4/4, 3/4, que têm, respectivamente, 2, 2, 4 e 3 tempos. No primeiro a nota que vale um tempo é a mínima e nos seguintes é a semínima. O compasso 4/4 pode ser escrito simplesmente como “c” e o compasso 2/2 como ϕ .

Compasso misto. É aquele cujo o compasso se divide naturalmente em dois pedaços. Por exemplo: $5/4 = 2/4 + 3/4$.

Compasso composto. É aquele cuja fração tem um significado um pouco mais complicado. Veremos isso com um exemplo, o compasso 6/8. Poderia parecer que esse compasso tem 6 tempos e que a colcheia vale um tempo. Isso não estaria totalmente errado, mas preferimos reunir cada “3 tempos” em um novo tempo e cada 3 colcheias em uma semínima pontuada; assim considera-se que o compasso 6/8 tem 2 tempos e a nota que vale um tempo é a semínima pontuada (\downarrow). Uma vantagem no uso do compasso 6/8 ou invés do 2/4 é que no 6/8 o tempo está naturalmente dividido em três partes, sem a necessidade de utilizar-se tercinas. Outro exemplo é o compasso 12/8, este tem 4 tempos e a nota que vale 1 tempo também é a semínima pontuada (\downarrow). No capítulo sobre jongo falaremos mais sobre o compasso 12/8.

Andamento. Andamento é o quão rápido está a música. Usualmente indicamos quantos tempos cabem em 1 minuto. A notação mais usual para isso é a que indica quantas figuras que valem 1 tempo cabem em 1 minuto. Por exemplo, no compasso 4/4, a figura que vale 1 tempo é a figura de número 4, a semínima (\downarrow). Então a indicação $\downarrow = 120$ significa que em 1 minuto podemos tocar 120 semínimas, ou seja, duas semínimas por segundo; em outras palavras, 1 tempo vale meio segundo. O metrônomo, que faz um clique para cada tempo, normalmente é regulado por um indicador que mostra o número de tempos por minuto. Nesse exemplo seria regulado na posição 120.

Mais alguns detalhes.

- Para indicar a repetição de um trecho da música, usualmente, colocamos o trecho entre dois sinais de repetição: ||: e $:\text{||}$. Nas próximas páginas aparecem vários exemplos.
- O sinal “>” acima ou abaixo de uma nota indica que esta nota deve ser tocada com mais intensidade. Veja um exemplo na figura 3.2.
- Ao contrário, o sinal “<” abaixo de uma nota, ou o sinal “~” acima da nota, indica que a nota deve ser tocada com menos intensidade. Veja um exemplo na figura 5.6.
- Usualmente, em partituras de percussão, para indicar que o percussionista deve repetir o compasso anterior, utilizamos o símbolo: “%”. Para repetir, por exemplo, os 10 compassos anteriores, utilizamos “10%”.
- Duas notas unidas como o sinal “~” ou o sinal “^”, por exemplo, $\downarrow \sim \downarrow$ ou $\downarrow \wedge \downarrow$, soam como se fossem apenas um única nota cuja duração é a soma das durações das duas notas. Veja exemplos na partitura da seção 7.2.

Vamos então reescrever esse padrão utilizando uma notação que deixe mais claro onde estão os tempos (1 2 3 4) e suas subdivisões (i e a), como mostra a figura 1.8. A primeira linha mostra a contagem dos tempos, 1 2 3 4, tocados pelo tantan, e a segunda linha mostra as subdivisões dos tempos em quatro partes: 1 i e a 2 i e a 3 i e a 4 i e a. Nessa segunda linha, semicolcheias (♪) são as palmas e as pausas de semicolcheia (♯) são silêncios. Note que batemos palmas no “1”, no “a” do “1”, no “e” do “2” e repete-se o padrão no 3 e 4.

The figure shows two musical staves. The top staff, titled "Tantan", is in 4/4 time and contains four quarter notes on a single pitch, numbered 1, 2, 3, and 4. The bottom staff, titled "Palmas", is also in 4/4 time and shows a sequence of eighth notes and rests. The notes are: quarter note (1), eighth note (i), eighth rest (e), quarter note (a), eighth note (2), eighth rest (i), eighth rest (e), quarter note (a), eighth note (3), eighth rest (i), eighth rest (e), quarter note (a), eighth note (4), eighth rest (i), eighth rest (e), quarter note (a). The rests are represented by a symbol resembling a checkmark with a vertical line through it.

Figura 1.8: Palmas do samba na notação musical facilitada. E ainda, a contagem.

Ao longo da maior parte deste livro, utilizaremos quase sempre as duas notações. Esperamos que o leitor iniciante vá se acostumando aos poucos com a notação musical usual, da figura 1.7. Então, no final do livro, quando apresentarmos os estudos para percussão, para piano, e para percussão e piano, utilizaremos apenas a notação musical usual.

1.5 Mnemônicos rítmicos

Muitos alunos aprendem ritmos novos com facilidade, outros não. O samba, em particular, é um ritmo cheio de acentuações fora do tempo forte, e fora da parte forte do tempo. Ele é usualmente chamado de um ritmo sincopado, por essa razão. É comum que uma grande parte dos alunos aprenda rapidamente os padrões rítmicos do samba de maneira aproximada e fique durante anos tocando apenas aproximadamente certo. Esse aluno pode levar muitos anos para evoluir do aproximadamente certo para um dia chegar no ritmo certo propriamente dito. Existem alguns caminhos para que esse problema não ocorra.

Uma maneira disso não ocorrer é iniciar logo um estudo de divisão rítmica que vimos nas seções anteriores (seção 1.3). O aluno então deverá contar os tempos (1, 2, 3, 4), contar as metades dos tempos (1 e 2 e 3 e 4 e), e contar os quartos de tempos (1 i e a 2 i e a 3 i e a 4 i e a). Mas, como já foi dito, esse é um estudo longo, que alguns podem não estar dispostos a fazer.

Para tornar a contagem ainda mais fácil para o iniciante, podemos ainda escrever o padrão rítmico na notação facilitada vista na seção anterior. No exemplo das palmas do samba visto naquela seção, a partir da figura 1.8, para quem já praticou muito a contagem “1 i e a 2 i e a 3 i e a 4 i e a”, fica bastante fácil reproduzir o padrão rítmico. Entretanto, para quem ainda não está seguro dessa divisão, haverá ainda problema.

Vamos então introduzir o conceito de mnemônico rítmico e verificar como funciona. Faremos isso ainda utilizando o exemplo das palmas do samba da seção anterior. O aluno vai decorar a frase: TamborimPandeiroPalma e vai repeti-la várias vezes sem pausa, respirando de vez em quando, sem perder a sequência: TamborimPandeiroPalmaTamborimPandeiroPalmaTamborimPandeiroPalma Pratique até ficar bem fácil, confortável e rápido. Então, passe a praticar agora bem lento e acrescentando uma palma para cada primeira sílaba de cada palavra: Tam, Pan e Pal. Depois que o aluno conseguir fazer lentamente, poderá ir aumentando a rapidez até ficar confortável. Pronto, agora as palmas estão sendo batidas exatamente no

momento em que devem ser batidas. A figura 1.9 mostra como este mnemônico fica na notação musical facilitada.

Figura 1.9: Palmas do samba com mnemônico rítmico.

Uma vez vencida esta primeira etapa de decorar o mnemônico e associa-lo às palmas, podemos passar para um exercício mais difícil. O aluno deve iniciar marcando os tempos (primeira linha) com os pés, lentamente. Em seguida começar a cantar o mnemônico, tomando cuidado em verificar que as sílabas TAM e DEI são cantadas junto com as batidas dos pés. Finalmente adiciona as palmas. Comece lentamente e quando isso estiver rápido, o aluno estará marcando o tempo com os pés e batendo as palmas precisamente.

Esse foi um exemplo de como utilizar os diversos mnemônicos rítmicos que vamos introduzir ao longo do livro. Geralmente, utilizaremos as três notações: a musical usual, para quem já é músico, a musical facilitada para quem é músico iniciante e os mnemônicos, para quem nunca estudou música, ou já estudou há muito tempo e já esqueceu. A contagem geralmente não será mostrada, mas deve ser sempre praticada.

A seguir, mostramos as palmas do samba utilizando todas as notações ao mesmo tempo, para que possa ser feita, facilmente, uma comparação.

Figura 1.10: Palmas do samba, diversas notações juntas.

1.6 Dicas de estudo

A seguir algumas dicas de estudo.

Exercício de andamento. Andamento é o quão rápido ou lento está uma música. É muito comum, que músicos amadores aumentem o andamento, às vezes sem perceber, durante a execução da música. Um exercício muito interessante para evitar isso está descrito a

seguir. Toque um padrão rítmico qualquer que você esteja aprendendo, bem lentamente e em algum momento, dobre o andamento, ou seja, toque duas vezes mais rapidamente. Um professor poderá auxiliá-lo para você fazer isso corretamente. Continuando, vá diminuindo, aos poucos, o andamento, até que ele fique bem lento novamente. Então dobre novamente, assim por diante.

Prática diária. Praticar ritmo um pouco todo dia é melhor do que praticar muito um dia e ficar dois dias sem praticar.

Prática lenta. Pratique tão lentamente quanto necessário para conseguir tocar certo. Esta é a maneira de aprender mais rapidamente e conseguir chegar aos andamentos mais rápidos. Lembre-se que o resultado da prática de hoje só aparecerá muitos dias à frente.

Prática com metrônomo. Pratique com o metrônomo para conseguir manter o andamento constante.

Prática em voz alta. Pratique cantando os mnemônicos ou os tempos e subdivisões. Aprenda primeiro com a mente, depois com o instrumento.

Exercite o corpo. Faça alongamento dos dedos, mãos, braços, ombros e do corpo todo. Faça, com ajuda de um especialista, exercícios para fortalecer as partes do corpo que serão mais utilizadas. Taichichuan e yoga são excelentes exercícios para fortalecimento e para relaxamento. Apertar bolas de borracha, manusear globos chineses, mover as mãos e dedos aleatoriamente ou ritmadamente também são excelentes exercícios. Procure exercícios que fortaleçam também a musculatura de abertura das mãos.

Pratique relaxado. As mão, o rosto e todo corpo devem estar sempre bem relaxados.

Tocar cantando. Procure praticar os padrões rítmicos que aprenderemos, cantando ao mesmo tempo. Isso trará muitos benefícios. Seguem três maneiras para conseguir tocar e cantar ao mesmo tempo.

- Bem lentamente, estude como as sílabas da música se encaixam com as batidas da percussão. Verifique que sons são simultâneos e que sons são tocados separadamente.
- Toque 1 ou alguns compassos e depois cante 1 ou alguns compassos. Alterne alguns compassos de canto com compassos de percussão. Vá diminuindo o número de compassos até conseguir fazer 1 compasso de cada alternadamente. De vez em quando tente fazer as duas coisas ao mesmo tempo.
- Se estiver estudando junto com mais alguém, uma pessoa tocará apenas o ritmo e a outra tentará tocar e cantar. Certamente vai errar muito e cada vez que errar deverá se basear na pessoa que está tocando apenas o ritmo, para poder voltar ao ritmo correto.

Tocar dois padrões rítmicos ao mesmo tempo. Cada mão tentará tocar um padrão rítmico diferente. Isso é o ponto culminante do estudo desse livro. Os exercícios para conseguir fazer isso são análogos aos que acabamos de ver acima sobre tocar e cantar ao mesmo tempo.

1.7 Arquivos de áudio interativo

Criamos diversos arquivos de áudio interativo para quase todas as partituras mostradas nesse livro. Todos os arquivos foram feitos utilizando-se o editor de partituras “musescore” e precisam deste programa para poderem ser utilizados. Por que escolhemos o Musescore?

Existem atualmente diversos programas para escrevermos partituras no computador. Em geral eles permitem produzir uma partitura de alta qualidade, tocam a partitura com excelente som mostrando o ponto da partitura que está sendo tocado, produzem arquivos de áudio, etc. Como estamos em um colégio público que pretende formar cidadãos antenados com a nossa sociedade, optamos por utilizar um programa de domínio público, em outras palavras, gratuito. Além da óbvia vantagem de ser gratuito e não pirateado, essa opção fornece os programas de melhor qualidade, já que contam com o apoio de um gigantesca comunidade preocupada com a qualidade e suporte técnico do programa.

O Musescore pode ser obtido no endereço <https://musescore.org/pt-br>. Porém, a internet é muito dinâmica, de forma que se o endereço estiver desatualizado, uma busca por “Musescore” o levará ao programa. Lá você poderá baixar o programa gratuitamente, encontrará instruções para instalá-lo em qualquer tipo de computador. Lá há também manuais, tutoriais, fóruns de discussão e muito mais. Para os interessados em estudar o Musescore de forma mais sistemática, recomendamos a referência[7], publicada no Portal da Música do Colégio Pedro II.

A seguir descrevo os diversos arquivos. Todos eles podem ser encontrados no mesmo local onde está este livro. Uma vez aberto o arquivo desejado no Musescore, há dois painéis muito úteis. O primeiro é o painel “tocar”, onde você poderá controlar o andamento. O seguinte é o painel “mixagem” onde você poderá escolher que instrumentos tocar e controlar o volume de cada um deles. Esses arquivos foram formatados para serem utilizados no computador, e não para serem impressos; o livro já tem essas partituras impressas.

Som_Eletronico_para_Percussao_muse.mscz Neste arquivo mostro os sons eletrônicos que foram escolhidos para os instrumentos de percussão.

Harmonia_e_Ritmo_juntos_muse.mscz Mostra todos os fraseados de samba e de jongo descritos nesse livro, juntos, conforme as figuras 4.14, 4.15 e 5.2.

JongoXsamba_muse.mscz Mostra alguns exercícios para tocar jongo e samba ao mesmo tempo, descritos no capítulo 5.

Samba_em_tres_tempos_muse.mscz Mostra os diversos fraseados do “samba em três tempos” descritos no capítulo 6.

Bossa_supernova_SVNCS_muse.mscz Partitura do “samba em três tempos” do capítulo 6.

Samba_La_muse.mscz Partitura do Estudo Número II.

Bug_Ug_do_Pianista_Maluco_muse.mscz Partitura do Estudo Número III.

Além destes arquivos, incluí também os arquivos que definem os sons dos instrumentos de percussão, caso você queira produzir suas próprias partituras.

Pandeiro.drm Define os sete sons do pandeiro.

Tamborim.drm Define os quatro sons do tamborim.

Tamborins_afinados.drm Define 14 sons diferentes para o som principal do tamborim, permitindo que vários tamborins sejam escutados ao mesmo tempo. Cada som é colocado em uma posição diferente do pentagrama.

Tantan.drm Define os três sons do tantan.

Agogo.drm Define os dois sons do agogô.

Capítulo 2

Notação de Percussão

Mostro agora a notação básica para diversos instrumentos. Também para os instrumentos de percussão, utilizaremos o pentagrama usual, ou seja, com cinco linhas. Porém, enquanto o piano utilizará as claves de sol, ♩ , e de fá, ♮ , para a percussão utilizaremos a clave de percussão ⌌ . Com esta clave, as linhas e espaços do pentagrama deixam de representar as notas dó, ré, mi etc e passam a representar cada um dos sons produzidos por um ou por um conjunto de instrumentos de percussão. Desta forma, devemos brevemente descrever os diversos sons dos instrumentos de percussão que iremos utilizar, e explicar sucintamente as técnicas para produzir cada som; e então relacionar cada som e técnica com uma posição entre as linhas e espaços do pentagrama. Detalhes sobre as técnicas de cada instrumento estão no capítulo 4.

Infelizmente, não existe, nem na literatura, nem na prática, uma notação padrão para percussão. O que faremos a seguir é propor uma notação coerente e simples para cobrir nossas necessidades. A base desta notação é representar os sons mais graves nas primeiras linhas e espaços, i.e., os inferiores, e os sons mais agudos nos superiores. Além disso, as notas representando sons de pratos, platinelas etc não terão o formato redondo usual, e sim a forma da letra x, como é comum na notação da bateria de orquestra[8].

2.1 Notação para o pandeiro

Utilizaremos aqui a notação proposta em[1] (veja também[2, 3]) e utilizada em[4, 5, 6] (veja também[7]). Retiramos do texto[6] os principais aspectos da notação e técnica do pandeiro que apresentaremos a seguir. Para mais detalhes consulte os textos acima citados. Os 6 sons básicos do pandeiro são: grave, meio grave, médio, tapa, agudo e rufo de arraste.

2.1.1 Sons Básicos

No que segue, lembramos que o sinal ⌌ é a clave de percussão.

 Na primeira linha representamos o som mais grave, produzido percutindo-se o polegar ou a ponta dos dedos sobre a borda da pele solta.

 Na segunda linha representamos um grave, porém menos grave que o anterior, produzido percutindo-se o polegar ou a ponta dos dedos sobre a borda da pele, enquanto a pele é esticada pela pressão do polegar da outra mão sobre a borda da pele, do outro lado do pandeiro.

 Na terceira linha representamos o som médio, produzido percutindo-se o polegar ou a ponta dos dedos sobre o centro da pele. O resultado é um som abafado.

 Na quarta linha representamos o tapa, produzido percutindo-se a mão aberta no centro da pele. Como o tapa produz uma forte vibração das platinelas, ele é um pouco mais agudo do que o som médio (o anterior).

 Na quinta linha representamos o som mais agudo, produzido percutindo-se o calcanhar da mão ou a ponta dos dedos sobre o aro do pandeiro. O som produzido é devido quase que apenas às platinelas, por essa razão, seguindo a tradição da notação da bateria, utilizamos um “x” ao invés da usual bolota para representar a nota.

 Ao arrastarmos o dedo ou o calcanhar da mão sobre a pele, podemos fazer soarem as platinelas de maneira contínua, com um trinado. Por esta razão utilizamos uma figura ondulada ao lado da nota em questão.

Nas técnicas mais modernas, descritas nos textos citados, o pandeiro está quase sempre oscilando. Ora a parte superior vai de encontro aos dedos ou à palma da mão aberta, ora a parte inferior vai de encontro ao polegar ou ao calcanhar da mão. Quase todo som pode ser produzido tanto na oscilação superior quanto na inferior, de forma que muitas vezes não é necessário diferenciar na partitura essas duas possibilidades. Entretanto os sons superiores e inferiores não são idênticos. Por exemplo, o grave e o meio grave inferiores são mais sonoros que o superiores; o tapa é em geral mais fácil de ser produzido na oscilação superior. Assim, algumas vezes, é conveniente informar qual a oscilação desejada na partitura. Para isso, tomamos emprestado dois símbolos da notação do violino que denotam se o arco está subindo ou descendo. Então o símbolo ♩ denota oscilação inferior, ou seja, a parte de inferior do pandeiro bate no calcanhar da mão ou no polegar; e o símbolo ♪ denota oscilação superior, ou seja, a parte superior do pandeiro bate nos dedos ou na palma da mão aberta. Por exemplo

 é um som grave percutido com a parte inferior do pandeiro batendo no polegar. Já

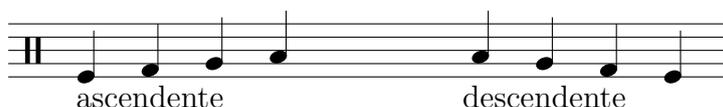
 é um grave percutido com a parte superior do pandeiro batendo nas pontas dos dedos.

Resumo da notação:



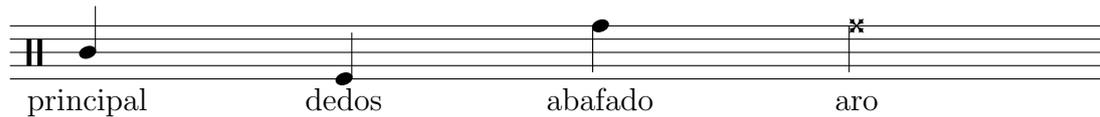
2.1.2 Graves e meio graves adicionais

Caso necessário, pode-se utilizar o 1^o e 2^o espaços, junto com as já utilizadas 1^a e 2^a linhas, para denotar uma sequência de sons variando do mais grave para o menos grave, ou vice-versa, apertando-se mais ou menos o polegar da mão que segura o pandeiro.



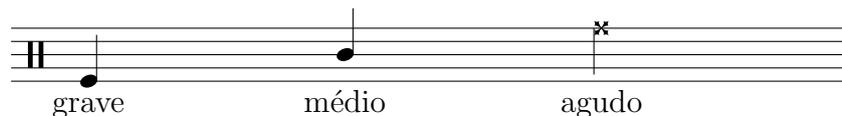
2.2 Notação para o tamborim

O som principal do tamborim é obtido pela batida da baqueta na pele. Esse som será representado na linha do meio. Em andamentos lentos, é costume bater-se na pele com os dedos alternando com as batidas da baqueta. Isso torna mais fácil manter o padrão rítmico. Essa batida com os dedos será representada na primeira linha (a de baixo). Em algumas variações, podemos abafar a pele com o dedo enquanto batemos; esse som será representado na quinta linha (a de cima). Finalmente, podemos ainda bater com a baqueta no aro. Esse som também será representado na quinta linha, porém como um “x”.



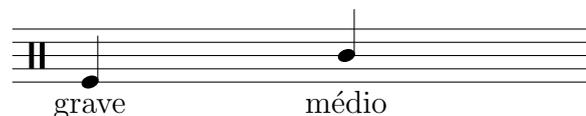
2.3 Notação para o tantan

O tantan tem três sons importantes. O som grave é produzido com os dedos soltos perto da borda e será representado na primeira linha (a de baixo). O som médio (ou abafado) é produzido com a mão inteira no meio da pele e será representado na linha do meio. A outra mão costuma bater no cilindro do tantan produzindo um som agudo de madeira ou metal que será representado na linha de cima por um “x”.



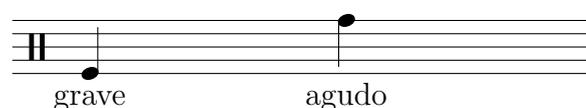
2.4 Notação para o surdo

O surdo tem dois sons importantes. O som grave é produzido pela baqueta percutindo a pele e será representado na primeira linha (a de baixo). O som médio (ou abafado) é produzido pela baqueta percutindo a pele, porém, abafando a pele com a outra mão ou pressionando a própria baqueta e será representado na linha do meio.



2.5 Notação para o agogô e cuíca

O agogô possui dois sons: o grave representado na linha de baixo e o agudo representado na linha de cima. Existem agogôs de 3 ou 4 sons, mas não discutiremos sobre isso aqui. A cuíca pode ser denotada como o agogô.



Capítulo 3

Funções rítmicas

Nesse capítulo vamos introduzir o conceito de função rítmica dos instrumentos de percussão em uma roda de samba. Antes porém precisaremos esclarecer um detalhe sobre nossa notação, mais especificamente, sobre o compasso que utilizaremos

3.1 Compasso

O samba é geralmente considerado como um ritmo binário, ou seja, de dois tempos, em outras palavras, cada compasso de samba teria 2 tempos. Isso vem da marcação do surdo com o tradicional som: “TA TUM”, contado como “1 2”. Entretanto, a maioria dos fraseados do samba, como veremos neste e no capítulo seguinte, dura 4 tempos, ou seja, 2 compassos de 2 tempos. Por essa razão, será mais conveniente escrevermos o samba em compasso de 4 tempos, para que a maioria dos fraseados caiba inteiramente em um único compasso. Isso será bastante útil quando formos comparar um fraseado com o outro. Os músicos que já estão acostumados a ver o samba em compasso binário, na realidade não perceberão quase nenhuma diferença. De fato, o samba costuma ser escrito no compasso binário $2/4$ e nós vamos escrevê-lo no compasso quaternário $4/4$; ou seja, a cada dois compassos $2/4$, vamos tirar uma barra de compasso e teremos um compasso quaternário, sem que seja necessária nenhuma outra mudança.

3.2 Classificação dos instrumentos de percussão

Podemos classificar os instrumentos de percussão do samba de várias maneiras diferentes, dependendo do objetivo da classificação. Talvez, para nossos propósitos, a melhor classificação seja, a que chamaremos de classificação quanto à função. As 3 funções básicas são: marcação, fraseado e preenchimento. Quase todo instrumento tem uma função principal e uma ou outra secundária; alguns instrumentos tem todas as funções.

Marcação. É o tradicional “TA TUM” do surdo de marcação marcando o tempo. Em geral a marcação consiste em sons graves: mais grave, TUM, nos tempos 2 e 4 e menos grave, TA, nos tempos 1 e 3. O representante típico é o surdo. Na bateria do desfile de carnaval temos o surdo de primeira, que faz a pergunta com um som bem grave nos tempos 2 e 4; e temos o surdo de segunda, que dá a resposta com um som não tão grave, nos tempos 1 e 3. Os instrumentos mais característicos dessa função são os surdos e o tantan; o pandeiro também pode fazer essa função.

Fraseado. São as frases características do samba; estudaremos diversas delas nos próximos capítulos. O mais tradicional talvez seja o telecoteço do tamborim. Tanto o tamborim quanto outros instrumentos podem produzir diversas frases distintas. Os instrumentos mais característicos dessa função são o tamborim e o chamado “surdo de terceira” das escolas de samba; o tantan também faz as frases do surdo de terceira.

O fraseado se divide em duas categorias:

Fraseado simples São os fraseados que são feitos com apenas um som, como o do tamborim.

Fraseado semi-melódico São fraseados com mais de um som. Os mais comuns são os fraseados do agogô e da cuíca, que usam dois tons diferentes, um grave e outro agudo; os fraseados de partido alto do pandeiro que usam dois sons distintos: um som grave e o tapa na pele do pandeiro; os fraseados do surdo e do tantan que utilizam o grave e o meio grave. Em algumas situações, mais de dois sons podem ser utilizados.

Preenchimento. São os instrumentos que preenchem o compasso entre as batidas da marcação e dos fraseados. O mais característico talvez seja o chocalho e suas diversas variantes, além do recorreo. O pandeiro também tem essa função, pelo som das platinelas.

Definidas as funções, podemos agora determinar as funções principal e secundária dos diversos instrumentos. Note que, com um pouco de prática, um percussionista pode realizar qualquer função com qualquer instrumento, mas não iremos entrar por este virtuosismo técnico.

Surdo Marcação e fraseado de surdo de terceira.

Tantan Marcação e fraseado do surdo de terceira e fraseado simples de tamborim.

Tamborim Fraseado simples.

Cuíca e agogô Fraseado semi-melódico e fraseado simples.

Chocalho e recorreo Preenchimento e fraseado simples de tamborim.

Pandeiro Marcação, fraseado simples e semi-melódico e preenchimento.

No que segue vamos discutir cada função em mais detalhes. No capítulo seguinte iremos descrever em detalhes os fraseados de cada instrumento.

3.3 Função marcação

A marcação do samba é composta de dois sons: um som grave no 2^o e 4^o tempos e um som médio, meio grave ou abafado no 1^o e 3^o tempos. De acordo com a nomenclatura que definimos no capítulo 2, o som do 2^o e 4^o tempos pode ser executado pelo grave do surdo, do tantan ou do pandeiro; e som do 1^o e 3^o tempos pode ser executado pelo médio do surdo, tantan ou pandeiro ou pelo som pelo meio grave do pandeiro. O som mais grave no 2^o e 4^o tempos é como uma pergunta feita pelo surdo de primeira, que é respondida pelo surdo de segunda no 1^o e 3^o tempos. A marcação pode ser falada com: TA TUM TA TUM, compreendendo os tempos 1, 2, 3, 4.

Na primeira linha da figura 3.1, conforme a notação do capítulo 2, o trecho musical pode ser tocado pelo surdo, tantan e pandeiro, com som médio no 1^o e 3^o tempos e o som grave no

2^o e 4^o tempos. Na linha de baixo, o trecho é apenas para o pandeiro, com o meio grave no 1^o e 3^o tempos e o som grave no 2^o e 4^o tempos. Cada batida representada na figura corresponde a um tempo. Conte: um, dois, três quatro e repita; ou então cante: TA TUM TA TUM e repita.

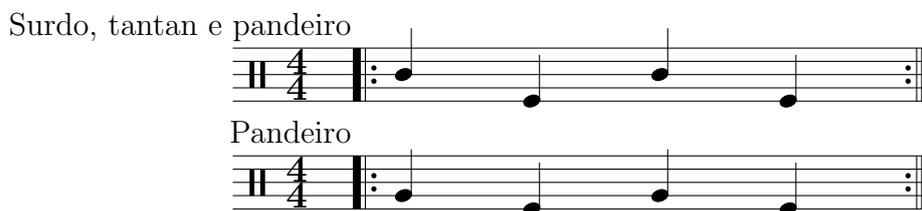


Figura 3.1: Marcação do samba.

3.4 Função Preenchimento

Cada tempo, dado por cada batida do surdo é usualmente dividido, no samba, em 4 partes. A nota que vale um quarto de tempo é a semicolcheia (♪). O chocalho, na sua batida básica, usualmente executa todas as semicolcheias, como mostra a primeira linha da figura 3.2. É comum que o chocalho acentue a segunda e última semicolcheias de cada tempo, como mostra a segunda linha da figura. Outras possibilidades bem utilizadas são acentuar ou apenas a segunda ou apenas a última.

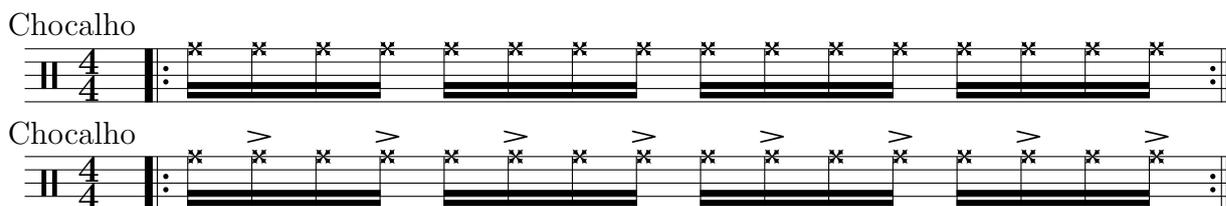


Figura 3.2: Preenchimento. Preenchimento com chocalho ou correco, com 16 semicolcheias. Embaixo o acento na 2^a e última (4^a) semicolcheia de cada tempo.

Cada batida representada na figura corresponde a um quarto de tempo. O primeiro quarto é o próprio tempo: tempo um ou dois ou três ou quatro. O terceiro quarto é a metade do tempo, representado por “e”. O segundo quarto é representado por “i” e o quarto quarto é representado por “a”. Conte: um i e a dois i e a três i e a quatro i e a. Quase tudo no samba está dentro dessa divisão em 4 tempos com cada tempo dividido em 4 partes: tempo, i, e, a. O tempo é a primeira semicolcheia, o “i” é a segunda, o “e” é a terceira e o “a” é a quarta.

Como mostra a figura, os acentos principais do samba estão no “i” e no “a”. Talvez o samba prefira acentuar o “a” (4^a semicolcheia) e o choro prefira acentuar o “i” (2^a semicolcheia). Evite acentuar a 3^a semicolcheia, o “e”; pelo contrário, faça a 3^a semicolcheia com suavidade.

3.5 Função Fraseado simples

Como mencionamos, o samba é usualmente escrito em compasso binário, de dois tempos, mas a maioria dos fraseados dura dois compassos, por isso estamos escrevendo-o em compasso quaternário, de quatro tempo. Vamos voltar atrás, neste e nos próximos dois parágrafos, para deixar bem clara essa decisão. Imagine então, que ainda estivéssemos escrevendo o samba em

compasso binário. A questão que imediatamente se coloca é: como tocar simultaneamente dois fraseados? Para a questão ficar mais clara, imagine os fraseados A e B. O fraseado A é formado por dois compassos binários que chamaremos de A1 e A2; semelhantemente, o fraseado B é formado pelos compassos binários B1 e B2. Quando um músico toca o fraseado A e outro músico toca o fraseado B, quais compassos serão tocados simultaneamente? A1 junto com B1 e A2 junto com B2; ou A1 junto com B2 e A2 junto com B1; ou tanto faz? Veja a figura 3.3.



Figura 3.3: Encaixe de fraseados.

Fiz esta pergunta a diversos músicos e recebi diversas respostas. Alguns respondem que isso a gente percebe na intuição; alguns dizem que não sabem se tem uma maneira certa e outra errada, mas que também tocam pela intuição; uma minoria diz que isso é importante e, para dois ou três fraseados dizem como eles se encaixam. Na literatura quase nada há sobre isso.

O que eu fiz então? Verifiquei como cada fraseado se encaixa corretamente em alguns sambas que escolhi. Juntando dois fraseados em um mesmo samba, pude verificar qual compasso (A1 ou A2) de um fraseado deve ser tocado com qual compasso do outro fraseado (B1 ou B2). Fiz isso para diversos sambas e diversos fraseados e encontrei sempre a mesma combinação. A conclusão parece ser que existe uma maneira correta de fazer os encaixes. Na próxima seção apresento o resultado.

Se existe uma maneira correta de fazer os encaixes, não temos mais a liberdade de trocar a ordem A1 por A2 ou B1 por B2. É então conveniente escolher um dos compassos binários de cada fraseado para ser o primeiro e outro para ser o segundo, quando formos escrever o fraseado em compasso quaternário. Eu tive que fazer uma escolha e a fiz baseado no fraseado do tantan e o fraseado “samba de caixa” do tamborim e ainda no que pareceu ser o início das frases na maioria das melodias. Com a escolha que eu fiz, a maioria dos fraseados manteve as formas pelas quais eles são usualmente mais apresentados. Entretanto, o tradicional telecoteco do tamborim parecerá, para algumas pessoas, que está começando pelo meio.

Estamos chamando de “samba de caixa” a batida da caixa da Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel.

Para ilustrarmos o que são fraseados, a figura 3.4 mostra na primeira e segunda linhas, o padrão rítmico mais comum do tamborim, o telecoteco, e na terceira e quarta linhas, um padrão rítmico básico do tantan. Vamos explicar os detalhes dessa figura aos poucos.

The image shows four staves of musical notation in 4/4 time. The first two staves are for Tamborim, and the last two are for Tantan. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The notes are eighth notes and quarter notes with rests. The lyrics are 'co te co te co te le co te co te co te co ro te'. The second staff has the same notation as the first. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The notes are eighth notes and quarter notes with rests. The lyrics are 'ta ta tum tum ta ta tum tum tum'. The fourth staff has the same notation as the third.

Figura 3.4: Fraseados mais comuns de tamborim e de tantan.

Nessa figura, 3.4, a primeira linha é o fraseado mais comum do tamborim, usualmente

chamado de telecoteco. Como vimos na seção 1.2 sobre notação musical, o símbolo (ʘ) é a pausa de semicolcheia que representa um silêncio. Já o símbolo (♪) é a semicolcheia, que representa uma batida da baqueta na pele do tamborim. Logo abaixo está um mnemônico que explicaremos no próximo capítulo, quando formos estudar os fraseados detalhadamente. Na linha seguinte agrupamos as semicolcheias de cada tempo, utilizando colcheias e colcheias pontuadas, em uma notação mais comum. Em seguida mostramos um dos fraseados mais comuns do tantan, utilizando o mesmo tipo de notação. Porém, ao invés de um mnemônico, mostramos apenas os sons TA e TUM. No capítulo seguinte, quando formos estudar os fraseados de cada instrumento, discutiremos em detalhes a notação, os mnemônicos e as características de cada padrão rítmico.

3.6 Função fraseado semi-melódico

Instrumentos como a cuíca e o agogô possuem tipicamente dois sons de alturas diferentes (dó e mi, por exemplo). Desta forma podem fazer fraseados que eu denominei de semi-melódicos. Não chamei de melódico, pois com apenas dois sons as possibilidades melódicas ficam muito restritas, apesar de existirem agogôs de 3 ou 4 sons e de muitos cuiqueiros conseguirem também produzir 3, 4 ou mais tons na cuíca (dó, ré, mi, fá por exemplo).

Pandeiristas também podem produzir 2 tons, ou até mesmo 3 ou 4. Independentemente dessa possibilidade de múltiplos tons, o pandeiro possui 2 sons bem distintos, o tapa e o grave que podem ser utilizados de maneira semi-melódica.

Os fraseados do surdo e do tantan são geralmente semi-melódicos, já que utilizam dois sons: grave e médio.

No próximo capítulo, na seção na qual discutirmos os fraseados de pandeiro e de agogô, e também do tantan, mostraremos exemplos de fraseados semi-melódicos.

Capítulo 4

Fraseados de cada instrumento

Vamos agora estudar detalhadamente os fraseados ou padrões rítmicos de cada instrumento. Aqui nos limitaremos ao tamborim, agogô, pandeiro, e tantan e, naturalmente, o piano. Começaremos pelo tamborim porque este é um instrumento que possui apenas um som, então é mais simples estudá-lo. Em seguida discutiremos dois fraseados de agogô, o partido alto e mais alguns ritmos no pandeiro. Finalmente estudaremos o tantan, que foi deixado por último, porque enquanto uma mão faz fraseados de surdo, com variações típicas de tantan, ou partido alto na pele, a outra mão fará fraseados de tamborim no cilindro. Ao final do capítulo, mostramos todos os fraseados juntos, para facilitar a comparação.

Mostraremos, ao longo do texto, como esses fraseados da percussão podem ser executados no piano. Lembro ao pianista que convém aprender os ritmos primeiramente nos instrumentos de percussão para depois transporta-los para o piano.

4.1 Tamborim

Vamos falar um pouco sobre a técnica do tamborim e depois dos diversos padrões rítmicos. Aqui vai aparecer o famoso telecoteco e mais alguns ritmos bem conhecidos.

4.1.1 Técnica do tamborim

Geralmente seguramos o tamborim com a mão mais fraca e a baqueta com a mão mais forte. Ambas as mãos e dedos devem estar relaxados, fazendo apenas o mínimo de força para segurar o tamborim e a baqueta.

Segure o tamborim com os 4 dedos por baixo e o polegar por cima, mas deixe o polegar virado para a borda, para não correr o risco de acertá-lo com a baqueta. Segure de maneira que você possa mexer o dedo médio, ou o médio e indicador juntos, de maneira que você possa bater na parte de trás da pele com a ponta desses dedos, produzindo um som, bem suave, representado na linha inferior da pauta. O som dos dedos é opcional e sua função é bater nas pausas de semicolcheia que a baqueta não bateu. Isso serve principalmente para ajudar a manter o padrão rítmico quando o andamento da música é muito lento. O som produzido é muito baixo e só será útil em roda pequenas, com poucos instrumentos.

Para segurar a baqueta, faça o seguinte. Coloque a ponta do polegar sobre a segunda falange do indicador, com polegar perpendicular à falange do indicador. Note que o polegar segue na mesma direção que o braço. Nesse ponto de contato dos dedos, entre eles, coloque a baqueta, na mesma direção do polegar, como uma continuação do braço. Segure a baqueta com esses dois dedos em aproximadamente um terço do seu comprimento e a equilibre nesse

ponto, com uma leve pressão dos dedos, de forma que a ponta fique apontando para cima. Utilize o dedo médio para movimentar a baqueta, fazendo-a percutir o tamborim. Todo o movimento da baqueta provém do movimento do dedo médio. Bata a baqueta na pele e deixe que ela ricocheteie imediatamente para deixar a pele livre para soar. Este é o som principal do tamborim, representado na linha do meio da pauta.

Daqui para frente representaremos apenas o som principal, o da baqueta.

Exercícios técnicos e de ritmo são muito importantes. Ouvindo uma música, ou melhor ainda, com um metrônomo, toque apenas no tempo e no “e”. Em seguida, toque no tempo, no “i”, no “e” e no “a”. Em seguida, toque apenas no “i” e no “a”. Comece com andamentos lentos e vá passando para sambas mais rápidos. Se praticar bastante você estará preparado para tocar qualquer um dos padrões rítmicos a seguir. Para cada padrão rítmico, construímos um mnemônico para ajudar a fazer as batidas nos momentos precisos. Na figuras a seguir, cada padrão é escrito de duas maneiras, para facilitar os alunos iniciantes em leitura musical.

4.1.2 Fraseados do tamborim

A figura 4.1 apresenta primeiro o fraseado mais importante do tamborim, o telecoteco, e que deve ser muito bem aprendido. Uma maneira de aprendê-lo é decorar a sequência: tecotecotecotecotecotecoro, donde vem o nome: telecoteco. Cada “te” ou “le” representa uma batida com a baqueta e cada “co” ou “ro” representa um silêncio, ou batida com os dedos. Note que começamos a contar pelo último “te” no final do compasso, ou seja, o padrão começa antes do primeiro tempo (isso é comumente chamado de anacruse).

telecoteco

telecoteco co te co te co te le co te co te co te co ro te

telecoteco

samba de caixa 1 i e a 2 i e a 3 i e a 4 i e a

samba de caixa Tam-bo-rim Pan-dei-ro Re-co-rre-co A-go-go Cu-í-ca

Tantan

Figura 4.1: Fraseados do tamborim de um compasso. O primeiro é o telecoteco e segundo é o samba de caixa. Na última linha escrevemos o básico do surdo para servir de referência de tempo.

Depois de decorada a frase a ponto de poder repeti-la várias vezes rapidamente, volte a cantá-la bem lentamente, batendo a baqueta nos “te” e “le” e os dedos no “co” e “ro” ou então batendo apenas a baqueta; treine das duas maneiras. Depois de conseguir lentamente, vá aumentando o andamento do metrônomo, ao longo de alguns dias, até conseguir tocar em um andamento entre 100 e 120, ou seja, um samba de médio para rápido, mas ainda bem mais

lento que um samba de escola de samba (140 para cima). Pratique também marcando o tempo com os pés; prática que deverá gastar mais alguns dias.

Observe que no telecoteco do tamborim, na primeira parte do compasso as batidas estão no “i” e no “a” (segunda e quarta semicolcheias) e na segunda parte estão tempo e no “e”. Essa é uma característica interessante do telecoteco. Se ele for tocado em uma caixa ou tarol, com duas baquetas, ao invés de num tamborim, há duas possibilidades. Na mais simples, tocamos como se fosse um tamborim, com a mão direita fazendo a batida do tamborim e a baqueta esquerda fazendo como se fosse o dedo atrás da pele, tocando mais leve. Porém, podemos tocar de outra maneira, mantendo sempre as baquetas se alternando, cada uma acentuando conforme determinado pelo fraseado. Desta segunda forma, na primeira parte do compasso, a maioria das acentuações estará em uma mão e na segunda parte, as acentuações passarão para a outra mão. Mas isso é apenas uma curiosidade; voltemos ao tamborim.

Assim que conseguir tocar o telecoteco no tamborim, tente cantar enquanto toca. É muito difícil, mas vale a pena tentar. Treine tocar cantando, mesmo que você não pretenda cantar. Isso vai ajudar muito quando for tocar em uma roda de samba. De fato, geralmente o aluno iniciante se atrapalha na roda quando as pessoas começam a cantar. Se o próprio aluno já souber tocar e cantar ao mesmo tempo, a cantoria dos demais não vai mais atrapalhá-lo. Na seção 1.6 há uma orientação sobre esse estudo.

No piano, faça esse padrão com a mão direita, formando o acorde conforme a harmonia da música. Na realidade, faça isso com qualquer um dos padrões de tamborim a seguir. Quando já estiver mais habituado com os fraseados do tamborim, você poderá experimentar, ao invés de acordes, tocar uma melodia utilizando o padrão rítmico do fraseado, como mostrado no estudo para piano e tantan na seção 7.2.

Ainda na figura 4.1, temos o padrão seguinte de tamborim, que também é muito comum. Vamos chamá-lo de “samba de caixa”, pois é semelhante à batida da caixa da Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel. Para aprendê-lo, decore a frase: TAMborimPAan-deiroREcorreAgogôCUíca. Cada primeira sílaba de uma palavra corresponde a uma batida. Além disso, as sílabas tônicas “dei”, “rre” e “gô” caem convenientemente nos tempos, que devem ser marcados com o pé. Decore a frase repetindo sem intervalo entre a última sílaba de cuíca e o início em tamborim. Depois de decorado, volte a fazer lentamente, batendo a baqueta em cada sílaba inicial. Treine até chegar a um andamento 140. Depois tente cantar junto.

Observe como essas duas batidas de tamborim da figura 4.1 se encaixam. Creio que foi a dificuldade em encontrar o encaixe correto entre o telecoteco e o samba de caixa que me fez iniciar este estudo que acabou gerando este livro. Um exercício avançado, mas muito interessante, consiste em bater com uma mão o telecoteco e com a outra o samba de caixa. Treine muito lentamente observando quais batidas coincidem e quais semicolcheias ficam silenciosas. Depois inverta as mãos. Veja mais algumas orientações sobre esse estudo na seção 1.6. Para o pianista, faça, como exercício, isso no piano, produzindo melodias diferentes em cada mão.

A figura 4.2, a seguir, mostra fraseados do tamborim cujo padrão dura apenas 2 tempos do compasso, então ele é repetido duas vezes em cada compasso. O primeiro na realidade se repete a cada tempo. Ele é muito importante, pois há uma batida em quase todas as semicolcheias menos naquela que corresponde ao “e” (a terceira semicolcheia); esta não acentuação do “e” é uma característica marcante do samba. Podemos chamar este fraseado de “carreteiro de roda de samba”, pela sua semelhança com o carreteiro das escolas de samba. Não fizemos um mnemônico para ele, pois é melhor estudá-lo utilizando a contagem “1 i e a ...”.

O fraseado seguinte nessa figura, também de dois tempos, é na realidade um ritmo chamado de ilú. O mnemônico dele é formado pelas palavras: samba, que, bate, que, toca. Juntas ficam: SAMbaQUEBateQUETOca. O ilú se adapta muito bem a diversos ritmos. Curiosamente, se

você tocar o samba de caixa em um mão, e na outra mão tocar também o samba de caixa, mas começando pelo 3º tempo, o resultado será o Ilú. Tente fazer isso escrevendo e tocando.

Figura 4.2: Fraseados do tamborim de dois tempos (meio compasso): carreteiro de roda e ilú.

A figura 4.3 seguinte, mostra outros dois fraseados do tamborim cujo padrão dura apenas 2 tempos do compasso. O primeiro é muito comum quando se bate palmas acompanhando um samba, ou mesmo diversos outros ritmos brasileiros. É o que serviu de exemplo na introdução, quando discutimos contagem e mnemônicos. Ele pode ser tocado no tamborim mas é mais comum ser executado com palmas. O mnemônico dele é: TAMborimPANdeiroPALma.

O segundo é na realidade a clave do maracatú, que se encaixa muito bem no samba, tanto no tamborim quanto com palmas. Observe que a sequência de batidas desses dois fraseados é idêntica; a diferença é que a batida que é feita no primeiro tempo das palmas, é feita, no maracatú, no “e” do segundo tempo. Assim, o mnemônico dele é igual, apenas começando pela sílaba “rim” da palavra tamborim: rimPANdeiroPALmaTAMbo.

Figura 4.3: Fraseados do tamborim de dois tempos (meio compasso): palmas e maracatú.

Nas figuras 4.4 e 4.5, mostramos todos os fraseados de tamborim que vimos até agora juntos para que possamos ver como eles se encaixam. A primeira figura usa a notação facilitada e a segunda usa a notação musical usual.

telecoteco
 samba de caixa co te co te co te le co te co te co te co ro te
 Carreteiro Tam-bo- rim Pan-dei- ro Re- co- rre- co A- go- go Cu- í- ca
 Ilú
 Palmas Sam- ba Que Ba- te Que To- ca Sam- ba Que Ba- te Que To- ca
 Maracatú Tam- bo- rim Pan-dei- ro Pal- ma Tam- bo- rim Pan-dei- ro Pal- ma
 Tantan rim Pan-dei- ro Pal- ma Tam- bo- rim Pan-dei- ro Pal- ma Tam- bo-

Figura 4.4: Encaixe dos fraseados de tamborim na notação facilitada.

telecoteco
 samba de caixa
 Carreteiro
 Ilú
 Palmas
 Maracatú
 Tantan

Figura 4.5: Encaixe dos fraseados de tamborim na notação musical usual.

4.1.3 Fraseados do tamborim no piano

O tamborim é um instrumento agudo. Então seus fraseados serão tocados pela mão direita do pianista na região média ou aguda do piano. Cada batida do fraseado pode ser feita sob a

forma de acorde conforme a harmonia da música. Esta maneira de tocar pode ser utilizada para fazer a harmonia em ritmo de samba, e assim, acompanhar outros instrumentos, ou canto, que estejam fazendo a melodia. Outra possibilidade é tocar uma nota para cada batida, construindo uma melodia, com fizemos no estudo para piano e tantan na seção 7.2. Naturalmente, o pianista pode, dependendo de suas habilidades, misturar os dois estilos.

4.2 Agogô

Aqui nos referimos ao agogô de dois sons. A figura 4.6 mostra dois fraseados típicos, existem muito outros. O fraseados de partido alto do pandeiro também podem ser utilizados no agogô. Aliás, a cuíca também pode utilizar esses fraseados. Não fizemos mnemônicos para o agogô.

The figure displays five musical staves in 4/4 time, each with a double bar line and repeat dots. The first two staves are labeled 'Agogô 1' and feature rhythmic patterns with slurs and accents. The next two staves are labeled 'Agogô 2' and show similar patterns with slurs and accents. The fifth staff is labeled 'Tantan' and shows a simple rhythmic pattern.

Figura 4.6: Fraseados de agogô.

4.3 Pandeiro

Sobre a técnica detalhada de pandeiro eu recomendo as apostilas[5, 6, 7] e o estudo[4]. Lá você encontrará a notação, a técnica, os exercícios, os ritmos e tudo mais que for necessário para aprender a tocar pandeiro. Aqui vou falar muito por alto sobre a técnica do polegar e do tapa.

O grave no pandeiro acontece quando o polegar bate na borda da pele. O movimento é feito pela rotação do braço, deixando a mão e o polegar relaxados. O polegar baterá no pandeiro, desde a parte mais gorda, que de certa forma já pertence à mão, até a ponta. A parte mais gorda baterá no aro do pandeiro e o som é produzido, principalmente, pela articulação entre a última e penúltima falange.

O tapa, ao contrário do que o nome parece dizer, é um movimento suave, originado na articulação do pulso. A mão inteira bate, relaxada e meio aberta, no centro da pele.

4.3.1 Fraseado do Pandeiro

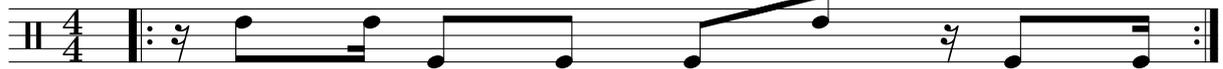
Os fraseados típicos do pandeiro são os padrões de partido alto, que são semi-melódicos, pois usam dois sons, o tapa e o grave. A figura 4.7 mostra duas formas bem comuns de partido alto. Por falta de nome chamaremos de A e de B. O mnemônico do partido A é formado pelas

palavras: mexe, que, roda, bate, toca, xequerê, bumbo, tambor. O mnemônico MEXEQUERO-daBAteTOcaXEquerêBUMboTAMbor começa logo após o primeiro tempo, no “1”; observe que a sílaba “bor” da palavra “tambor” cai no tempo 1. O mnemônico do partido B é formado pelas palavras: bom, samba, que, roda, gira, toca, vibra, mão, bumbo, tão. O mnemônico BOMSAMBaQUERODaGiraTOcaVIbraMãoBUMbotão começa no primeiro tempo.

Partido alto A



Partido alto A -bor Me -xe Que Ro -da Ba -te To -ca Xe -que -rê Bum -bo Tam



Partido alto B



BomSam -ba Que Ro -da Gi -ra To -ca Vi -bra MãoBum -bo tão

Partido alto B

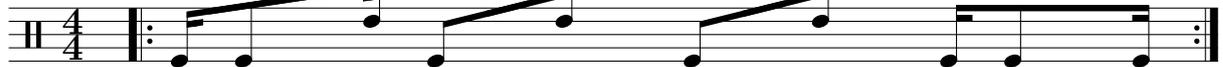


Figura 4.7: Partido-alto. Duas formas mais comuns.

A figura 4.8 a seguir, mostra mais dois fraseados comuns no samba, o samba de roda e o samba de terreiro. Além desses, mostramos o fraseado do congo, que não é propriamente de samba, mas pode ser utilizado também; o congo é um fraseado cuja as acentuações são comuns em muitos ritmos, por isso pode ser utilizado em vários tipos de música. E na última linha mostramos o maculelê, que também se encaixa no samba.

samba de roda



V

samba de terreiro



V

Congo



V

Maculelê



Figura 4.8: Outros fraseados de pandeiro.

4.4 Tantan

Iniciamos discutindo se o tantan deve ficar virado para a direita ou para a esquerda, depois discutimos a técnica, em seguida mostramos fraseados graves e fraseados agudos e finalmente a mistura de fraseados graves com fraseados agudos.

4.4.1 Direita ou esquerda - tantan e piano

O tantan é um tambor cilíndrico ou cônico, com pele em apenas um dos lados. Os sons da pele são geralmente o grave e o meio grave/abafado, como os sons de um surdo. Usualmente ele é colocado sobre as pernas, deitado, de forma que uma mão toca na pele enquanto a outra pode bater no cilindro, geralmente de madeira. O som da mão no cilindro, apesar de diferente do som do tamborim, terá a mesma função no samba. Assim, podemos dizer que uma das mãos toca um surdo e a outra um tamborim.

Naturalmente que temos a liberdade de escolher qual mão fará qual parte. Cada percussionista tem sua preferência. Alguns são ambidestros, ou quase, a esse respeito. Usualmente, mesmo para um músico ambidestro, virar o tantan trocando direita por esquerda, causa algum efeito na música e o músico pode se aproveitar disso. Essa escolha é semelhante a possibilidade de tocar-se atabaques com o tambor mais grave à direita ou à esquerda; parece que cada país ou região tem sua preferência. Para escolhermos que mão vamos utilizar em cada parte do tantan, vamos discutir um pouco do piano.

No piano, ou graves estão na mão esquerda e os agudos na direita. Como veremos no que se segue, da maneira como tocaremos o samba no piano, os sons graves do piano farão padrões rítmicos de surdo, ou da pele do tantan e os sons agudos farão padrões rítmicos de tamborim. Assim, a mão esquerda do pianista irá tocar como se fosse na pele do tantan e a mão direita como se fosse no cilindro do tantan. Por esse razão, achamos melhor que o tantan fique posicionado de forma que a mão esquerda toque na pele e a direita toque no cilindro. Daqui para frente estaremos supondo que esta opção foi escolhida.

4.4.2 Técnica de tantan

Coloque o tantan deitado sobre as pernas, com a pele do lado esquerdo. Algumas pessoas preferem que ele fique perpendicular às pernas, outras deixam ele na diagonal, com o lado da pele para frente. Mantenha o corpo ereto, com a mão e o braço direito repousando sobre o cilindro e a mão esquerda encostada na pele.

O som grave na pele é produzido batendo-se com os dedos na borda da pele. A borda da mão, onde os dedos se prendem a mão, baterá suavemente na borda do tantan enquanto que os 4 dedos baterão na pele, desencostando dela imediatamente para que o som grave soe durante algum tempo. O polegar é opcional: alguns preferem mantê-lo junto aos 4 dedos e outros preferem deixá-lo aberto, tem tocar a pele.

O som médio, ou abafado é obtido com a mão toda, e dedos relaxados, batendo no centro da pele e mantendo-se encostada para abafar o som.

Finalmente o som agudo é produzido pela outra mão batendo sobre o cilindro. Procure fazer essa batida mantendo o braço encostado e articulando apenas o pulso.

Muitas variações técnicas existem para essas três batidas, produzindo sons ligeiramente diferentes. Alguns percussionistas fazem o grave com o polegar, como se fosse um pandeiro; isso é interessante, mas cansa desnecessariamente o polegar, que já fica cansado ao tocar o pandeiro. A notação para esses três sons está no capítulo 2.

4.4.3 Fraseados na pele do tantan

A figura 4.9 apresenta diversos fraseados de tantan, feitos na pele, começando do mais simples para o mais rebuscado. Recomenda-se tocar os padrões mais simples nos andamentos mais rápidos e os mais rebuscados nos andamentos mais lentos. Não fizemos mnemônicos, apenas utilizamos as sílabas TA e TUM para representar os dois sons da pele do tantan.

Figure 4.9 displays four sets of musical notation for the 'tatan' instrument in 4/4 time, each with a different tempo marking and corresponding rhythmic patterns:

- muito rápido:** The first staff shows a simple pattern: ta (quarter), tum (quarter), ta (quarter), tum (quarter). The second staff shows a more complex pattern: ta (quarter), tum (quarter), followed by two eighth notes with beams, then ta (quarter), tum (quarter), and another pair of eighth notes with beams.
- rápido:** The first staff shows: ta (quarter), tum (quarter), tum (quarter), ta (quarter), tum (quarter), tum (quarter). The second staff shows: ta (quarter), followed by a half note, then ta (quarter), followed by a half note, and finally tum (quarter), tum (quarter), tum (quarter).
- médio:** The first staff shows: ta (quarter), tum (quarter), tum (quarter), ta (quarter), tum (quarter), tum (quarter), tum (quarter). The second staff shows: ta (quarter), followed by a half note, then ta (quarter), followed by a half note, and finally tum (quarter), tum (quarter), tum (quarter).
- lento:** The first staff shows: ta (quarter), ta (quarter), tum (quarter), tum (quarter), ta (quarter), ta (quarter), tum (quarter), tum (quarter), tum (quarter). The second staff shows: ta (quarter), followed by a half note, then ta (quarter), followed by a half note, and finally tum (quarter), tum (quarter), tum (quarter).

Figura 4.9: Fraseados de tatan, na pele.

A figura 4.10 mostra um fraseado de tatan que deve ser evitado. O uso exagerado do TUM TUM no segundo tempo não é característico do samba. Entretanto, como mostra a figura 4.11 esse TUM TUM no segundo tempo pode ser utilizado dentro de um padrão mais longo que forma uma sequência bastante interessante para o tatan.

Figure 4.10 shows a musical notation for a 'tatan' pattern that should be avoided. The notation consists of two staves in 4/4 time. The first staff has the notes: ta (quarter), tum (quarter), tum (quarter), ta (quarter), tum (quarter). The second staff has the notes: ta (quarter), followed by a half note, then ta (quarter), followed by a half note, and finally tum (quarter), tum (quarter), tum (quarter). The word 'EVITAR' is written above and below the staves. The first measure of the second staff is numbered '1' and the last measure is numbered '4'.

Figura 4.10: Fraseado de tatan que deve ser **evitado**.

Figure 4.11 shows three musical notations for 'tatan' patterns in 4/4 time, each spanning two measures:

- base:** A simple pattern: ta (quarter), tum (quarter), ta (quarter), tum (quarter).
- dois compassos:** A more complex pattern: ta (quarter), tum (quarter), ta (quarter), tum (quarter), ta (quarter), tum (quarter), ta (quarter), tum (quarter).
- dois compassos:** A pattern: ta (quarter), followed by a half note, then ta (quarter), followed by a half note, and finally tum (quarter), tum (quarter), tum (quarter).

Figura 4.11: Fraseados de tatan em 2 compassos.

4.4.4 Fraseados graves do tantan no piano

A pele do tantan possui um som grave, então seus fraseados serão feitos pela mão esquerda do pianista, na região grave do piano. A figura 4.12 mostra como o pianista pode tocar o padrão mais lento do tantan com a mão esquerda na parte grave do piano. Para os padrões mais simples, basta que o pianista vá retirando alguns sons.

A ideia é que as batidas no tempo sejam as tônicas: quando o tantan toca o meio grave, no 1^o e 3^o tempos, fazemos a tônica na oitava mais aguda e quando o tantan faz o grave, no 2^o e 4^o tempos, fazemos a tônica uma oitava abaixo. As outras semicolcheias do tantan fazemos utilizando o terceiro e quinto graus da escala: o sons mais grave no terceiro e os meio graves no quinto. Ao final do compasso, escolhemos utilizar a tônica mesmo fora do tempo. Claro que outros padrões melódicos/harmônicos podem ser escolhidos de acordo com a criatividade do pianista. No Estudo número III para piano e tantan, na seção 7.2 fazemos uma escolha ligeiramente diferente, por causa da harmonia da música.



Figura 4.12: Fraseados de tantan no piano, grave. Exemplo em dó maior.

4.4.5 Fraseados no cilindro do tantan

Basicamente, os fraseados feitos no cilindro do tantan são os fraseados do tamborim, vistos na subseção 4.1.2, portanto há pouco mais a acrescentar sobre isso. Mantenha o braço relaxado sobre o cilindro do tantan e, articulando o pulso, realize os fraseados do tamborim no cilindro do tantan. Geralmente, antes de tentar tocar os fraseados no cilindro do tantan, é melhor aprendê-los no tamborim e pratica-los bastante nas rodas de samba.

4.4.6 Fraseados completos do tantan

Estude separadamente os fraseados graves da pele do tantan com a mão esquerda e os fraseados agudos do cilindro do tantan, ou do tamborim, com a mão direita. Se você for pianista, faça o mesmo no piano. A mão esquerda toca na região grave do piano, como no exemplo sugerido na subseção 4.4.4. Já a mão direita, toca na região média ou aguda, fazendo acordes, como discutido quando falamos de tamborim, na subseção 4.1.3.

Uma vez que os fraseados das mãos esquerda e direita estejam dominados, no tantan ou no piano, podemos começar a juntá-los. Para isso, é necessário treinar as duas mãos juntas, muito lentamente, estudando como o padrão de uma mão se encaixa com o padrão da outra mão. Verificando quais batidas são feitas juntas e quais são feitas uma em seguida da outra. A figura 4.13 mostra como o telecoteco do tamborim se encaixa com o padrão básico da pele do tantan. Você pode encaixar qualquer padrão de tamborim.

Quando já estiver tocando bem lentamente, experimente alternar. Toque, um pouco mais rapidamente, um compasso com a mão esquerda e outro com a mão direita. Em algum momento tente tocar as duas mão juntas.

Há então duas práticas distintas. A primeira consistem tocar lentamente as duas mão juntas, verificando como as batidas se encaixam; e, de vez em quando, aumentando o andamento. A segunda prática consiste em utilizar um andamento mais rápido, alternando as mãos e tentando juntá-los de vez em quando.

Um bom exercício é escolher um fraseado de tamborim do seu gosto e escrever como ele se encaixa com o fraseado grave do tantan; e depois tentar tocá-lo. O telecoteco se adapta muito bem aos sambas de andamento lento e médio. Para os andamentos mais rápidos, o samba de caixa fica melhor. De forma geral, quanto mais rápido o samba, menos batidas devem haver nos fraseados, tanto da pele quanto do cilindro.

Além dos fraseados da pele do tantan discutidos nessa seção, pode-se tocar na pele, também os padrões de partido alto do pandeiro.

The image shows four staves of musical notation in 4/4 time, marked 'lento'. The first two staves are for the tantan, with the first staff showing a rhythmic pattern of eighth notes and the second staff showing a simplified notation with horizontal lines. The last two staves are for the tamborim, with the third staff showing a rhythmic pattern of eighth notes and the fourth staff showing a simplified notation with horizontal lines. The lyrics 'ta ta tum tum ta ta tum tum tum' and 'co te co te co te le co te co te co te co ro te' are written below the respective staves.

Figura 4.13: Fraseados de tantan com as duas mãos.

4.5 Samba no Piano

O fraseado do piano já foi visto ao longo do texto sobre tamborim e tantan. Em especial, veja as subseções 4.1.3, 4.4.4 e 4.4.6 para mais detalhes sobre as possibilidades para cada mão. Basicamente, o pianista tocará com a mão esquerda na região grave do piano, fazendo os fraseados graves da pele do tantan; enquanto a mão direita, nas notas médias e agudas do piano, fará os fraseados do tamborim. Cada mão pode fazer melodias ou acordes. Uma possibilidade interessante é a mão esquerda fazer melodias repetitivas no grave do piano, como se fosse um surdo ou tantan na pele, enquanto a mão direita faz acordes. Alternativamente, a mão direita pode fazer melodias nos ritmos dos fraseados do tamborim.

4.6 Padrões rítmicos tocados juntos

Agora vamos juntar todos os fraseados que vimos até aqui para poder saber como que uns se encaixam com os outros. As duas figuras a seguir mostram, cada uma, todos os fraseados, a primeira com a notação facilitada e a segunda com a notação musical usual.

Estude tocar ao mesmo tempo todos os fraseados dois a dois. Alterne as mãos. Faça isso no tantan e no piano. Naturalmente que no piano você deve distribuir os fraseados pelos dedos segundo melodias e harmonias de sua imaginação. Comece o estudo bem lentamente. Algumas combinações ficam muito bonitas, as vezes no tantan, outras vezes no piano, as vezes nos dois instrumentos.

telecoteco
co te co te co te le co te co te co te co ro te

samba de caixa
Tam-bo-rim Pan-dei-ro Re-co-rre-co A-go-go Cu-í-ca

Carreteiro
Ilú
Sam-ba Que Ba-te Que To-ca Sam-ba Que Ba-te Que To-ca

Palmas
Maracatú
Tam-bo-rim Pan-dei-ro Pal-ma Tam-bo-rim Pan-dei-ro Pal-ma

Agogô 1
Agogô 2
rim Pan-dei-ro Pal-ma Tam-bo-rim Pan-dei-ro Pal-ma Tam-bo-

Partido alto A
Partido alto B
-bor Me-xe Que Ro-da Ba-te To-ca Xe-que-re Bum-bo Tam
BomSam-ba Que Ro-da Gi-ra To-ca Vi-bra MãoBum-bo tão

Samba de Roda

Samba de terreiro

Congo

Maculelê

Tantan
ta ta tum tum ta ta tum tum tum

Figura 4.14: Encaixe dos diversos fraseados do samba, notação facilitada.

The image displays a musical score for 15 different samba instruments, all in 4/4 time. Each instrument's part is written on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The instruments and their respective musical notations are:

- telecoteco:** Features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents.
- samba de caixa:** Shows a pattern of eighth notes with accents.
- Carreteiro:** Consists of a steady eighth-note melody.
- Ilú:** Features a pattern of eighth notes with accents.
- Palmas:** Shows a pattern of eighth notes with accents.
- Maracatu:** Features a pattern of eighth notes with accents.
- Agogô 1:** Consists of a series of eighth notes with upward and downward slurs.
- Agogô 2:** Consists of a series of eighth notes with upward and downward slurs.
- Partido alto A:** Features a pattern of eighth notes with accents.
- Partido alto B:** Consists of a series of eighth notes with upward and downward slurs.
- Samba de Roda:** Features a pattern of eighth notes with accents and 'x' marks above the notes.
- Samba de terreiro:** Features a pattern of eighth notes with accents and 'x' marks above the notes.
- Congo:** Features a pattern of eighth notes with accents and 'x' marks above the notes.
- Maculelê:** Features a pattern of eighth notes with accents and 'x' marks above the notes.
- Tantan:** Consists of a series of eighth notes.

Figura 4.15: Encaixe dos diversos fraseados do samba, notação musical usual.

Capítulo 5

Jongo

Neste capítulo vamos mostrar rapidamente o padrão rítmico do jongo e em seguida mostraremos como podemos tocar samba e jongo ao mesmo tempo. Para conhecer um pouco mais sobre o jongo, recomendamos a leitura do texto[9].

É difícil encontrar partituras de jongo, o que torna difícil decidir que compasso utilizar. Poderíamos utilizar o 6/8 ou o 12/8, ou mesmo o 2/4 ou 4/4 com tercinas. Vamos optar pela escolha feita no livro de Roberto Stepheson[10] publicado no Portal da Educação Musical do Colégio Pedro II, ou seja, o compasso 12/8. Como mostrado aqui, na introdução, o 12/8 é um compasso quaternário cuja a semínima pontuada ♪ vale um tempo. Alternativamente, quando formos comparar o jongo com o samba, poderemos utilizar o compasso 4/4 com tercinas. A figura 5.1 mostra as duas possibilidades e ainda mostra o samba, para efeito de comparação.

Jongo, pandeiro

Jongo, pand. com tercinas

Jongo, pand. com tercinas

Samba, pand.

Figura 5.1: Jongo. Em compassos 12/8 e 4/4 com tercinas, e o samba, para efeito de comparação.

Nesta figura, na segunda linha, utilizamos tercinas aumentas, ou seja, 3 colcheias onde normalmente seriam 2. Esta forma de escrever é interessante, pois fica quase igual à escrita em 12/8. Na terceira linha utilizamos tercinas reduzidas, ou seja, 3 semicolcheias onde normalmente caberiam 4. Esta forma de escrever é mais interessante para comparar com o samba, na quarta linha.

Existem muitas variações deste padrão rítmico. A figura 5.2 mostra algumas delas. Em alguns casos, as acentuações se confundem com acentuações características de outros ritmos, então utilizaremos o nome deste outro ritmo como nome da variação.

Jongo, pand.
forma 1

Jongo, pand.
variação 2

Jongo, pand.
variação 3

Jongo, pand.
variação 4, barravento

Figura 5.2: Jongo, variações.

5.1 Jongo e samba

A figura 5.1 já mostra como o samba e o jongo podem ser tocados juntos. Porém não é fácil tocar semicolcheias e tercinas ao mesmo tempo. Vamos então mostrar como isso pode ser feito, em mais detalhes. Perceba que para cada 4 batidas de samba, no jongo fazemos apenas 3. Coloque então um metrônomo em um andamento confortável, digamos, 80, conte: “1 i e a 2 i e a 3 i e a 4 i e a”, para as semicolcheias do samba. Em seguida conte: “1 o u 2 o u 3 o u 4 o u” para as tercinas do jongo.

Observe que não existe um padrão mundial para contar as semicolcheias. Estamos utilizando o “1 i e a” pois parece ser uma das mais utilizadas, além de ser realmente boa. Para as tercinas a situação é ainda pior, cada músico adota sua própria forma. Minha escolha foi baseada no seguinte: já utilizamos as vogais “a”, “e”, “i”; restaram então “o”, “u”.

A 3^a e 4^a linhas da figura 5.1 mostram a relação entre jongo e samba. Observe que apenas a primeira semicolcheia de cada tempo do jongo é tocada junta com a primeira semicolcheia de cada tempo do samba. As demais semicolcheias são tocadas em instantes diferentes. Como temos 3 notas em um ritmo, e 4 notas no outro, para podermos escrever tudo junto de maneira que fique bem explícito o encaixe, teremos de utilizar, não apenas 3 ou 4 divisões do tempo, mas 12 divisões (o mínimo múltiplo comum) como mostra a figura 5.3. Observe que isso é praticamente inútil, pois é quase ilegível.

Precisamos começar por algo mais fácil. O que faremos então será estudar, primeiramente, como encaixar 3 notas com 2 e depois com 4, como mostram as figuras 5.4 e 5.5. Para esse estudo, conte 12 tempos e, com uma mão faça as batidas da linha de 2 batidas e com a outra as batidas da linha de 3 batidas. Pratique lentamente com um metrônomo e vá aumentando o andamento aos poucos. Depois alterne as mãos. Repita agora com 4 e 3 batidas. Estude bem lentamente e depois vá aumentando a rapidez gradualmente até você conseguir tocar 2, ou 3 ou 4 batidas em uma mão e um número diferente de batidas com a outra mão.

Uma vez dominadas todas as possibilidades, comece a treinar fraseados de samba e de jongo juntos. Escolha um fraseado de samba, por exemplo, o telecoteco e uma das variações do jongo. Escreva um embaixo do outro, observando que ambos, samba e jongo, possuem 4 tempos. Treine cada tempo separadamente, isto é, o primeiro tempo do samba com o primeiro tempo do jongo. Treine até ficar bom. Depois comece a praticar o segundo tempo do samba com o

The image shows four staves of musical notation in 4/4 time. The first two staves are labeled 'Jongo' and the last two are labeled 'Samba'. The first Jongo staff shows a sequence of four measures, each containing a triplet of eighth notes. The second Jongo staff shows a sequence of four measures, each containing a triplet of sixteenth notes. The first Samba staff shows a sequence of four measures, each containing a triplet of sixteenth notes. The second Samba staff shows a sequence of four measures, each containing a triplet of eighth notes.

Figura 5.3: Jongo e samba, detalhado.

The image shows three staves of musical notation in 1/4 time. The first staff is labeled '2 notas' and shows two quarter notes. The second staff is labeled '3 notas' and shows a triplet of quarter notes. The third staff is labeled '4 notas' and shows four quarter notes.

Figura 5.4: Divisão $2 \times 3 \times 4$.

The image shows three staves of musical notation in 1/4 time. The first staff is labeled '2 notas' and shows a sequence of 12 sixteenth notes. The second staff is labeled '3 notas' and shows a sequence of 12 sixteenth notes. The third staff is labeled '4 notas' and shows a sequence of 12 sixteenth notes.

Figura 5.5: Divisão $2 \times 3 \times 4$ por 12.

segundo tempo do jongo. E assim por diante até conseguir tocar cada tempo de samba junto com o tempo de samba correspondente. Treine bem lentamente utilizando um metrônomo.

Finalmente comece a juntar os 4 tempos formando os fraseados completos de samba e de jongo. Primeiro treine lentamente as duas mãos juntas, estudando o encaixe entre os fraseados. Quando conseguir fazer isso lentamente faça o exercício seguinte. Toque, num andamento moderado, uma mão de cada vez, isto é, uma mão faz samba, enquanto a outra mão descansa e depois a outra mão faz jongo enquanto a primeira mão descansa. Toque alguns compassos com uma mão e depois alguns com a outra, sempre alternando. Vá treinando até conseguir alternar

confortavelmente tocando apenas um compasso com cada mão, isto é, um compasso de jongo com uma mão e um compasso de samba com a outra. Depois de um tempo tente tocar as duas mãos ao mesmo tempo.

Pratique os dois tipos de exercício, até obter o resultado desejado. Lembrando que em um exercício usa-se um andamento bem lento estudando detalhadamente os encaixes; e no outro exercício, utiliza-se um andamento moderado, alternando as mãos. Use um metrônomo para manter um andamento constante.

Geralmente dois músicos conseguem tocar, um deles samba e o outro jongo, ao mesmo tempo com facilidade. Porém é bastante difícil para um músico sozinho fazer as duas coisas.

O pianista pode fazer o mesmo, porém com os dedos no piano, tocando uma melodia em cada mão. Naturalmente, procure fazer melodias que se encaixem harmonicamente.

5.2 Jongo no Piano

Mostraremos brevemente algumas sugestões sobre como tocar jongo no piano. A figura 5.6 mostra uma possibilidade para a mão esquerda. A mão direita fica livre para improvisar qualquer coisa ou improvisar apenas a melodia utilizando algum fraseado de samba, o telecoteco e o samba de caixa do tamborim ficam muito interessantes. Juntamos os acentos das variações 3 e 4 da figura 5.2 e optamos por colocar os sons graves do jongo cerca de uma oitava abaixo dos sons mais agudos. Utilizamos uma escala mixolídia (maior com a sétima menor). Nos tempos 1, 3 e 4, utilizamos o primeiro grau da escala; no tempo 2 não há percussão. Utilizamos duas vezes o sétimo grau menor para caracterizar a escala mixolídia.



Figura 5.6: Jongo no piano, mão esquerda. No alto, a contagem do compasso 12/8, quaternário.

A última semicolcheia fica mais interessante se for tocada mais suavemente que as demais notas, sendo apenas uma leve lembrança da 4ª variação de jongo que estudamos. O símbolo \smile indica que a nota em questão deve ser tocada com menos intensidade.

Capítulo 6

Samba em 3 tempos

De brinde, vou mostrar uma possibilidade de tocarmos samba em 3 tempos, ao invés de 4 tempos. Basicamente, retiramos o quarto tempo do samba, e, para torná-lo interessante, adicionamos algumas batidas aqui e ali. Eu chamei esse ritmo de bossa-supernova. A figura 6.1 mostra a versão original concebida para o pandeiro.



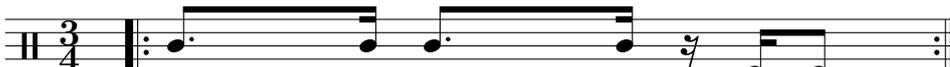
Figura 6.1: Samba em 3 tempos, concepção original no pandeiro. “Bossa-supernova”.

A figura 6.2 mostra uma transcrição para tantan e tamborim do samba em 3 tempos.

Tantan, básico



Tantan, seco



Tamborim, telecoteco 1



Tamborim telecoteco 2



Tamborim, telecoteco 3



Tamborim, samba de caixa



Figura 6.2: Samba em 3 tempos. Padrões do tantan e do tamborim.

A figura 6.3 mostra como poderíamos cantar “Garota de Ipanema” em 3 tempos. O que fizemos foi suprimir a parte da melodia e da letra correspondente ao quarto tempo de cada compasso.

Garota de Ipanema
 Música e letra original de
 Tom Jobim e Vinícius de Moraes
 Ritmo e texto novos de Filipe Paiva

Olha que **coisa** mais **linda** que
graça. É ela menina que
passa no **doce** balanço do
 mar.

Moça do **corpo** dourado-Ipa-
nema. O seu balançado é um po-
ema. É a **coisa** mais **linda** a pa-
ssar.

Ah, (Ah) porque **estou** tão so-
zi-nho. (nho)

Ah, (Ah) porque **tudo** é tão
tris-te. (te)

Ah, (Ah) a beleza que e-
xis-te. (te)

A beleza que **não** é só **minha**,
Que também **passa** sozinha.

Ah, se ela soubesse que
passa e o **mundo** inteirinho, que
graça, **fica** mais **lindo** de a-
mor. (mor) por **causa** do a-

Figura 6.3: Garota de Ipanema em 3 tempos. Colocamos em negrito as sílabas cantadas em cada tempo e escrevemos o texto correspondente a cada compasso em uma mesma linha.

Em seguida, na figura 6.4, está, no ritmo de samba em 3 tempos, uma composição original minha, intitulada: Bossa Supernova, feita em 2013. Cante tocando o padrão básico, e nos dois últimos compassos, mude para o padrão seco. Ou use sua imaginação.

1 Sam-ba. Se vo-cê não can-ta, sam-ba. Se vo-cê não can-ta,
 5 sam-ba. Se vo-cê não can-ta, sam-ba. Se vo-cê não sa-be sam-
 9 bar, vem a-pren-der a ba-tu-car na no-ssa ro-da mu-si-
 11 cal. Que le-gal! No mar do Pon-tal. No mar do Pon-
 15 tal. No mar do Pon-tal.

Figura 6.4: Bossa Supernova, composta em 2013 (Se você não canta, samba).

Capítulo 7

Estudos para piano e para percussão

Neste capítulo, apresentamos estudos para percussão, para piano e para percussão e piano (a presente versão deste livro ainda não mostre todos os estudos). O Estudo número I de 2010/08/13 - “Oscilação simples do Pandeiro”, para pandeiro, está publicado em[6], então aqui começamos pelo estudo número II.

7.1 Estudo Número II

Samba Lá, para pandeiro e canto

Este é um estudo de partido alto, feito especialmente para pandeiro. No início do samba, o ritmo da melodia acompanha exatamente uma série de variações de partido alto. A letra do samba faz o mesmo, já que todas as sílabas com letras “e” e “i” correspondem a tapas e as sílabas com letras “a”, “o” ou “u” correspondem a graves. No meio do samba, quando 5 variações de partido alto já foram introduzidas, a letra e a melodia se libertam desse vínculo. Logo depois esse vínculo entre melodia e ritmo é recuperado, perdido e recuperado novamente. Os compassos finais são uma repetição enfática dos primeiros compassos.

Esse estudo foi utilizado com sucesso para ensinar partido alto para alunos de pandeiro. Como foi dito na introdução deste livro, algumas pessoas aprendem um ritmo novo com facilidade, porém outras não. Então, antes de utilizar os mnemônicos, este estudo já havia sido concebido para ensinar o partido alto e suas variações. De fato, mesmo as pessoas que tem dificuldade em aprender um ritmo, conseguem aprender uma música nova com facilidade. Assim, ensinei primeiro a cantarem o samba. A existência de uma melodia e de uma letra faz com que o ritmo da música seja facilmente aprendido. Como o ritmo deste samba é exatamente igual às diversas variações de partido alto, depois de aprendida a música, foi muito fácil aprender o partido alto e suas variações. É importante que a melodia seja muito bem aprendida antes do ritmo começar a ser aprendido no pandeiro.

Os mnemônicos foram criados posteriormente, para auxiliar aqueles que ainda assim tiveram dificuldade em assimilar o ritmo. Segue a letra e em seguida, a partitura para pandeiro e canto.

Estudo número II - Samba Lá, para pandeiro e canto
Filipe de Moraes Paiva, 2014/agosto/22

Vem que samba lá tem tambor.

Vem que samba lá tem tambor.

Vem que samba lá tem que ter tambor.

Vem que samba lá tem que ter tambor.

Vem ver que samba lá tem que ter tambor.
 Vem ver que samba lá tem que ter tambor.
 Vem ver que São Saravá toquei tambor.
 Vem ver que São Saravá toquei tambor.

Vem que samba lá tem tambor.
 Vem que samba lá tem canto prum
 Samba de pandeiro, tem canto prum
 Samba de pandeiro, tem tambor.

Vem que samba lá tem tambor.
 Vem que samba lá tem tambor.
 É ... Agora a Terra vai tremer.
 O chão com o peso vai ceder.

Vem minha gente vem, vem sambar.
 Todo povo junto a cantar.
 E ninguém vai me segurar.
 Nesse terreiro de samba vou me acabar.
 Vou me acabar.

Samba ... Samba ... Tambor ... Tambor ...

Vem que samba lá tem tambor.
 Vem que samba lá tem tambor.

Estudo número II - Samba Lá, para pandeiro e canto
 Filipe de Moraes Paiva, 2014/agosto/22

♩ = 100 (samba)

1 *C* *G*⁷ *C* *G*⁷ *C*

Canto
 Vem que sam- ba lá tem tam- bor Vem que sam- ba lá tem tam- bor

Pand.

3 *C* *G*⁷ *C* *G*⁷ *C*

Vem que sam- ba lá tem que ter tam- bor Vem que sam- ba lá tem que ter tam- bor

5 *C* *G*⁷ *C* *G*⁷ *C*

Vem ver que sam- ba lá tem que ter tam- bor Vem ver que sam- ba lá tem que ter tam- bor

7 *C Dm G⁷ C Dm G⁷ C*

Vem ver que São Sa-ra-vá to- quei tam- bor Vem ver que São Sa-ra-vá to- quei tam- bor

9 *C G⁷ C C Dm*

Vem que sam- ba lá tem tam- bor Vem que sam- ba lá tem can-to prum

11 *G⁷ Dm G⁷ Dm G⁷ C*

Sam-ba de pan- dei ro tem can-to prum Sam-ba de pan- dei ro tem tam- bor

13 *C G⁷ C G⁷ C*

Vem que sam- ba lá tem tam- bor Vem que sam- ba lá tem tam- bor

15 *Dm Dm Dm Dm Am*

É A- go- ra a Ter- ra vai tre- mer.

17 *Am Am Dm Dm E⁷*

O chão com o pe- so vai ce- der.

19 *E⁷ E⁷*

20 *C* *G⁷* *C* *G⁷* *C*

Vem minha gen-te- vem vem sam- bar To- do po- vo jun- to a can- tar

22 *C* *G⁷* *C*

E nin- guém vai me se gu- rar

23 *C* *Dm* *Dm* *Am*

Nesse ter-reiro de sam- ba- vou me a- ca- bar.

25 *Am* *E⁷*

Vou me a- ca- bar.

26 *E⁷* *E⁷* *E⁷* *E⁷*

Sam-ba. Sam-ba. Tam-

28 *F* *F* *F* *F*

bor. Tam- bor.

30 *C* *G⁷* *C* *G⁷* *C*

Vem que sam- ba lá tem tam- bor. Vem que sam- ba lá tem tam- bor.

7.2 Estudo Número III

Bug-ug do Pianista Maluco, para piano e tantan

Nesse estudo, a mão esquerda do pianista toca o fraseado da pele do tantan, ora samba, ora jongo, enquanto a mão direita toca os fraseados do tamborim, ora o telecoteco, ora o samba de caixa. O percussionista no tantan segue o mesmo padrão. Mostramos apenas a partitura do pianista. O estudo se divide em 4 partes. Na primeira, temos samba na mão esquerda e telecoteco na direita; na segunda, continua o samba na esquerda, mas a direita faz o samba de caixa. Na terceira parte temos jongo na esquerda e telecoteco na direita; na quarta continua o jongo na esquerda e a direita faz o samba de caixa. Para o jongo da mão esquerda, utilizamos o padrão da seção 5.2. Lembrando que última semicolcheia do compasso do jongo deve ser tocada mais suavemente que as demais notas, o que é indicado pelo símbolo \smile .

O estudo está escrito em Dó mixolídio (maior com a sétima menor), o acorde base é C^7 . Depois de tocar ele todo, pode-se repetí-lo em Ré dórico (mixolídio menor), D_m^7 . Em seguida repetí-lo em Sol mixolídio, G^7 . Depois volta-se para o Dó mixolídio. Finalmente há dois compassos finais para terminar a música com a mão esquerda em samba e a direita no telecoteco.

Estudo número III - Bug-ug do Pianista Maluco, para piano e tantan
Filipe de Moraes Paiva, 2017/agosto/27

[Mão esquerda]

Vem pandeiro vem,

vem pandeiro.

É um samba do coração.

[Mão direita]

Esse samba é do coração, ele é mais que uma canção.

Todo o povo com o pé no chão, o pandeiro eu levo na mão.

Quero samba. Eu quero ver todo mundo junto cantando jongando.

Estudo Número III - Bug-ug do Pianista Maluco, para piano e tantan
Filipe de Moraes Paiva, 2017/outubro/27

$\text{♩} = 100$

Es-se sam-ba é do co-ra-ção, e-le é mais que u-ma can-ção. To-

Vem pan-dei-ro vem, vem pan-dei-ro. Vem pan-dei-ro vem, vem pan-dei-ro.

do o po-vo com o pé no chão, o pan-dei-ro-eu le-vo na mão.

Vem pan-dei-ro vem, vem pan-dei-ro. Vem pan-dei-ro vem, vem pan-dei-ro.

Que-ro sam-ba. Eu que-ro ver to-do

Vem pan-dei-ro vem, vem pan-dei-ro. Vem pan-dei-ro vem, vem pan-dei-ro.

7
 mun- do jun- to can- tan- do jon- gan- do. Es-
 Vem pan- dei- ro vem, vem pan- dei- ro. Vem pan- dei- ro vem, vem pan- dei- ro.

9
 se sam- ba é do co- ra- ção, e- le é mais que u- ma can- ção. To-
 Um sam- ba do co- ra- ção. É um sam- ba do co- ra- ção. É

11
 do o po- vo com o pé no chão, o pan- dei- ro-eu- le- vo na mão.
 um sam- ba do co- ra- ção. É um sam- ba do co- ra- ção. É

13
 Que- ro sam- ba. Eu que- ro ver to- do
 um sam- ba do co- ra- ção. É um sam- ba do co- ra- ção. É

15
 mun- do jun- to can- tan- do jon- gan- do. Es-
 um sam- ba do co- ra- ção. É um sam- ba do co- ra- ção. É

17
 se sam- ba é do co- ra- ção, e- le é mais que u- ma can- ção. Vem
 Vem pan- dei- ro vem, vem pan- dei- ro. Vem pan- dei- ro vem, vem pan- dei- ro. Vem.
 rallentando.....

Posfácio

Espero que o livro, assim como os arquivos de áudio interativo descritos na introdução, esteja sendo útil para quem, assim como eu, não tinha certeza sobre o encaixe correto dos diversos padrões de samba. Com a esperança de ter cometido poucos erros, aguardo muitas críticas construtivas.

Etiqueta de roda de samba. Vou aproveitar este espaço final para escrever, a pedido de alguns amigos, algumas recomendações sobre etiqueta de rodas de samba, em particular, sobre aquelas rodas de samba onde qualquer um é bem vindo para trazer seu instrumento e sua voz e tocar também.

- Quando estiver em pé em uma roda, atrás de alguém que está tocando sentado, nunca toque seu instrumento, seja chocalho, pandeiro ou voz, mas principalmente tamborim ou agogô, no ouvido da pessoa sentada. Se afaste alguns passos, toque mais baixinho. Mantenha seu instrumento longe do ouvido alheio.
- Toque sempre baixinho. São muitos instrumentos tocando e a roda é a soma de todos eles. Nenhum instrumento precisa ser ouvido individualmente. Tocando baixinho, a roda sempre se abrirá para você e você ainda evitará lesões nas mãos, dedos e braços.
- Quando começar uma nova música, espere os mais experientes começarem a tocar para então tocar junto.
- Mantenha o andamento constante durante a música, cuidado para não ir tocando cada vez mais rápido. Para conseguir manter o andamento, pratique sempre com um metrônomo e se acostume a ouvir e a apreciar os sambas lentos.

Preparando o volume 2. O volume 2 deste livro já está em fase de pesquisa, com alguma coisa já escrita. Sugestões são sempre bem vindas. Para o volume 2 planejamos:

- Escrever mais sobre piano.
- Escrever mais sobre jongo.
- Adicionar novos fraseados e variações para tamborim, tantan, agogô e pandeiro.
- Escrever os exercícios para aprender a tocar dois padrões diferentes ao mesmo tempo, cada um com uma mão; tanto em instrumentos de percussão como no piano, mostrando possibilidades de melodia e harmonia.
- Ensinar a cantar e tocar ao mesmo tempo em mais detalhes, adicionando exercícios e estudos.
- Coletar estudos já escritos, para percussão, para piano, e para piano e percussão e adicioná-los ao livro.
- Escrever mais alguns estudos para o livro.

Saluton,
Filipe
2018, dezembro, dia 25.

Bibliografia

- [1] Filipe de Moraes Paiva, “*Pandero Mane, Ideo Piede*”, Rio de Janeiro, Brasil, <http://www.geocities.ws/prof-fmpaiva/arkivo/PanderoManeIdeoPiede>, 2011.
- [2] Filipe de Moraes Paiva, “*Pequeno manual de esperanto para brasileiros que queiram ler o livro: Pandero Mane, Ideo Piede*”, Rio de Janeiro, Brasil, <http://www.geocities.ws/prof-fmpaiva/arkivo/PanderoManeIdeoPiede>, 2012.
- [3] Filipe de Moraes Paiva, “*Pequeno dicionário de esperanto para brasileiros que queiram ler o livro: Pandero Mane, Ideo Piede*”, Rio de Janeiro, Brasil, <http://www.geocities.ws/prof-fmpaiva/arkivo/PanderoManeIdeoPiede>, 2013.
- [4] Filipe de Moraes Paiva, “*Estudo Número I para Pandeiro de Filipe de Moraes Paiva*”, Portal da Educação Musical do Colégio Pedro II, Rio de Janeiro, Brasil, <http://www.educamusicacp2.com.br>, 2016.
- [5] Filipe de Moraes Paiva, “*Um Pandeiro na Mão, e uma Ideia no Pé - Apostila 1*”, Portal da Educação Musical do Colégio Pedro II, Rio de Janeiro, Brasil, <http://www.educamusicacp2.com.br>, 2016.
- [6] Filipe de Moraes Paiva, “*Um Pandeiro na Mão, e uma Ideia no Pé - Apostila 2*”, Portal da Educação Musical do Colégio Pedro II, Rio de Janeiro, Brasil, <http://www.educamusicacp2.com.br>, 2016.
- [7] Filipe de Moraes Paiva, “*Escrevendo partituras no computador com o Musescore - apostila 1*”, Portal da Educação Musical do Colégio Pedro II, Rio de Janeiro, Brasil, <http://www.educamusicacp2.com.br>, 2016.
- [8] Gene Krupa, “*Gene Krupa, Método para Bateria*”, Talleres Gráficos de Mattera y Palmieri, Argentina, 1940.
- [9] Lucio SanFilippo, “*Interdisciplinando a cultura na Escola com o Jongo*”, Ed. Multifoco Rio de Janeiro, 2010.
- [10] Roberto Stepheson, “*Ritmos bem brasileiros - Dicas para tocar instrumentos de percussão*”, Portal da Educação Musical do Colégio Pedro II, Rio de Janeiro, Brasil, <http://www.educamusicacp2.com.br>, 2018.

Discos

- [11] Grupo Nômade, CD “*Cairo*”, Azul Music, 2002.