

RÍTMICA LEVADAS BRASILEIRAS PARA O PIANO



POLIRRITMIA
PARADIDDLES
ESTUDOS SINCOPADOS
COORDENAÇÃO MOTORA
FIGURAS RÍTMICAS
INDEPENDÊNCIA
STROKES

SAMBA
BOSSA NOVA
PARTIDO ALTO
SAMBA-CANÇÃO
SAMBA FUNK
BAIÃO
CHORO
MARACATU
FREVO

NOVOS CONCEITOS PARA A RÍTMICA PIANÍSTICA

TURI COLLURA

4ª edição

acompanha CD

RÍTMICA E LEVADAS

BRASILEIRAS PARA O PIANO

Novos conceitos para a rítmica pianística

(4ª edição revisada)

TURI COLLURA



Salvatore Collura Edições

© Copyright 2009 - Vitória (ES). Todos os direitos reservados.

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos para a realização desta obra vão aos amigos: Claudio Dauelsberg (primeiro pianista que me iniciou nos ritmos brasileiros e que me forneceu diretrizes importantes para a pesquisa); Phil De Greg (professor de jazz na University of Cincinnati College Conservatory of Music, pela sugestão do que neste livro tornou-se o exercício nº 28); Leandro Braga (pelas preciosas informações sobre os ritmos brasileiros e suas características); Rosana Giosa (pela valiosa leitura crítica do trabalho); Edu Szajnbrum (pela consultoria na programação de bateria e percussão); Douglas Lira (pela flauta na faixa 63 do CD). Ao amigo Thiago Costa Veríssimo e a Cristina e Carlos Closel, exemplo e inspiração dessa jornada terrena. Ao Grande Arquiteto do Universo.

Minha gratidão à Lei de incentivo à cultura Rubem Braga, à Prefeitura de Vitória e À Vale do Rio Doce que apoiaram o início deste projeto. À Freenote livros musicais, parceira de sempre.

Este livro é dedicado a Neusinha, “minha amiga e companheira no infinito de nós dois”.

FICHA TÉCNICA

Assistente de Produção: Neusinha Escorel

Arte da capa: Diego Pontes

Diagramação eletrônica e finalização: Turi Collura

Revisão de texto: Thiago Costa Veríssimo

Revisão técnica: Rosana Giosa

Projeto gráfico: Turi Collura e Neusinha Escorel

Programação digital e gravação do CD: Turi Collura

Mixagem e masterização do CD: Felipe Gama

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Collura, Turi, 1970-
C715r Rítmica e levadas brasileiras para o piano: novos conceitos para a
rítmica pianística / Turi Collura. - Vitória, ES : Ed. do Autor, 2009.
92 p. ; 32 cm + 1 CD

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-906162-3-8

1. Piano - Instrução e estudo. 2. Ritmo. 3. Música popular - Brasil.
I. Título.

CDU: 780.616.432

PREFÁCIO

Quem ouve a música de pianistas como Egberto Gismonti, César Camargo Mariano, Tânia Maria, dos pianistas cubanos Gonzalo Rubalcaba e Chucho Valdés ou de Michel Camilo -para citar apenas alguns dos nomes mais conhecidos- pode observar a riqueza rítmica que a caracteriza. Uma análise mais atenta revela algumas transposições para o piano de elementos rítmicos afro-americanos, afro-brasileiros, afro-cubanos. Quem ouve, ainda, o disco *Köln Concert* do pianista Keith Jarrett, percebe, além de uma polirritmia marcante, elementos percussivos aplicados ao piano. Veja-se, por exemplo, o segundo movimento desse disco: começa com um *paradiddle* funcionando como *ostinato* na mão esquerda. Por sinal, Keith Jarrett tem experiência na bateria e suas improvisações revelam um domínio marcante do elemento rítmico.

Nascido no final do século XVII, o piano pertence à família de instrumentos de percussão e é o instrumento sucessor de vários outros de teclas. Os primeiros pianos se afirmaram somente a partir da metade do século XVIII, e o instrumento tem sido, ao longo dos séculos, o ícone da erudição musical.

A técnica pianística desenvolveu-se ao longo da história no que diz respeito a escalas, exercícios para velocidade e articulação. Sabemos que a música européia evoluiu grandemente no que diz respeito à harmonia, mas muito pouco sob o ponto de vista rítmico. Logo, a ênfase no elemento rítmico é fato recente.

A riqueza rítmica se deve à influência da música africana que, especialmente no Novo Mundo, teve a oportunidade de fecundar as novas músicas populares. Os ritmos sincopados, que os escravos africanos veicularam pelo mundo afora, serviram como semente para uma música ritmicamente mais rica.

No Brasil, esse desenvolvimento musical, criou uma riqueza rítmica que é objeto de interesse de músicos e estudiosos do mundo inteiro. Em Cuba, a música de descendência africana criou outra grande escola. Nos EUA, o jazz demonstrou a impossibilidade de se prender o *swing* à partitura.

Enquanto, de forma geral, o ensino tradicional da música continuou não precisando abrir seus horizontes didáticos para o desenvolvimento rítmico do instrumento, a música popular inventou novas abordagens, precisando adaptar as habilidades do instrumentista às novas exigências. A partir dessas considerações, começamos a olhar de forma diferente essa abordagem para o piano na música popular. Eis aqui então uma proposta para trabalhar a coordenação, a independência entre as mãos e para desenvolver a consciência da rítmica e da pulsação.

Como indicado no título deste livro, *Rítmica e levadas brasileiras para o piano*, apresentarei estudos para a independência e coordenação, juntamente com desenhos rítmicos característicos da música brasileira. Com o termo *levada* entendemos um determinado desenho rítmico a ser executado, principalmente como acompanhamento. Assim, por exemplo, um samba é caracterizado por alguns desenhos rítmicos que lhe são próprios. Isso, no jargão musical, chama-se *levada*.

Este manual é fruto da minha pesquisa e trabalho desenvolvidos há diversos anos com alguns alunos do Curso de Música Popular da Faculdade de Música do Espírito Santo. Trata-se de uma iniciação aos ritmos brasileiros e ao estudo rítmico nas teclas. Os resultados positivos me levaram a escrever este método de forma sistematizada para apresentá-lo a um público mais amplo. Parece-me apenas o começo. Assim, espero que esta metodologia possa contribuir a esse novo campo de conhecimento, e que outros pesquisadores possam acrescentar conquistas preciosas para a formação dos pianistas nessa área.

ÍNDICE

PRIMEIRA PARTE: ESTUDOS RÍTMICOS

1 Fundamentos de bateria e percussão aplicados ao piano

<i>Single Stroke</i> (toque simples)_____	10
Alternância de figuras rítmicas usando o <i>single stroke</i> _____	11
A divisão da mão em três partes_____	12
<i>Double stroke</i> (toque duplo)_____	13
Transcrição de padrões: Herbie Hancock_____	14
<i>Triple Stroke</i> (toque triplo)_____	16
<i>Paradiddle</i> _____	16
Inversões do <i>paradiddle</i> (<i>paradiddles</i> de 2 a 8)_____	18-25
<i>Paradiddle</i> duplo_____	26
Outras combinações de toques_____	26
Transcrição de levada: <i>Cantaloupe Island</i> (Herbie Hancock)_____	27

2 Rítmica na melodia

Exercícios rítmicos de coordenação_____	28
Notas de diferente duração na melodia_____	30
Estudo sincopado para as escalas_____	30
Exercício de coordenação melodia/acompanhamento_____	32
Polirritmia_____	35

SEGUNDA PARTE: FIGURAS RÍTMICAS BRASILEIRAS

1 Bossa Nova

PADRÕES 1 e 2_____	38-39
O acompanhamento com a mão esquerda_____	40
Exercícios de coordenação melodia/acompanhamento_____	41
PADRÕES 3 e 4_____	41-42
A batida de João Gilberto: PADRÃO 5_____	43
PADRÕES 6 e 7_____	44
Transcrição de levada: César Camargo Mariano (<i>Você vai ver</i>)_____	46
A síncope nas melodias da bossa nova e do samba_____	46

2 Exercícios de contratempo para a música brasileira

Padrões 1 a 3_____	47-49
Exercício de coordenação melodia/acompanhamento_____	51

3 Samba

PADRÃO 1_____	52
Aplicação da divisão da mão direita no samba_____	54
Transcrição de levada: <i>Samambaia</i> (César Camargo Mariano)_____	55
Desenhos de tamborim e sua aplicação ao piano_____	56
PADRÃO 2_____	57

PADRÕES 3 e 4	58-59
Exercício de coordenação: acompanhamento no contratempo	60

4. Samba-canção

PADRÕES 1 a 4	61-62
---------------	-------

5. Partido Alto

PADRÕES 1 a 5	63-68
MÚSICA: <i>Por outros sambas</i> (Turi Collura)	69

6. Samba-Funk

PADRÕES 1 e 2	70
Transcrição de levada: <i>Don't Go</i> (Tânia Maria)	72

7. Baião

PADRÕES de 1 a 4	73-75
Exercícios de coordenação melodia/acompanhamento	78

8. Choro

PADRÕES de 1 a 4	79-82
Exercício de coordenação melodia/acompanhamento	83

9. Maracatu

PADRÕES de 1 a 3	84-85
Transcrição de levada: <i>Maracatu</i> (Egberto Gismonti)	85

10. Frevo e Marcha-Rancho

PADRÕES 1 e 2	86
---------------	----

APÊNDICE: EXERCÍCIOS DE COORDENAÇÃO E INDEPENDÊNCIA

Exercícios	88-89
Referências bibliográficas	90

APRESENTAÇÃO

Bem-vindo ao estudo deste livro! Aqui você terá a oportunidade de entrar em contato com alguns conceitos e termos novos para a maioria dos pianistas. De fato, esta obra é um guia inovador para uma abordagem rítmica ao piano que mudará seu jeito de tocar.

A metodologia apresentada ajuda o pianista a desenvolver sua coordenação rítmico-motora, a independência e a polirritmia, além de se aprofundar num interessante repertório de padrões rítmicos brasileiros aplicados às teclas.

O livro é dividido em duas partes mais um apêndice. A primeira parte traz um novo olhar sobre conceitos e práticas da bateria e percussão aplicados ao piano. Nessa seção, o leitor tem contato com *paradiddles*, *strokes* e outros fundamentos de bateria, tendo à disposição uma aplicação sistematizada ao piano desses conceitos, resultando em interessantes exercícios rítmicos e de coordenação das mãos.

A segunda parte do livro trata dos ritmos brasileiros aplicados às teclas, propondo padrões rítmicos, exercícios e transcrições de pianistas consagrados. São apresentadas mais de 50 diferentes levadas nos ritmos de Samba, Baião, Partido Alto, Bossa Nova, Maracatu, Frevo, Choro, Samba-funk, etc. e mais de 90 exercícios só nessa seção.

O apêndice contém alguns exercícios de independência e coordenação rítmica que acompanham o estudo do livro inteiro.

Outra proposta inovadora deste método é a de praticar a divisão de cada mão em duas ou três partes, para que cada uma delas toque de forma independente e coordenada. Consideramos as partes de cada mão como um conjunto de tambores. Cada parte da mão toca, assim, algum componente do ritmo.

Vejam os exemplos: a figura ao lado indica as três partes da mão direita. Assim, a figura de samba abaixo pode ser realizada pelas três partes da mão, veja:

Figura de samba:



Seguindo a sequência acima, sua realização nas teclas pode ser, por exemplo, a seguinte:

Realização com a divisão da mão direita:



Pode-se observar que os acentos principais da levada original são tocados pela parte 3 da mão, enquanto as outras partes acrescentam toques que conferem *swing*. O princípio é igual ao de um pandeirista, que batuca, com uma mão só, acentos primários e secundários.

São apresentadas, também, algumas transcrições de pianistas consagrados como César Camargo Mariano, Tânia Maria, Egberto Gismonti, entre outros. A observação de suas performances revela que eles usam o recurso da divisão da mão aqui apresentado, assim como, também, aplicam fundamentos da percussão, práticas essas até agora pouco pesquisadas pela didática musical pianística.

Por exemplo, uma rápida olhada na rítmica que César Camargo Mariano usa na música *Samambaia* mostra o potencial dessa proposta. Vejamos aqui rapidamente o que será aprofundado ao longo do livro:

Fragmento da levada de *Samambaia*, de César Camargo Mariano (do disco *Solo brasileiro*):



No primeiro compasso a mão direita executa um *paradiddle*. Os acentos desse desenho marcam também a polirritmia 3+3+2 (esses conceitos serão explicados adiante).

Como aproveitar este livro ao máximo

Os padrões rítmicos apresentados aqui são acompanhados por vários exemplos e exercícios. O mais importante é que o pianista aprenda a usar (e pensar) as suas mãos ritmicamente! Para isso, torna-se importante a repetição dos movimentos, usando velocidades progressivas nos estudos, de forma parecida com a rotina dos bateristas. Ao praticar os exercícios, use um metrônomo. Comece lentamente para, gradativamente, acelerar, buscando sempre manter uma execução precisa e definida.

Não tenha pressa! Amadureça cada levada antes de passar para a sucessiva. Isso pode significar, às vezes, permanecer num estudo por mais de um dia, até dominá-lo completamente. Somente dessa forma, interiorizados o movimento e a coordenação rítmico-motora, passaremos a tocar ritmicamente sem esforço e com precisão.

Observe, também, que muitos dos exercícios deste livro podem ser estudados não somente à frente de um piano, mas em muitas outras circunstâncias, batucando qualquer superfície. Pense nos desenhos rítmicos que representam sua levada: é importante que sua mente saiba o que está realizando e aprendendo. Dessa forma, você estará estudando e desenvolvendo mesmo longe de seu instrumento. Toque sempre relaxado e não sobrecarregue seus músculos.

De certa forma, hoje um livro pode se tornar "vivo" se existir uma relação, um contato, entre o leitor e o autor. Acesse periodicamente o site www.turicollura.com e fique informado sobre novas publicações, estudos, exercícios, bases, etc. Entre em contato, mantenha-se atualizado.

O CD que acompanha o método contém os exemplos musicais e as bases para praticar os exercícios propostos. Ao longo do livro, as faixas do CD são indicadas com o símbolo  seguido pelo número da faixa relativa.

As faixas do CD são de grande ajuda para entender como realizar os acentos. São de extrema utilidade também para aqueles que não dispõem de uma leitura fluente da pauta musical. Nesse caso, músicos acostumados a “pegar de ouvido” têm à sua disposição um auxílio valioso. É bem verdade, aliás, que a notação musical representa apenas uma memória escrita, uma indicação para a realização da música, enquanto a capacidade de ouvir e de entender/imitar as levadas, apenas ouvindo, é muito importante!

Treine, junto com o CD, os exercícios e as levadas. As faixas do CD relativas à rítmica brasileira possuem, muitas vezes, uma versão estendida, isto é, repetem várias vezes a levada apresentada no livro, oferecendo-se como base para o treinamento.

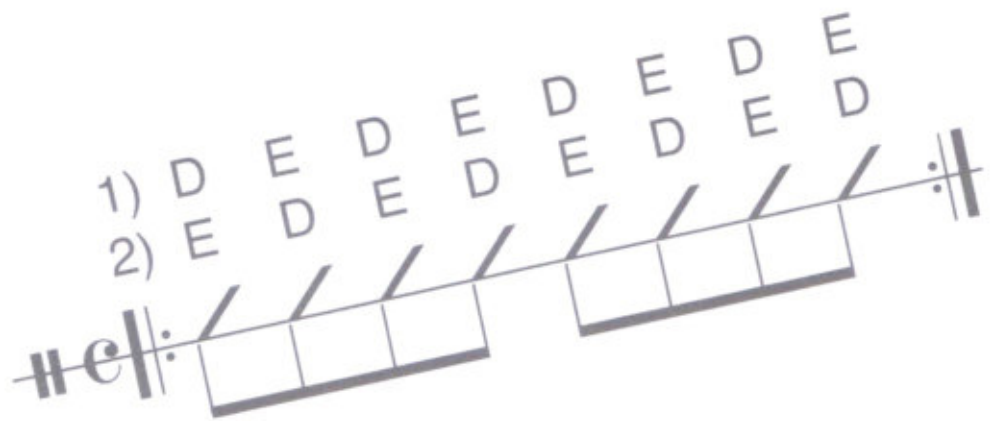
Por fim, deixe este livro mudar você! Não se limite a lê-lo; "interaja" com ele! Sublinhe os conceitos, marque o que chamar sua atenção e anote suas ideias. Tenha paciência durante a aprendizagem, pois você está fixando as bases de suas habilidades futuras!

Para complementar o estudo deste livro, assista também à videoaula em DVD. Observe a realização das levadas e dos exercícios rítmicos. Na videoaula você encontrará, também, novos exercícios e estudos.

*Sem ritmo não há nada.
Sem o ritmo e sua alternância não há estações,
não há vida nem morte, não há respiro,
não bate coração.*

Primeira Parte

Estudos Rítmicos

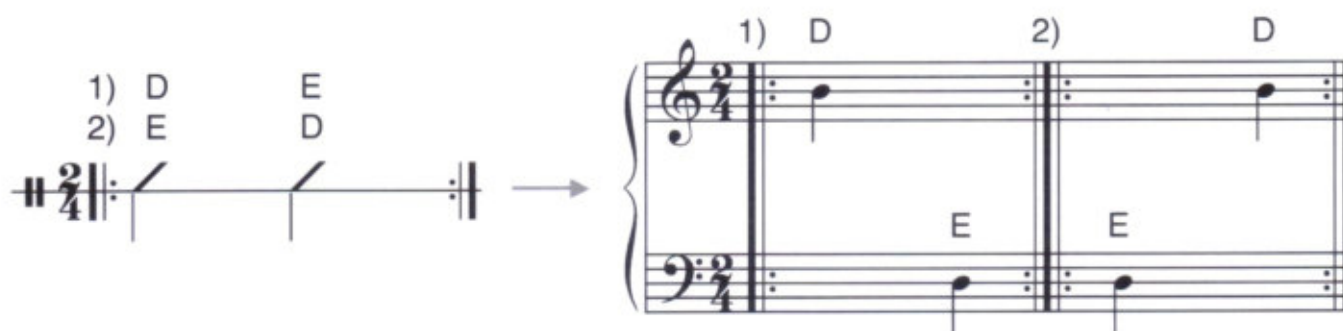


1 FUNDAMENTOS DE BATERIA E PERCUSSÃO APLICADOS AO PIANO

Apresento aqui alguns conceitos da bateria/percussão e sua aplicação ao piano. É preciso ressaltar que os elementos que compõem os estudos da bateria são muitos, existindo inúmeros métodos que tratam exclusivamente disso. Nem todos os fundamentos são aplicáveis ao piano de forma interessante para um resultado “artístico”.

Para fins didáticos, seleciono alguns desses fundamentos que me parecem úteis ao trabalho, proporcionando uma nova maneira de pensar o piano ritmicamente.

SINGLE STROKE: nos estudos de bateria e de percussão, o termo *single stroke* define um toque simples, alternado entre as mãos, por exemplo direita-esquerda ou viceversa. Vejamos abaixo (E = mão esquerda; D = mão direita). A partir desse momento usarei o termo em português *toque simples*.



No *toque simples* as mãos tocam sempre (e somente) de forma alternada, independente de qual for o valor das notas (mínimas, semínimas, colcheias, etc.). Veja alguns exercícios abaixo:

Exercício nº 1

(♩ = 120 a 180 bpm)

1) D E D E

2) E D E D

a)

1) D E D

2) E D E

b)

1) D E D E D E D E

2) E D E D E D E D

c)

1) D E D E D E

2) E D E D E D

d)

ALTERNÂNCIA DE FIGURAS RÍTMICAS USANDO O SINGLE STROKE

Proponho praticar o próximo exercício batucando longe das teclas para, sucessivamente, aplicá-lo ao piano. Logo podemos constatar, na figura abaixo, que, terminada a sequência, ao recomençar, as mãos se invertem: por exemplo, começando pelo 1) ao voltar se vai para o 2) e viceversa.

Exercício nº 2

(♩ = 70 a 130 bpm)

1)	D	E	D	E	D	E	D	E	D	E	D	E	D	E	D
2)	E	D	E	D	E	D	E	D	E	D	E	D	E	D	E

É interessante praticar também trechos do exercício nº 2 como proposto abaixo:

Exercício nº 3

1)	D	E	D
2)	E	D	E

Exercício nº 4

1)	D	E	D	E	D
2)	E	D	E	D	E

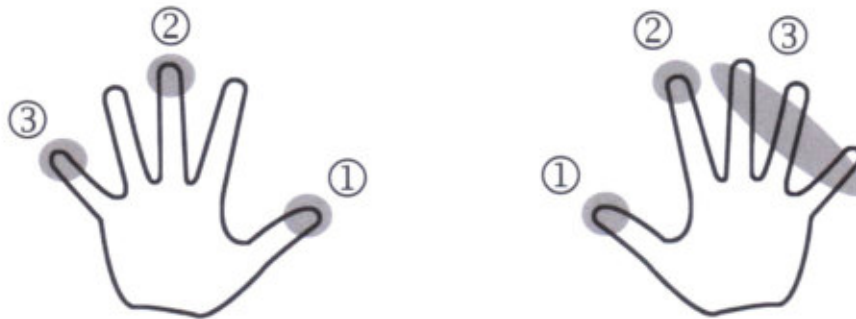
Exercício nº 5

1)	D	E	D	E	D	E	D
2)	E	D	E	D	E	D	E

Trata-se, ainda, de exercícios simples. Todavia acredito que sua abordagem seja bastante inusitada para o pianista. Os mesmos exercícios se tornarão mais interessantes nas próximas páginas.

A DIVISÃO DA MÃO EM TRÊS PARTES

Dividimos cada mão em três partes, como indicado na figura abaixo. Cada parte da mão toca, de forma independente das outras, algum componente do ritmo. Praticamos aqui alguns exercícios preliminares para desenvolver a coordenação.



(**Importante:** ao longo do livro, os números indicam as partes das mãos e não os dedos).

- A mão direita

A primeira parte é representada pelo polegar. A segunda, pelo dedo indicador e a terceira, pelos dedos restantes. Essa última parte toca os acentos fortes. Usando as partes ① e ③ da mão, podemos tocar os *toques simples* antes apresentados, agora, com uma só mão. Vejamos:

D E D E D E D E
E D E D E D E D

(divisão entre as mãos)

③ ① ③ ① ③ ① ③ ①
① ③ ① ③ ① ③ ① ③

(divisão numa mão só)

A sequência, antes dividida entre as mãos, pode ser realizada também com duas partes de uma mão só.

Pratique colocando os acentos na parte ① da mão e, depois, na parte ③ como indicado abaixo:

2-1 Exercício nº 6-a (♩ = 120 a 180 bpm)

1) > > > > > >
2) > > > > > >

Voltando aos primeiros exercícios do *toque simples*, poderemos praticá-los aplicando a alternância entre as partes da mão (ao invés da alternância entre as mãos).

Podemos alternar como indica a figura abaixo, utilizando as três partes da mão:

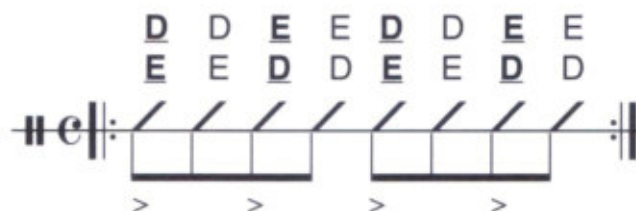
2-2 Exercício nº 6-b (♩ = 120 a 160 bpm)



- A mão esquerda

Na divisão da mão esquerda estão indicados três dedos, como mostra a figura da página anterior. Os outros dois dedos podem ser usados ora por uma parte da mão, ora por outra, segundo as circunstâncias. Veremos isso em detalhe nos tópicos a seguir.

DOUBLE STROKE: nos estudos de bateria e de percussão, esse termo define um *toque duplo*, por exemplo direita-direita, ou esquerda-esquerda. É chamado, também, de *papa-mama*. Vejamos:



Existem vários exemplos de *toque duplo* na literatura pianística, erudita e não-erudita. Apresento alguns exemplos em seguida. Todos os exemplos apresentados utilizam a divisão da mão e permitem produzir passagens de grande efeito:

Maple Leaf Rag (Scott Joplin)

3 Exemplo 1 (*)



(*) M.E. equivale à "mão esquerda"; M.D. equivale à "mão direita".

TRANSCRIÇÃO DE PADRÕES: HERBIE HANCOCK

Os próximos dois exemplos, baseados no *toque duplo*, são padrões bastante usados pelo pianista Herbie Hancock. ⁽¹⁾

4-1 Exemplo 2



4-2 Exemplo 3



1) Os fragmentos apresentados nos exemplos 2 e 3 estão baseados na escala diminuta S-T (semitom-tom) de Dó. Para o estudo dessa escala, de suas características e aplicações, veja o meu livro *Improvisação: práticas criativas para a composição melódica na música popular*, Vol.2, publicado pela Editora Irmãos Vitale.

Outro exemplo:

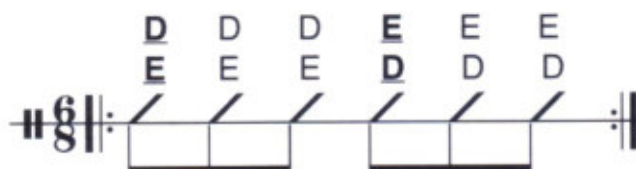
4-3 Exemplo 4

Abaixo há alguns exercícios para praticar a divisão das mãos e sua coordenação. Escolha um acorde de seu gosto para dividir a mão direita; a esquerda pode alternar o baixo em oitavas. Use um metrônomo, começando lentamente e, aos poucos, na medida em que sentir que está alternando os dedos com precisão rítmica, acelere gradativamente a velocidade. Os toques entre parênteses (x) são mais leves. Vejamos:

Exercício nº 7

O *toque duplo* ainda possibilita outras combinações de alternância entre as mãos. Experimente-as aplicando a divisão da mão.

TRIPLE STROKE: esse termo define um *toque triplo*:



Vejamos um exemplo interessante de aplicação do *toque triplo*:

5 Exemplo 5



PARADIDDLE: O *paradiddle* é a soma do *toque simples* com o *toque duplo*. Esse é um fundamento muito importante da bateria e logo observamos que se faz muito interessante para o desenvolvimento rítmico do pianista. Começamos com o mais comum, o *paradiddle* simples.



O *paradiddle* acima pode, por exemplo, ser transposto para as teclas como mostram os próximos dois exercícios (estes em Dm). Estude uma versão de cada vez, lentamente e repetidamente. Experimente velocidades de 60 a 90 bpm.

6 Exercício nº 8



A versão b) usa a divisão da mão esquerda em duas partes (① e ③). A versão c) acrescenta a divisão da mão direita em duas partes. A versão d) acrescenta a divisão da mão esquerda em três partes.

6 Exercício nº 9



As possibilidades de aplicação dos *paradiddles* oferecidas ao pianista são realmente muitas. Pensemos, por exemplo, na possibilidade de realizar o *paradiddle* somente com uma mão, enquanto a outra toca diferentes figuras rítmicas ou uma melodia. O próximo exercício mostra a realização do *paradiddle* com a mão esquerda. Logo depois da versão a) o exercício mostra alguns desenhos rítmicos que são obtidos omitindo algumas notas do *paradiddle* de partida. Vejamos:

7 Exercício nº 10



Dividindo a mão em três partes podemos obter mais variações, entre as quais, por exemplo:



O próximo exemplo mostra um desenho rítmico na mão esquerda derivado do *paradiddle* enquanto a mão direita executa um desenho melódico-harmônico.

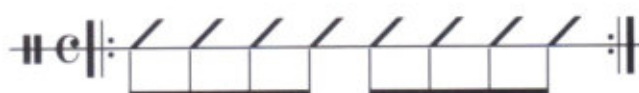
8 Exemplo 6

The musical score for Example 6 is written for piano in 2/4 time. It consists of two systems of music. The first system has two measures. The first measure is marked with a C6 chord, and the second measure is marked with a Cm7 chord. The second system has three measures. The first measure is marked with a D/C chord, the second with a Db7,9/C chord, and the third with a C7M,9 chord. The left hand plays a steady eighth-note pattern, while the right hand plays a melodic line with various chords and intervals.

INVERSÕES DO PARADIDDLE

A partir de cada uma das oito colcheias que compõem o *paradiddle* apresentado anteriormente, obtemos diferentes inversões, formando novos *paradiddles*, apresentados em seguida. Estudaremos com calma e detalhadamente cada um. Os acentos de cada *paradiddle* caem nas notas evidenciadas em negrito (veja a figura abaixo)

- 1) **E** D E E **D** E D D
- 2) **D** E E D **E** D D E
- 3) **E** E D E **D** D E D
- 4) **E** D E D **D** E D E
- 5) **D** E D D **E** D E E
- 6) **E** D D E **D** E E D
- 7) **D** D E D **E** E D E
- 8) **D** E D E **E** D E D



Estude cada uma das inversões apresentadas. Pratique, por exemplo, uma inversão por dia, procurando fixar e interiorizar cada *paradiddle*. Use um metrônomo.

A prática e a interiorização dos *paradiddles* requer tempo e não é uma tarefa tão simples. Aconselho prosseguir, de forma paralela, no estudo dos próximos tópicos do livro.

Paradiddle 2:

D E E D E D D E

O *paradiddle* 2 pode ser transposto para as teclas, por exemplo, como mostra o próximo exercício (todas as versões em Dm):

9 Exercício nº 11 (♩ = 60 a 90 bpm)

a) b) c) d)

3 1 3 3 3 1 2 1 3 2

O exercício seguinte mostra alguns desenhos rítmicos aplicados à mão esquerda relativos ao *paradiddle* 2. Invente e escreva no espaço em branco outro desenho.

Exercício nº 12

É útil estudar os *paradiddles* e absorver a alternância de movimentos que proporcionam, pois habilitam o pianista a realizar inúmeras figuras rítmicas.

Paradiddle 3:**E E D E D E D**

Seguindo os exemplos anteriores, o *paradiddle* 3 pode ser traduzido nas teclas como mostra o próximo exercício (todas as versões em Dm):

**10 Exercício nº 13**

(♩ = 60 a 90 bpm)

Four variations of the Paradiddle 3 pattern in 2/4 time, each consisting of two staves (treble and bass). The patterns are labeled a), b), c), and d). Each variation includes accents (>) and fingerings (circled numbers) to guide the player.

O exercício seguinte mostra alguns desenhos rítmicos aplicados à mão esquerda relativos ao *paradiddle* 3. Invente e escreva no espaço em branco outro desenho.

Exercício nº 14

Two staves of rhythmic patterns in 2/4 time, consisting of eighth and quarter notes with accents (>) and repeat signs, designed for the left hand.

Paradiddle 4:

E D E D E D E D E

Seguindo os exemplos anteriores, o *paradiddle 4* pode ser traduzido nas teclas como mostra o próximo exercício (todas as versões em Dm):

11 Exercício nº 15 (♩ = 60 a 90 bpm)

O exercício seguinte mostra alguns desenhos rítmicos aplicados à mão esquerda relativos ao *paradiddle 4*. Invente e escreva no espaço em branco outros desenhos.

Exercício nº 16

Paradiddle 5:**D E D D E D E E**

O *paradiddle* 5 pode ser traduzido nas teclas como mostra o próximo exercício (todas as versões em Dm):

 12 Exercício nº 17

(♩ = 60 a 90 bpm)



O exercício seguinte mostra alguns desenhos rítmicos aplicados à mão esquerda relativos ao *paradiddle* 5. Invente e escreva no espaço em branco outros desenhos.

Exercício nº 18



Paradiddle 6:

E D D E D E E D

em O *paradiddle 6* pode ser traduzido nas teclas como mostra o próximo exercício (todas as versões em Dm):



13 Exercício nº 19

(♩ = 60 a 90 bpm)

pa- O exercício seguinte mostra alguns desenhos rítmicos aplicados à mão esquerda relativos ao *paradiddle 6*. Invente e escreva no espaço em branco outros desenhos.

Exercício nº 20

Paradiddle 7:**D D E D E E D E**

O *paradiddle 7* pode ser traduzido nas teclas como mostra o próximo exercício (todas as versões em Dm):

 14 Exercício nº 21

(♩ = 60 a 90 bpm)



O exercício seguinte mostra alguns desenhos rítmicos aplicados à mão esquerda relativos ao *paradiddle 7*. Invente e escreva no espaço em branco outros desenhos.

Exercício nº 22



Paradiddle 8:

D E D E D E D

O *paradiddle 8* pode ser traduzido nas teclas como mostra o próximo exercício (todas as versões em Dm):

15 Exercício n° 23

(♩ = 60 a 90 bpm)

Four variations of the Paradiddle 8 pattern in 2/4 time, each consisting of two measures. The notation includes treble and bass staves. Variation a) shows a standard 8-note pattern. Variation b) includes fingerings 3 and 1. Variation c) includes fingerings 3 and 1. Variation d) includes fingerings 2, 1, and 3.

O exercício seguinte mostra alguns desenhos rítmicos aplicados à mão esquerda relativos ao *paradiddle 8*. Invente e escreva no espaço em branco outros desenhos.

Exercício n° 24

Exercise 24 shows a sequence of rhythmic patterns in the bass clef. The first line contains four measures of rhythmic notation, and the second line contains three measures of empty staves for practice.

PARADIDDLE DUPLO

Esse *paradiddle* é usado nos tempos ternários, sobretudo no compasso 6/8. Não o aprofundarei neste livro, mas acho interessante mostrá-lo. Vale para o *paradiddle* duplo tudo o que foi mostrado sobre o *paradiddle* simples.

E D E D E E D E D E D D

OUTRAS COMBINAÇÕES DE TOQUES

Além dos *paradiddles* existem outras combinações de toques simples, duplos e triplos. Vejamos alguns outros mais relevantes para serem explorados ao piano:

4/4

- 1) **E D D E D D E D**
- 2) **D E E D E E D E**
- 3) **D D D E D D D E**
- 4) **E E E D E E E D**



As combinações 1) e 2) acima dividem as oito notas do compasso em grupos de 3+3+2.

Alguns exemplos:

16 Exemplo 7 (combinação 1)

TRANSCRIÇÃO DE LEVADA: CANTALOUPE ISLAND (HERBIE HANCOCK)

Na combinação 1) está fundamentada a levada rítmica da música *Cantaloupe Island*, mesmo que com alguma modificação:

17 Exemplo 8 (combinação 1)



18 Exemplo 9 (combinação 2): sua mão esquerda oferece um eficaz acompanhamento no baião:



3/4 ou 6/8

- | | | | | | | |
|----|----------|---|---|----------|---|---|
| 1) | <u>D</u> | D | E | <u>D</u> | E | E |
| 2) | <u>E</u> | E | D | <u>E</u> | D | D |
| 3) | <u>E</u> | D | D | <u>E</u> | D | D |
| 4) | <u>D</u> | E | E | <u>D</u> | E | E |
| 5) | <u>D</u> | E | E | <u>E</u> | D | D |
| 6) | <u>E</u> | D | D | <u>D</u> | E | E |



Seguindo os critérios apresentados acima, é possível produzir combinações de toques para qualquer tempo de compasso, como por exemplo 5/4 (3+2 ou 2+3), 7/4 (3+2+2, 2+2+3, etc.) e outros.

2 RÍTMICA NA MELODIA

EXERCÍCIOS RÍTMICOS DE COORDENAÇÃO

Aqui alguns exercícios para desenvolver a capacidade de passar de um valor de notas para outro sem perder o andamento ou a coordenação das mãos.

19-1 Exercício nº 25 (♩ = 80 a 120 bpm)

a) 1 2 3 4 5 4 3 2 b) (mesmo dedilhado)

c) 3 3 3 3 d)

19-2 Exercício nº 26

a) 1 2 3 1 2 3 4 5 3 4 2 3 1 5 3 2

b) (mesmo dedilhado)

c) (mesmo dedilhado)

Exercise c) is a piano piece in 2/4 time. The right hand features a continuous eighth-note melody with a trill-like pattern, while the left hand provides a simple bass line with quarter notes. The key signature has one flat (B-flat).

19-3 Exercício nº 27

a) b)

Exercises a) and b) are piano pieces in 2/4 time. Exercise a) features a melody of eighth notes in the right hand and a bass line of quarter notes in the left hand. Exercise b) features a more complex melody with eighth-note patterns and trills in the right hand, with a corresponding bass line in the left hand. Both exercises are in the key of B-flat.

c)

Exercise c) is a piano piece in 2/4 time. The right hand features a melody of eighth notes with triplets, while the left hand provides a simple bass line with quarter notes. The key signature has one flat (B-flat).

d)

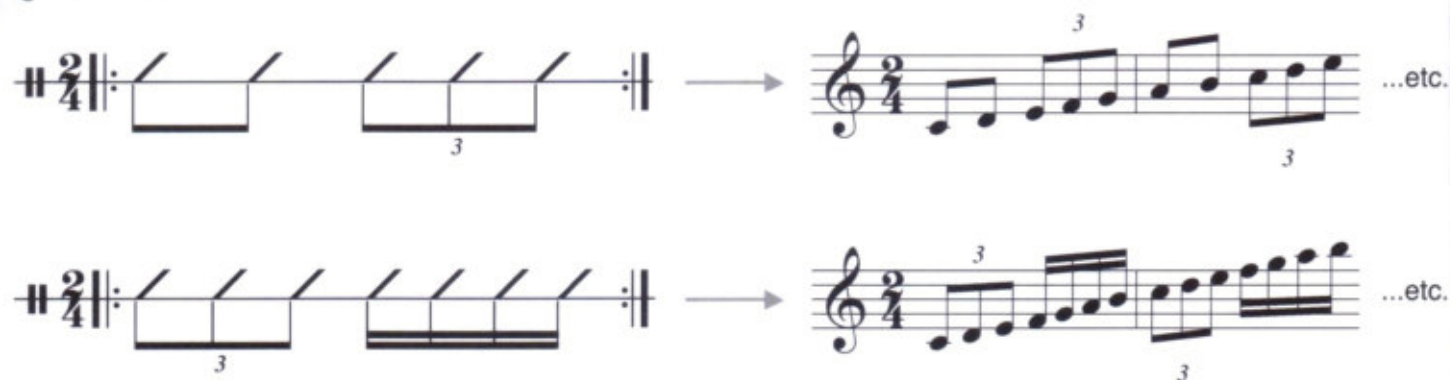
Exercise d) is a piano piece in 2/4 time. The right hand features a complex melody with eighth-note patterns and trills, while the left hand provides a simple bass line with quarter notes. The key signature has one flat (B-flat).

NOTAS DE DIFERENTE DURAÇÃO NA MELODIA

A construção de melodias que contenham notas, ou grupos de notas, de diferente duração (ora colcheias, ora semínimas, mínimas ou tercinas, por exemplo), proporciona resultados interessantes. Observe o exemplo abaixo: a melodia alterna grupos de colcheias, tercinas e semicolcheias.

 20 Exemplo 10


Ao estudar as escalas, é possível aplicar várias alternâncias rítmicas como, por exemplo, as das figuras abaixo:

**ESTUDO SINCOPOADO PARA AS ESCALAS**

Apresento em seguida um exercício muito eficaz para inúmeras aplicações. Trata-se de deslocar as pausas sobre cada uma das oito colcheias que compõem cada compasso. Estude com o metrônomo em velocidades progressivas, de 100 a 180 *bpm*.

21 Exercício nº 28

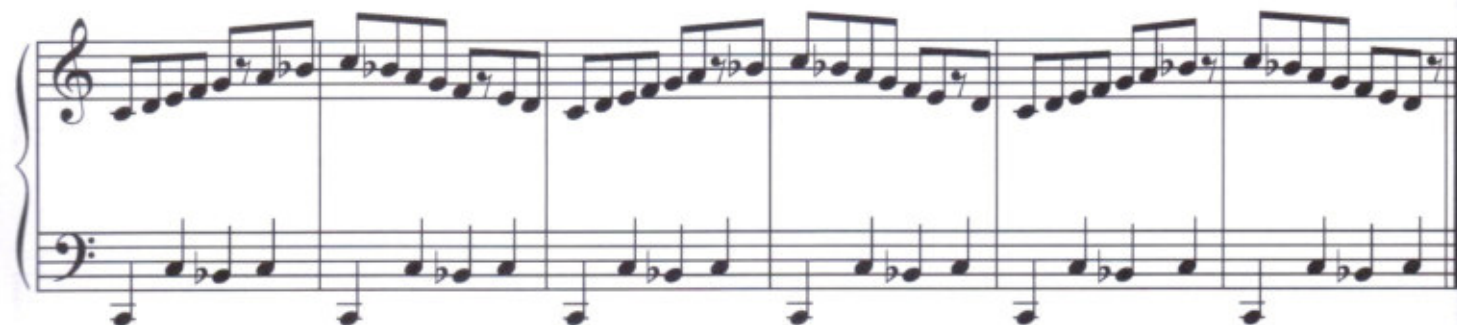
(♩ = 120 bpm)



É possível praticar o exercício nº 28 com algum acompanhamento em *ostinato*, como mostra o exercício abaixo:

22-1 Exercício nº 29a





Experimente dobrar o tempo da mão direita, como mostra o exercício abaixo.

22-2 Exercício n° 29b (♩ = 115 bpm)



EXERCÍCIO DE COORDENAÇÃO MELODIA/ACOMPANHAMENTO

O próximo exercício visa desenvolver a capacidade de deslocar o acompanhamento da mão esquerda enquanto a mão direita improvisa ou toca uma melodia. A mão direita toca o exercício n. 28 inteiro. Junto a isso, procure tocar um acorde (com a mão esquerda) colocando-o junto à primeira colcheia do compasso. Sucessivamente, repita o exercício inteiro colocando o acompanhamento junto à segunda colcheia, depois à terceira, etc., como proposto no exercício n° 28. Dessa forma é possível treinar as síncopes da mão direita e o deslocamento rítmico da esquerda. Vejamos:

23 Exercício nº 30

1) acorde na primeira colcheia:

(♩ = 115 bpm)

First system of musical notation for exercise 1. The treble staff contains a melody of eighth notes, and the bass staff contains a chordal accompaniment with eighth notes.

Second system of musical notation for exercise 1. The treble staff contains a melody of eighth notes, and the bass staff contains a chordal accompaniment with eighth notes. The system ends with the text "...etc."

2) acorde na segunda colcheia:

First system of musical notation for exercise 2. The treble staff contains a melody of eighth notes, and the bass staff contains a chordal accompaniment with eighth notes.

Second system of musical notation for exercise 2. The treble staff contains a melody of eighth notes, and the bass staff contains a chordal accompaniment with eighth notes. The system ends with the text "...etc."

3) acorde na terceira colcheia:

4) acorde na quarta colcheia:

Para alcançar uma boa independência das mãos, pode-se isolar uma célula rítmica de acompanhamento para a ela sobrepor alguns estudos progressivos na mão direita. A seção Apêndice, no final deste livro, contém alguns estudos para esse fim. Use-os como referência durante a leitura do livro todo. Com efeito, ao longo das páginas, são apresentadas várias levadas para a mão esquerda. Poderemos, então, nos referir aos exercícios do Apêndice para aplicar as levadas que, naquele momento de nosso estudo, estamos aprendendo. Estude agora os acompanhamentos de 1 a 4 apresentados à página 88 aplicando-os aos exercícios de 116 a 122.

POLIRRITMIA

Polirritmia significa o emprego simultâneo de duas ou mais estruturas rítmicas diferentes. Sobreponemos aqui uma combinação de toques 3+3+2 (veja os acentos da mão direita distribuídos entre as oito semicolcheias de cada compasso) a uma pulsação binária (mão esquerda). Observe as versões a), b) e c). Para a divisão das mãos veja as figuras à pag. 12.

A versão a) pode se tornar a versão b), em que são tocadas somente as notas acentuadas

A versão b) mostra uma polirritmia em que a mão direita toca 3 notas por compasso enquanto a mão esquerda toca 4 notas. Na versão c) a mão direita toca 3 notas enquanto a mão esquerda toca 2 notas.

A polirritmia pode se dar também em uma melodia, na qual são evidenciados determinados acentos. O exemplo seguinte é um trecho de *The Entertainer* (Scott Joplin). Observamos que os acentos da melodia apontam para uma sobreposição de 3+3+2, vejamos:

Exemplo 11

As figuras abaixo mostram a inversão das mãos na realização das polirritmias apresentadas antes:

d) ③ ① ③ ①

e)

③ ② ① ③ ② ① ③ ①
① ③ ② ① ③ ② ① ③

f) ③ ① ③ ①

③ ① ③ ① ③ ① ③ ①

As versões e) e f) aqui apresentadas resultam em levadas de baião, tratadas mais à frente (veja os padrões 1 e 2 à pág.73).

Outra combinação interessante de acentos é a 3+3+3. Depois de executar as figuras abaixo, experimente inverter as mãos.

*	
*	
*	
*	

A musical staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The staff contains several musical notes, including quarter notes, eighth notes, and rests, arranged in a sequence that suggests a simple melody. The notes are black with stems, and the rests are indicated by horizontal lines with flags. The staff is drawn with five lines and a key signature of one sharp (F#).

1 BOSSA NOVA

A *bossa nova* surgiu nos anos 50, misturando os elementos rítmicos do samba e as progressões harmônicas do jazz. Seu ritmo é menos sincopado que o do *samba*, e sua condução mais linear, especialmente nos andamentos lentos e meio-lentos (pensemos em músicas como *A Insensatez*, *Corcovado*, etc.). Nesses casos o baixo tende a ficar na fundamental do acorde. Já nos andamentos mais rápidos (por exemplo, *Garota de Ipanema*, *Wave*, etc.), o baixo alterna a fundamental com o quinto grau do acorde. A simplificação rítmica da *bossa nova* em relação ao *samba*, às vezes, é mais marcada, como apresentado aqui nos padrões 1 e 2. Já as figuras rítmicas mais sincopadas, como os padrões de 3 a 7, a aproximam mais ao samba.

PADRÃO 1

Apresento três versões desse padrão; o que muda é a condução do baixo. Sua versão *a)* é a mais simples, ao passo que as *b)* e *c)* acrescentam algumas notas em contratempo no baixo. Os padrões 1 e 2 aqui apresentados são os mais simples e os que mais se distanciam da essência do *samba*. Talvez sua melhor aplicação seja nos tempos lentos.



A figura abaixo mostra uma possível realização de cada padrão. Acompanhe pelo CD e pratique cada exercício proposto.

24 Exercício nº 31



O padrão seguinte acrescenta apenas uma antecipação no final do compasso.

PADRÃO 2



A figura abaixo mostra uma possível realização de cada padrão. Acompanhe pelo CD e pratique cada exercício proposto.

25 Exercício nº 32



O próximo exercício mostra a aplicação do **PADRÃO 2** a uma sequência de acordes. Repare que a última semicolcheia de cada compasso antecipa o acorde que segue.

26 Exercício nº 33



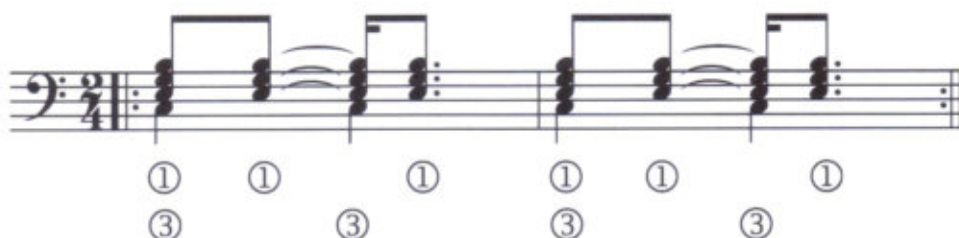
Observe-se a linha do baixo do exercício anterior. No primeiro compasso as notas se alternam entre a fundamental e o quinto grau do acorde. A última semicolcheia antecipa a nota sol, fundamental do acorde do segundo compasso. Depois de uma alternância de oitava, a última semicolcheia desse compasso antecipa o novo acorde. No terceiro compasso novamente aparece a alternância entre o primeiro e o quinto grau. Essa condução se aproxima à do samba.

ACOMPANHAMENTO COM A MÃO ESQUERDA. Eis alguns exercícios para treinar o acompanhamento com a mão esquerda. Pense na mão dividida como mostra a figura abaixo. O quinto dedo da mão faz o baixo enquanto os restantes realizam os acordes.



Acompanhamento em posição fechada:

27-1 Exercício n° 34



27-2 Exercício n° 35



Acompanhamento em posição aberta:

Exercício n° 36



Esses simples acompanhamentos são usados, frequentemente, por pianistas como César Camargo Mariano, para se acompanhar nos solos em andamentos lentos. Observe, por exemplo, esse pianista na música *Quem diz que sabe* (DVD Leny Andrade & César Camargo Mariano Ao Vivo). Na mesma apresentação ao vivo, ainda, ele acompanha a música *Você vai ver* usando o **PADRÃO 2** de bossa apresentado na página anterior na sua versão *b*).

Exercícios de Coordenação Melodia/Acompanhamento

Para aprimorar a coordenação das mãos, aplique as levadas de acompanhamento de bossa nova aqui apresentadas nos exercícios das páginas 88 e 89. Por exemplo, o exercício nº 116 (no item 5) fica como proposto abaixo. Esse tipo de treinamento é muito útil, pois trabalha a independência das mãos na hora de executar um tema ou um improviso enquanto se toca o acompanhamento.

28 Exercício nº 37



Aplique agora o acompanhamento do **PADRÃO 2** aos exercícios das páginas 88 e 89. Exercícios com semicolcheias na mão direita podem ser treinados com andamentos de 80 a 110 *bpm*. Trabalhe progressivamente, sem ter pressa de alcançar velocidades elevadas. Quanto mais lento for o trabalho melhor será o resultado. Algumas sugestões de músicas: *Eu sei que vou te amar*, *Corcovado*, *Meditação* facilitam a aplicação do **PADRÃO 1**; para a aplicação do **PADRÃO 2** utilize, por exemplo, a música *A Insensatez*, em virtude de sua melodia antecipada em relação à pulsação.

PADRÃO 3

O padrão seguinte está baseado em uma das figuras típicas que os bateristas executam no aro da caixa. Essa figura rítmica é um padrão da assim chamada *clave de bossa nova 3:2* (significa 3 toques no primeiro compasso e 2 toques no segundo). O próximo exercício mostra uma possível realização do padrão apresentado.



29 Exercício n° 38

Exercise 38 is a musical score for piano in 2/4 time, featuring a 2:3 bossa nova rhythm pattern. The score consists of four measures, each with a specific chord indicated above the staff: C7M,9, C7M,9, G7sus,9, and G7sus,9. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The rhythm is characterized by a 2:3 pattern, where the first measure has two beats and the second measure has three beats.

PADRÃO 4 (inversão do **PADRÃO 3**). Aqui a *clave de bossa nova* é indicada como **2:3** (significa 2 toques no primeiro compasso e 3 toques no segundo).

Padrão 4 is a musical score for piano in 2/4 time, featuring a 2:3 bossa nova rhythm pattern. The score consists of two measures, each with a specific chord indicated above the staff: C7M,9 and G7sus,9. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The rhythm is characterized by a 2:3 pattern, where the first measure has two beats and the second measure has three beats.

A figura abaixo mostra uma possível realização do padrão apresentado.

30 Exercício n° 39

Exercise 39 is a musical score for piano in 2/4 time, featuring a 2:3 bossa nova rhythm pattern. The score consists of four measures, each with a specific chord indicated above the staff: C7M,9, C7M,9, G7sus,9, and G7sus,9. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The rhythm is characterized by a 2:3 pattern, where the first measure has two beats and the second measure has three beats.

A BATIDA DE JOÃO GILBERTO

O próximo padrão corresponde à levada que João Gilberto utilizou na gravação da música *Desafinado* em 1958, época em que surgia a bossa nova. Os padrões 5 e 6 e suas variações, são os mais próximos ao samba e se aplicam muito bem a músicas como, por exemplo, *Lobo bobo* (C. Lyra e R. Boscoli), *Ela é carioca* (T. Jobim e V. de Moraes), *Só danço samba* (T. Jobim e V. De Moraes). ⁽¹⁾

Padrão 5

(*) João Gilberto usa, na música *Desafinado*, também essa variação.

A figura abaixo mostra uma possível realização do padrão apresentado.

31 Exercício n° 40



O exercício anterior mostra uma linha simplificada na mão esquerda. Isso é devido ao fato do acompanhamento da mão direita ser mais sincopado.

O próximo padrão de *bossa* é uma inversão do padrão 5 aqui apresentado. É obtido invertendo os dois compassos desse último, ou seja, começando pelo segundo compasso.

¹⁾ Para um aprofundamento da estética da bossa nova, da "batida" de João Gilberto e de seus desdobramentos, bem como para o estudo dos clichês rítmico-melódicos desse gênero musical, veja o meu livro *Piano Bossa Nova: Método progressivo* (livro + DVD) disponível no site www.pianobossanova.com.

PADRÃO 6



(*) Uma possível variação.

Os próximos exercícios mostram algumas possíveis realizações do **PADRÃO 6**.

32-1 Exercício n° 41



32-2 Exercício n° 42



32-3 Exercício n° 43, estilização interessante do **PADRÃO 6**



PADRÃO 7



Exemplos de realização:

33-1 Exercício nº 44



33-2 Exercício nº 45



33-3 Exercício nº 46



Uma característica da bossa nova nos andamentos lentos e médios é a de marcar todas as colcheias. Na bateria, por exemplo, isso é feito no prato de condução. Vejamos uma aplicação disso ao piano, na transcrição livre de um trecho da levada que César Camargo Mariano usa na música *Você vai ver* (Tom Jobim).⁽¹⁾

TRANSCRIÇÃO: CÉSAR CAMARGO MARIANO (*VOCÊ VAI VER*)

Observe a divisão da mão direita em duas partes. O pianista tende a marcar todas as colcheias. No exemplo abaixo, as notas mais agudas são acentuadas, enquanto as outras são *ghost notes*. A faixa do CD tenta reproduzir o mais fielmente possível a maneira de C.C. Mariano executar essa levada.

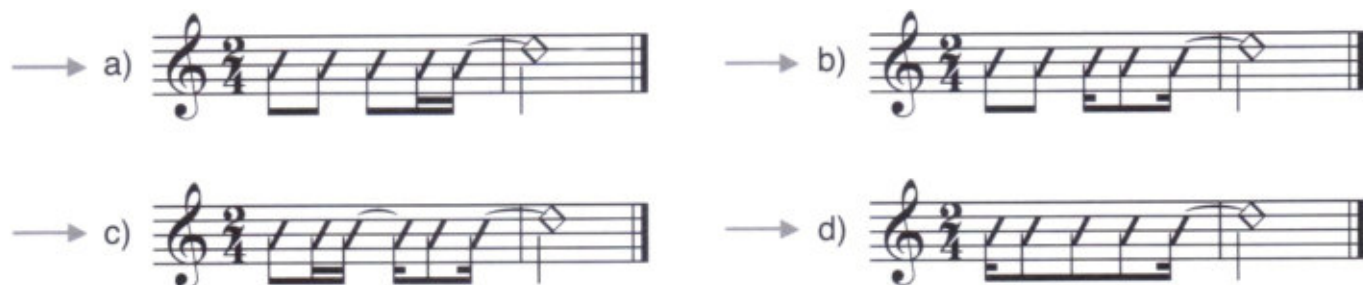
34 Exemplo 12



A SÍNCOPE NAS MELODIAS DA BOSSA NOVA E DO SAMBA

As melodias da bossa nova e do samba (me parece que isso possa bem se estender a outros estilos brasileiros também) são caracterizadas pela síncope. Vejamos:⁽²⁾

Esta figura inicial  se transforma, progressivamente, nas sucessivas



As figuras rítmicas sincopadas são muito comuns, portanto é útil se familiarizar com elas. Assim como para a melodia, a síncope está, também, na base da rítmica brasileira. O próximo parágrafo mostra esse conceito aplicado ao acompanhamento.

1) DVD Leny Andrade & César Camargo Mariano *Ao Vivo*.

2) Devo ao amigo Nelson Faria essa sequência, publicada no livro *The brazilian guitar book*.

2 EXERCÍCIOS DE CONTRATEMPO PARA A MÚSICA BRASILEIRA

Apresento aqui alguns estudos para aprimorar a percepção e a realização do contratempo, tocado com a mão direita. Na mão esquerda, a nota do primeiro tempo é tocada em *staccato*, enquanto a segunda é forte, representando o acento do bumbo. Para entender melhor, ouça as faixas do CD. Harmonicamente, a primeira nota toca a fundamental do acorde, enquanto a nota forte é, em muitos casos, representada pela quinta do acorde tocada oitava abaixo.

PADRÃO 1



A próxima figura mostra uma possível realização do **PADRÃO 1** em Dó Maior.

Exercício nº 47



35



Acrescentamos uma nota (indicada com *) na mão esquerda ao **PADRÃO 1**, para enriquecê-lo:

PADRÃO 2



Os próximos exercícios mostram algumas possíveis realizações do **PADRÃO 2** em Dó Maior. Em termos harmônicos a nova nota pode ser: a) a quinta do acorde oitava acima; b) a terça do acorde oitava acima; c) a mesma fundamental do acorde. Essas são as soluções mais comuns.

A próxima figura mostra a nova nota sendo a quinta do acorde oitava acima.

Exercício nº 48

36-1



A próxima figura mostra a nova nota sendo a terça do acorde oitava acima.

Exercício nº 49

36-2



A próxima figura mostra a nova nota sendo a fundamental do acorde.

Exercício nº 50

36-3



maior. Em **Padrão 3** acrescentando mais uma nota na mão esquerda (indicada com *)
 do acorde



Os próximos exercícios mostram algumas possíveis realizações do **Padrão 3** em Ré menor. Em termos harmônicos a nova nota pode ser: a) a quinta do acorde oitava acima; b) a terça do acorde oitava acima; c) a sétima do acorde oitava abaixo, criando uma nota de aproximação à fundamental.

A próxima figura mostra a nova nota representando a sétima do acorde.

Exercício nº 51

37-1



A próxima figura mostra a nova nota representando a quinta acima do acorde.

Exercício nº 52

37-2



A mão direita pode ser enriquecida com algumas notas a mais, como mostra a figura ao lado.



Apresento os próximos exercícios para treinar a alternância entre as partes da mão direita enquanto a mão esquerda pratica o acompanhamento proposto anteriormente.

Exercício n° 53

Exercício n° 53

38

Dm

a)

b)

Exercício n° 54

Exercício n° 54

38

Dm

c)

d)

Abaixo apresento algumas figuras interessantes para a mão esquerda. Essas podem ser aplicadas aos exercícios do apêndice de n° 116 a n° 122 (pág. 88 e 89) em forma de acordes.

Exercício n° 55



Exercício n° 56



Exercício n° 57



Exercício n° 58



Exercício nº 59. Escolha algumas escalas e pratique-as com a mão direita aplicando as síncopes estudadas no exercício nº 28 (pág.31). A mão esquerda toca nos padrões 1, 2 e 3 aqui apresentados. O próximo exercício mostra, por exemplo, a aplicação da síncope na escala de Dó Maior, com o **Padrão 3** na mão esquerda.

EXERCÍCIO DE COORDENAÇÃO MELODIA/ACOMPANHAMENTO

39 Exercício nº 60

1) 2)

3) 4)

5) 6)

7) 8)

3 SAMBA

O *samba* é caracterizado por uma rica polirritmia, em que diversos instrumentos propõem desenhos rítmicos diferentes. No piano, é possível construir várias figuras com a mão direita, muitas vezes baseadas nas levadas de específicos instrumentos de percussão, especialmente tamborim, pandeiro e agogô, enquanto a mão esquerda faz a função do baixo, marcando o acento dos surdos⁽¹⁾.

A figura rítmica do **PADRÃO 1** apresentado abaixo é a levada de samba mais tradicional. Deriva de um desenho de tamborim e é caracterizada por um andamento sincopado⁽²⁾.

PADRÃO 1



Nas levadas de samba aqui apresentadas, a primeira nota de cada compasso (primeiro tempo) na mão esquerda é tocada em *staccato*, enquanto na terceira nota (segundo tempo) reside o acento forte.

Exemplos de realização:

Exercício nº 61



1) Nas escolas de samba existem 3 funções diferentes de surdo. O "surdo de primeira" é o que marca o segundo tempo do compasso (um-DOIS, um-DOIS) e tem, de regra, afinação mais grave. O "surdo de segunda" marca o primeiro tempo (UM-dois, UM-dois). Por último, o terceiro surdo, chamado "surdo de corte" ou "surdo de terceira", traça desenhos livres, ligando as batidas dos outros dois.

2) É importante fazer uma consideração preliminar: observando os padrões de samba apresentados nessas páginas, notamos que os desenhos rítmicos precisam sempre de dois compassos para completar-se. Poderíamos dizer, então, que o andamento de samba é em 4/4. Mas, devido à pulsação binária dos surdos, é convenção escrever os desenhos em 2/4.

É interessante variar a formação do acorde, assim como sua posição nas teclas (mediante inversões) para criar uma maior variedade sonora. O próximo exercício mostra a alternância entre o 6º e 7º grau do acorde, ao passo que o sucessivo acrescenta também uma inversão diferente. Esse também é um recurso é, por exemplo, típico da linguagem pianística de César Camargo Mariano.

Exercício nº 62

41-1



Exercício nº 63

41-2



O exercício abaixo mostra uma possível aplicação do **Padrão 1** a uma sequência de acordes.

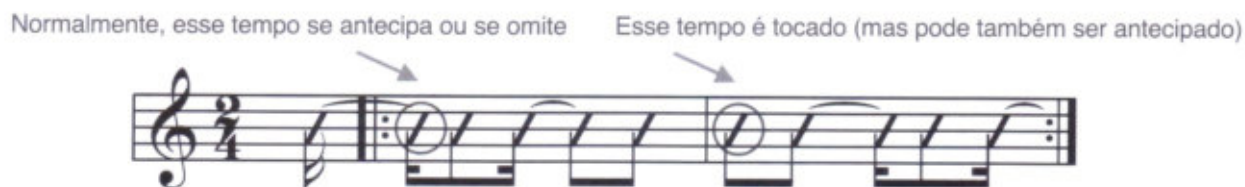
Exercício nº 64

42



Quero ressaltar que o estudo repetido e a aplicação de cada padrão em determinados contextos são, sem dúvida, muito importantes. Ao mesmo tempo é preciso observar que, em muitas circunstâncias, um bom músico procura variar seu acompanhamento ao longo da música, tornando o aspecto rítmico mais interessante. Uma boa forma de acompanhar é seguir a rítmica da melodia, valorizando suas características, ressaltando suas peculiaridades. Em outros casos, como no samba-funk, pode ser interessante manter uma determinada figura por mais tempo, sem procurar variações.

Uma característica da condução de samba nos instrumentos harmônicos como, por exemplo, piano, violão ou cavaquinho, é a anacruse no começo do primeiro compasso, assim como apresentado anteriormente pelo **PADRÃO 1** no que diz respeito à mão direita. Isto é: normalmente não se marca o primeiro tempo do primeiro compasso; em vez disso, é marcado o primeiro tempo do segundo compasso. Veja a figura abaixo:



Contudo, podemos ter levadas, como as apresentadas abaixo, em que é marcado o primeiro tempo. Isso é usado especialmente no início das músicas ou em circunstâncias particulares (um *refrão*, um trecho especial, etc.). Nas figuras abaixo, as notas entre parênteses podem ser omitidas:



Observe que aqui se invertem os dois compassos que compõem o **PADRÃO 1**.

Com poucas modificações obtemos a figura seguinte:



APLICAÇÃO DA DIVISÃO DA MÃO DIREITA NO SAMBA

Aplicando o critério da divisão da mão direita (veja pág.12) é possível realizar o **PADRÃO 1** como segue:



A divisão da mão se baseia no seguinte critério: a parte "3" da mão executa os acentos da batida enquanto as partes "1" e "2" realizam *ghost notes* ⁽¹⁾ nas outras pulsações. Essas *ghost notes* conferem *swing* à levada. Obviamente não é preciso colocar as *ghost notes* em todas as pulsações. Por exemplo, no padrão acima, escolhi não tocar duas notas, indicadas entre parênteses com (x).

(1) O termo inglês *ghost note* pode ser traduzido como "nota fantasma". Significa uma nota tocada com uma dinâmica muito leve, pouco perceptível.

lo, p... exercício seguinte mostra uma aplicação da divisão da mão direita assim como indicado acima.
resen
ão s...
gund...

43-1 Exercício n° 65

C7M,9

empo
o, un... exercício abaixo apresenta uma variação de acorde no último compasso.

43-2 Exercício n° 66

C7M,9

TRANSCRIÇÃO DE LEVADA: SAMAMBAIA (CÉSAR CAMARGO MARIANO)

A figura seguinte é a transcrição de um trecho da levada que o pianista César Camargo Mariano usa na música *Samambaia* (do disco *Solo brasileiro*, Polygram M-518874-2, 1994), livremente interpretada em sua escrita. Além da divisão da mão direita, note nessa mão o *paradiddle 7* no primeiro compasso. Os acentos desse desenho marcam, também, a polirritmia 3+3+2 (veja pág.35).

44 Exemplo 13

3 3 1 3 1 1 3 1 3 1 3 1 2 3 1 3 3 1 3 1 1 3 1 3 3 3 3 3 3

DESENHOS DE TAMBORIM E SUA APLICAÇÃO AO PIANO

O tamborim é tocado com as duas mãos: uma baqueta bate a pele do lado de fora enquanto um dedo percute a pele do outro lado. A baqueta produz um som mais alto, resultando nos acentos mais fortes do tamborim. O dedo produz um som bem mais leve. É fácil aplicar isso ao piano transpondo o toque da baqueta à mão direita, enquanto a mão esquerda toca os acentos mais leves.

DESENHO DE TAMBORIM Nº 1

Ritmica da baqueta,
reproduzida, ao piano, com
a mão direita

Ritmica do dedo contra
a pele do tambor, reproduzida,
ao piano, com a mão esquerda

Divisão entre as mãos

**- Divisão da levada entre as mãos**

O pianista pode dividir qualquer levada rítmica entre as mãos para realizar um acompanhamento. O próximo exercício mostra uma possível realização do **DESENHO 1**: do tamborim para as teclas.

45 Exercício nº 67

**- Divisão da levada em uma mão só**

É possível dividir o desenho acima entre as partes de uma mão (veja a página 12). Observe a figura abaixo, referente à mão direita:



PADRÃO 2

Esta levada de *samba* está baseada no **DESENHO 1** de tamborim apresentada anteriormente. A mão esquerda realiza os acentos do surdo junto ao acompanhamento de baixo.

no trans
leves.



Exemplos de realização do PADRÃO 2:

Exercício nº 68

46-1
namento
eclas.



Exercício nº 69

46-2



Exercício nº 70

47
e a figura



Apresento, em seguida, alguns outros desenhos característicos do tamborim.

DESENHO DE TAMBORIM Nº 2

Rítmica da baqueta,
reproduzida, ao piano, com
a mão direita

Rítmica do dedo contra
a pele do tambor, reproduzida,
ao piano, com a mão esquerda

Divisão entre as mãos

The musical notation for Desenho de Tamborim Nº 2 is in 2/4 time. It consists of three staves. The top staff represents the right hand (baqueta) with eighth notes and accents. The middle staff represents the left hand (dedo contra a pele) with eighth notes and accents. The bottom staff shows the division between the hands with 'E' and 'D' notes and 'x' marks.

PADRÃO 3

Esta levada de samba está baseada no **DESENHO 2** de Tamborim.

The musical notation for Padrão 3 is in 2/4 time. It consists of two staves. The top staff represents the right hand (baqueta) with eighth notes and accents. The bottom staff represents the left hand (dedo contra a pele) with eighth notes and accents.

Exemplo de realização do **PADRÃO 3** com a divisão da mão direita:

Exercício nº 71

48

C7M,9

The musical notation for Exercício nº 71 is in 2/4 time. It consists of two staves. The top staff represents the right hand (baqueta) with eighth notes and accents. The bottom staff represents the left hand (dedo contra a pele) with eighth notes and accents. The exercise is labeled 'Exercício nº 71' and '48'.

DESENHO DE TAMBORIM N° 3

Ritmica da baqueta,
reproduzida, ao piano, com
a mão direita

Ritmica do dedo contra
a pele do tambor, reproduzida,
ao piano, com a mão esquerda

Divisão entre as mãos

Padrão 4

Esta levada de samba está baseada no **DESENHO 3** de Tamborim.

Exemplo de realização do **Padrão 4** com a divisão da mão direita:

Exercício n° 72

49

EXERCÍCIO DE COORDENAÇÃO: ACOMPANHAMENTO NO CONTRATEMPO

Um recurso muito utilizado ao piano no samba-jazz é o acompanhamento no contratempo pela mão esquerda. O exercício abaixo propõe acompanhar o exercício nº 28 (pág. 31) com a mão esquerda sempre no contratempo.

50 Exercício nº 73

(♩ = 120 bpm)

The musical score for Exercise 73 is presented in four systems. Each system contains a treble staff and a bass staff. The right hand (treble staff) plays a melody in 4/4 time, while the left hand (bass staff) plays a steady eighth-note accompaniment in 2/4 time (contratempo). The tempo is marked as 120 bpm.

O **samba-canção** é caracterizado por um andamento lento e usa a rítmica do *choro*. O baixo pode ser simples ou sincopado como na versão entre parênteses (veja figura abaixo):

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is shown. It consists of a treble and a bass staff. The treble staff has a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/2 time signature. The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter rest, a quarter note E4, and a quarter note D4. The bass staff begins with a diamond-shaped symbol (a whole note) on the second line (F3), followed by a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. The system ends with a double bar line and repeat dots.

51-1 Exercício nº 74

The first system of the musical score for 'The Sound of Silence' is shown. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The first measure is a whole rest in the treble and a whole note B-flat in the bass. The second measure is a whole rest in the treble and a whole note D in the bass. The third measure is a whole rest in the treble and a whole note F in the bass. The fourth measure is a whole rest in the treble and a whole note A in the bass. The fifth measure is a whole rest in the treble and a whole note B-flat in the bass. The sixth measure is a whole rest in the treble and a whole note D in the bass. The seventh measure is a whole rest in the treble and a whole note F in the bass. The eighth measure is a whole rest in the treble and a whole note A in the bass. The ninth measure is a whole rest in the treble and a whole note B-flat in the bass. The tenth measure is a whole rest in the treble and a whole note D in the bass. The eleventh measure is a whole rest in the treble and a whole note F in the bass. The twelfth measure is a whole rest in the treble and a whole note A in the bass. The thirteenth measure is a whole rest in the treble and a whole note B-flat in the bass. The fourteenth measure is a whole rest in the treble and a whole note D in the bass. The fifteenth measure is a whole rest in the treble and a whole note F in the bass. The sixteenth measure is a whole rest in the treble and a whole note A in the bass. The system ends with a double bar line.

51-2 Exercício nº 75

[illegible]

51-3 Exercício nº 76

Am,9 Bm7(b5) E7

Outros padrões de samba-canção são indicados abaixo. As faixas do CD mostram as variações de acordo com a progressão harmônica anterior.

PADRÃO 2

52 Exercício nº 77

PADRÃO 3

53 Exercício nº 78

PADRÃO 4

54 Exercício nº 79

Sugestão de músicas para praticar as levadas: *Manhã de carnaval* (L. Bonfá e A. Maria); *As rosas não falam* (Cartola); *Falando de amor* (T. Jobim); *Beijo Partido* (T. Horta); *Último desejo* (N. Rosa); *Tema de amor de Gabriela* (T. Jobim).

ações d

[illegible][illegible]

PADRÃO 1



Os exercícios abaixo mostram exemplos de realização do **PADRÃO 1**.

● 55-1 Exercício nº 80



Os próximos dois exercícios apresentam uma versão mais "moderna".

● 55-2 Exercício nº 81

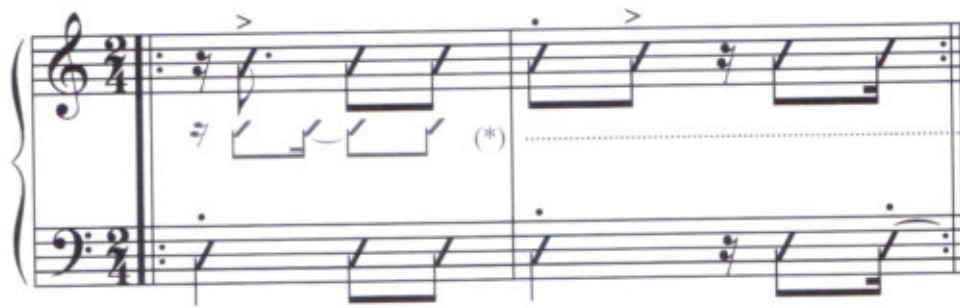


O próximo exercício mostra uma variação no acorde da mão direita.

● 55-3 Exercício nº 82



Outra maneira de tocar, ao piano, o **PADRÃO 1** é a proposta abaixo:

PADRÃO 2

(*) possível
variação

Os exercícios abaixo mostram exemplos de realização do **PADRÃO 2**. O exercício nº 83 propõe uma pequena variação rítmica no baixo.

56 Exercício nº 83

C7M,9

Dm7

G7sus4

G7

Os próximos três exercícios apresentam uma versão mais "moderna".

57 Exercício nº 84

Dm7

58-1 Exercício n° 85

Dm6/9 (*) variação

58-2 Exercício n° 86. Aqui é apresentada uma linha de baixo diferente.

Dm6/9 (*)

Outra levada de partido alto pode ser obtida invertendo os dois compassos do **PADRÃO 1**.

PADRÃO 3 (*) (*) possível variação

O exercício abaixo mostra algumas possíveis aplicações do **PADRÃO 3**.

59-1 Exercício n° 87

Am7 Am6 Am7 Am6

○ próximo exercício inclui algumas variações na mão direita.

59-2 Exercício nº 88

Am7 Am6 Am7 Am6

○ próximo exercício propõe algumas variações para ambas as mãos:

60 Exercício nº 89

Am7 Am6 Am7 Am6

○ padrão que segue é uma variante do padrão anterior.

Padrão 4

O exercício seguinte é um exemplo de realização do **PADRÃO 4**

61 Exercício n° 90



O **PADRÃO 5** é uma variante rápida de partido alto.



O exercício abaixo mostra uma possível aplicação do **PADRÃO 5**.

62 Exercício n° 91



Apresento na próxima página, sob forma de exemplo, uma música que utiliza duas levadas diferentes: os compassos de 1 a 9 e de 18 a 25 estão baseados no *partido alto*, enquanto os restantes se desenvolvem em *samba*. Essa música faz óbvias referências a trechos musicais famosos.

Por outros sambas

63 Exemplo 14

Turi Collura

Chords and musical notation for Exemplo 14:

- Staff 1: G7M, G6, G7M, G6, G°(7M), G°, G°(7M), G°
- Staff 2: G7M, G6, Bm7, Bb°, Am7
- Staff 3: E7(b9,b13), Am(9), F#m7(b5),11, B7, Em7, Em7/D
- Staff 4: C#m7(b5), F#7(13), B7M, C#m7(b5), F#7, Am7
- Staff 5: D7(9), G7M,9, G7M,9, G°
- Staff 6: G°(7M), G7M, G7M, Bm7(b5)
- Staff 7: E7, Am7, Cm, Bm
- Staff 8: E7(9), Am7, D7(b13), G7M, G6, G7M, G6

diferen-
tes se

6 SAMBA-FUNK

Mistura de ritmos brasileiros com o *funk* dos EUA, o *samba-funk* nasce no final dos anos 60 pelas mãos de alguns músicos brasileiros liderados pelo pianista Dom Salvador. Eles formaram um grupo chamado *Grupo Abolição*. Nos anos 70 a banda *Black in Rio* desenvolveu um repertório baseado na fusão de funk, samba, jazz e ritmos brasileiros. O *samba-funk* emprega, às vezes, levada de *partido alto*. Outras vezes acrescenta instrumentos da percussão do *samba* a uma levada *funk*. Além das bandas citadas acima, pode-se ver o trabalho dos pianistas Tânia Maria e Eumir Deodato.

PADRÃO 1



O exercício abaixo mostra uma possível aplicação do **PADRÃO 1**.

64 Exercício n° 92



PADRÃO 2



O exercício abaixo mostra uma possível aplicação do **PADRÃO 2**.

65 Exercício n° 93



Por ser um gênero oriundo da fusão de estilos, o samba-funk pode abrigar inúmeras levadas diferentes. Aqui apresento outra levada interessante.

66 Exercício n° 94



Na próxima página apresento a transcrição, livremente interpretada, de um trecho da levada que a pianista Tânia Maria usa na música *Please don't go* (fonte: *Live on BET Jazz Central Show*).

Sugestão de músicas para praticar as levadas: *Casa Forte* (Edu Lobo); *Odara* (Caetano Veloso).

TRANSCRIÇÃO: *DON'T GO* (TÂNIA MARIA)

67 Exemplo 15

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of five systems of two staves each. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the right hand is composed of eighth and quarter notes, often beamed together. The bass line in the left hand consists of quarter and eighth notes. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings.

7 BAIÃO

Trata-se de uma dança e um estilo de origem nordestina popularizados por Luiz Gonzaga. Através dele, o baião seguiu para o Rio de Janeiro nos anos 40. Tradicionalmente, os principais instrumentos são o acordeon, a zabumba, o triângulo e a voz, podendo também ser somente instrumental. Alguns dos mais conhecidos expoentes da tradição são Luiz Gonzaga, Dominginhos e Jackson do Pandeiro. Hoje os instrumentos originais cedem o lugar a outros como baixo, bateria, violão, piano, etc. O *baião* passa então a ser associado à linguagem jazzística através de músicos como Hermeto Paschoal, Egberto Gismonti, Tânia Maria, Wagner Tiso entre outros.

PADRÃO 1



O próximo exercício mostra uma possível aplicação do **PADRÃO 2**.

69 Exercício nº 96



PADRÃO 3



O próximo exercício mostra uma possível aplicação do **PADRÃO 3**.

70 Exercício nº 97



Outra realização do **Padrão 3** pode ser a do exercício nº 98.⁽¹⁾

71 Exercício nº 98

The musical score for Exercício nº 98 is presented in three systems, all in 2/4 time. The first system consists of two measures, each with a treble and bass staff. The treble staff contains chords with notes, and the bass staff contains a simple bass line. Above the first measure are the chords Am7 and D7, and above the second measure are Am7 and D7. The second system also consists of two measures, each with a treble and bass staff. The treble staff contains chords with notes, and the bass staff contains a simple bass line. Above the first measure are the chords G7M and G6, and above the second measure are G7M and G6. The third system, labeled 'Padrão 4', consists of two measures, each with a treble and bass staff. The treble staff contains a complex rhythmic pattern of eighth notes, and the bass staff contains a simple bass line.

Padrão 4

Na realização do padrão acima, a mão direita pode omitir algumas notas, gerando assim variedade na execução. Os exercícios seguintes propõem algumas possibilidades.

⁽¹⁾ Trata-se da adaptação ao piano de uma levada que Marcos Pereira realiza no violão (vide referências bibliográficas).

72-1 Exercício nº 99 (todos os exercícios desta página em C7,9)

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It is written for piano in 2/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of two systems, each with a treble and bass staff. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The first system ends with a repeat sign, and the second system also ends with a repeat sign.

 72-2 Exercício nº 100

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The melody is written in a simple, folk-like style. The bass staff provides a harmonic accompaniment. The score is divided into two measures, each with a repeat sign at the end.

72-3 Exercício nº 101

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The melody is written in a simple, folk-like style. The bass staff provides a harmonic accompaniment. The score is divided into two measures, each with a repeat sign at the end.

72-4 Exercício nº 102

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The melody is written in a simple, folk-like style. The bass staff provides a harmonic accompaniment. The score is divided into two measures, each with a repeat sign at the end.

Os próximos dois exemplos se baseiam no **PADRÃO 4** e oferecem desenhos típicos do acordeon. Podemos observar que o estudo do *single stroke* (um e um) e do *double stroke* (papa-mama) são úteis para a realização da mão direita.

73 Exercício n° 103

C7,9 (#11)



74 Exercício n° 104

C7,9 (#11)



O próximo exemplo mostra outros desenhos interessantes. Acompanhe junto ao CD.

75 Exemplo 16



EXERCÍCIOS DE COORDENAÇÃO MELODIA/ACOMPANHAMENTO

Pratique os exercícios das páginas 88 e 89 para treinar a coordenação melodia/acompanhamento no baião. Em seguida mais dois exercícios:

76 Exercício nº 105



O próximo exercício dobra a velocidade da mão direita.

77 Exercício nº 106



3 CHORO

Nascido na segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro, o *choro* surgiu da influência de estilos como *polka*, *schottisches* e outras valsas européias, e, sucessivamente, do *maxixe* e outros elementos afro-brasileiros. No decorrer do tempo, passou por algumas modificações até chegar aos nossos dias. O conjunto típico é composto, basicamente, por flauta, cavaquinho, violão e violão de 7 cordas. Logo, a esse tipo de conjunto, se agregam outros instrumentos como pandeiro, bandolim, clarinete, saxofone, trompete, etc. Dois pioneiros que adaptaram o *choro* ao piano foram Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth. Figuras importantes do *choro* foram Pixinguinha, Jacob do Bandolim, K-Ximbinho, Radamés Gnattali, Altamiro Carrilho, Garôto, João Pernambuco, entre outros. Mais recentemente, compositores como Tom Jobim, Hermeto Paschoal, Paulo Moura, Hamilton de Holanda, Guinga, Egberto Gismonti, Luizinho Eça fizeram própria a linguagem desse gênero musical, marcando-o, às vezes, com uma leitura pessoal que o renovou, mesmo respeitando sua essência.

Seguem alguns exemplos da literatura pianística tradicional⁽¹⁾, através dos quais podemos observar os principais padrões rítmicos utilizados nesse âmbito:

78-1 Exemplo 17 *Gaúcho* (Chiquinha Gonzaga), *batuque* dos primeiros compassos:



Observamos, ainda, os primeiros compassos da mesma composição, depois o *batuque*:

Exemplo 18



⁽¹⁾ Todos os exemplos citados aqui são de domínio público.

78-2 Exemplo 19 *Tango Habanera* (Ernesto Nazareth)



78-3 Exemplo 20 *Escovado* (Ernesto Nazareth)



Os exemplos pianísticos apresentados sugerem algumas levadas, articuladas entre as mãos:



Traduzindo em levadas para a mão esquerda, obtemos os seguintes exemplos:





79 Exemplo 21 Acompanhamento pianístico tradicional

Two staves of musical notation in 2/4 time, showing traditional piano accompaniment for Choro. The first staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature of 2/4. The second staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature of 2/4. The notation includes chords and rhythmic patterns.

Chords indicated above the first staff: C, G7/D, C, G7/D.

Chords indicated above the second staff: C7, F/C, C7, F/C.

É fácil observar que os exemplos pianísticos apresentados aqui se remetem aos principais padrões rítmicos do choro, indicados em seguida.

PRINCIPAIS PADRÕES RÍTMICOS DO CHORO

PADRÃO 1 2/4

PADRÃO 2 2/4

PADRÃO 3 2/4

PADRÃO 4 2/4

O **Padrão 1** pode ser executado ao piano como mostra o exercício abaixo:

80 Exercício n° 107

Chords: Cm/Eb, G7/D, Cm, C7/Bb, Fm6/Ab, C7/G, Fm

O próximo exercício mostra uma possível realização do **Padrão 2**:

81 Exercício n° 108

Chords: Cm7, Dm7(b5), G7,b9, Cm7

O **Padrão 3** pode ser executado ao piano como mostra o exercício abaixo:

82 Exercício n° 109

Chords: Am7,9, Bm7(b5), E7

O **PADRÃO 4** é provavelmente o mais usado no acompanhamento da mão esquerda. A figura seguinte propõe a realização do exercício n° 28 (pág. 31) acompanhado por essa levada (aqui o exercício está escrito em 2/4).

EXERCÍCIO DE COORDENAÇÃO MELODIA/ACOMPANHAMENTO

83 Exercício n° 110

The image displays a musical score for Exercise 110, consisting of four systems of piano accompaniment. Each system is written in 2/4 time and features a treble and bass staff. The bass staff contains a steady eighth-note accompaniment pattern, while the treble staff contains a melodic line with eighth-note and quarter-note figures. The score is divided into four measures per system, with repeat signs at the beginning and end of each system. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and note values.

9 MARACATU

Nascido no estado de Pernambuco, o *Maracatu* é caracterizado por uma rítmica marcante que resulta da polirritmia dos vários instrumentos de percussão utilizados. Apresento em seguida algumas levadas características dos instrumentos:

Agogô 

Surdo 

Repique 

Uma aplicação interessante ao piano é a seguinte: a mão direita faz o desenho do agogô, a esquerda a do surdo. De preferência, na mão direita, as notas com os acentos são executadas em *staccato*. Veja o padrão abaixo:

PADRÃO 1

 84 Exercício n° 111

C7sus13 

O próximo padrão apresenta uma variação no desenho da mão direita.

PADRÃO 2

85 Exercício n° 112



O desenho do repique pode ser imitado pela mão direita como mostra o próximo padrão:

PADRÃO 3

86 Exercício n° 113

TRANSCRIÇÃO DE LEVADA: *MARACATU* (EGBERTO GISMONTI)

O exemplo seguinte é a transcrição da levada que Egberto Gismonti usa no começo da música *Maracatu* (EMI-Odeon 064 422965, 1986).

87 Exemplo 22



10 FREVO E MARCHA-RANCHO

Ritmo ligado à dança e ao carnaval pernambucano, o *frevo* se dá, geralmente, em andamentos muito rápidos. Por ter se desenvolvido como gênero de rua, o piano não participa de sua instrumentação típica, baseada em trombones, trompetes, clarinetes e saxofones. Um exemplo de realização de *frevo* com o uso do piano se encontra, por exemplo, na música de Edu Lobo chamada *frevo-diabo*. Ali, o piano realiza a levada 2) em acordes.

A *marcha-rancho* é baseada nas mesmas células rítmicas do *frevo*, mas em andamento lento: vejam-se, por exemplo, as músicas *As Pastorinhas* (Noel Rosa), *Noite dos Mascarados* (Chico Buarque), *O Rancho da Goiabada* (João Bosco e Aldir Blanc).

Abaixo observamos alguns padrões de levada característicos, que podem ser reproduzidos ao piano:



Os próximos exemplos mostram uma *marcha-rancho* (padrão 1) e um *frevo* (padrão 2).

PADRÃO 1

88 Exercício n° 114



PADRÃO 2

89 Exercício n° 115



Apêndice

Exercícios de Coordenação e Independência



Eis aqui uma série de exercícios que acompanham o estudo do livro. Os exercícios de 116 a 122 oferecem alguns desenhos melódicos para a mão direita, cada um dos quais podendo ser acompanhado por diferentes levadas, a serem realizadas com a mão esquerda. A figura abaixo mostra em detalhe o funcionamento: à linha da mão direita do exercício nº 116, acoplamos, uma de cada vez, várias linhas de acompanhamento, evidenciadas abaixo. Sugiro executar cada figura repetidamente, antes de deixá-la. Os acompanhamentos de 1 a 4 podem ser tocados em seguida (*bpm* de 70 a 100). Acompanhe o CD para entender o procedimento. Coloque na mão esquerda apenas uma nota, um acorde de Dó maior, ou uma linha de baixo, tanto faz. O importante é desenvolver a coordenação rítmica.

90 Exercício nº 116

Mão direita

1. Primeira semicolcheia de cada grupo (pode ser acorde)

2. Segunda semicolcheia de cada grupo (pode ser acorde)

3. Terceira semicolcheia de cada grupo (pode ser acorde)

4. Quarta semicolcheia de cada grupo (pode ser acorde)

5. Bossa Nova (*bpm* 54 a 64)
(veja também os padrões de 2 a 6)

6. Samba (*bpm* 70 a 100)

7. Samba-jazz (*bpm* 70 a 100)

8. Choro (*bpm* 54 a 74)

9. Baião (70 a 100)

The image displays a musical score for Exercise 116. At the top, the right hand melody is written on a single staff in treble clef, 2/4 time. Below it, nine different left hand accompaniment patterns are shown, each on a single staff in bass clef, 2/4 time. The patterns are numbered 1 through 9. Patterns 1-4 are simple eighth-note accompaniments. Pattern 5 is a Bossa Nova style with a longer note and a grace note. Pattern 6 is a Samba style with a longer note and a grace note. Pattern 7 is a Samba-jazz style with a longer note and a grace note. Pattern 8 is a Choro style with a longer note and a grace note. Pattern 9 is a Baião style with a longer note and a grace note. Each pattern is marked with a repeat sign at the end.

Eis aqui alguns outros desenhos melódicos para a mão direita. Proceda como no exercício anterior, praticando os vários acompanhamentos. Experimente, da mesma forma, executar arpejos, escalas, frases, etc.

Exercício n° 117



Exercício n° 118



Exercício n° 119



Exercício n° 120



Exercício n° 121



Exercício n° 122



É também interessante usar o mesmo padrão de acompanhamento enquanto a mão direita realiza os exercícios de 116 a 122, isto é, toque os desenhos melódicos de todos esses exercícios mantendo o mesmo acompanhamento. A faixa n° 91 do CD mostra esse procedimento utilizando, por exemplo, o acompanhamento 9 (baião).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Parte da proposta pedagógica contida neste livro é fruto de pesquisa pessoal e de elaborações e modificações próprias. No entanto, não é possível produzir nenhum trabalho científico sem que esteja inserido em um contexto teórico já consolidado. Apresento aqui alguns dos livros que influenciaram minha pesquisa e a elaboração deste trabalho, fontes importantíssimas para a investigação.

- ADOLFO, Antonio. *Brazilian music workshop*. Rottenberg N., Alemanha: Advance Music, 1993.
- ALMEIDA, Laurindo. *Latin percussion instruments and rhythms*. Sherman Oaks, CA: Gwyn Publishing Company, 1972.
- BOLÃO, Oscar. *Batuque é um privilégio*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.
- BRANDÃO, Fernando. *Brazilian and afrocuban jazz conception*. Rottenberg N., Alemanha: Advance Music, 2006.
- CALDEIRA, Jorge. *A construção do samba*. São Paulo: Mameluco, 2007.
- COLLURA, Turi. *Improvisação: Práticas criativas para a composição melódica na música popular*. Vol.1. São Paulo: Irmãos Vitale, 2008.
- COLLURA, Turi. *Improvisação: Práticas criativas para a composição melódica na música popular*. Vol.2. São Paulo: Irmãos Vitale, 2011.
- DINIZ, André. *Almanaque do samba*, 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- FARIA, Nelson. *The brazilian guitar book*. Petaluma, CA, EUA: Ed. Sher Music Co, 1995.
- FARIA, Nelson, KORMAN, Cliff. *Inside the brazilian rhythm section*. Petaluma, CA, EUA: Scher Music Co, 2001.
- FONSECA, Duduka, WEINER, Bob. *Brazilian rhythms for the drumset*. New York: Manhattan Music Inc, 1991.
- GIFFONI, Adriano. *Música brasileira para contrabaixo*. Vol. 1. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.
- GIFFONI, Adriano. *Música brasileira para contrabaixo*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Lumiar, 2002.
- GRAMANI, José Eduardo. *Rítmica*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- LOPES, Ney. *Partido-alto: samba de bambas*. São Paulo: Pallas, 2005.
- PEREIRA, Marco. *Ritmos brasileiros para violão*. Rio de Janeiro: Garbolight Produções Artísticas, 2007.
- RICHERME, Claudio. *A técnica pianística. Uma abordagem científica*. São João da Boa Vista, SP: AIR Musical, 1997.
- ROCCA, Edgard. *Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão*. Rio de Janeiro: Europa Editora, 1986.
- SÈVE, Mario. *O Vocabulário do choro, estudos e composições*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

*Um trabalho inovador que
mudará seu jeito de tocar*

*A metodologia apresentada ajuda o pianista
a desenvolver sua coordenação rítmico-motora,
a independência e a polirritmia, além de aprofundar
um vasto e interessante repertório de padrões rítmicos
brasileiros aplicado às técnicas*

*Aprenda a construir melodias rítmicamente interessantes e
características do acompanhamento na música brasileira*

*Mais de 50 levadas diferentes de música brasileira (samba, baião,
partido alto, bossa nova, maracatu, choro, frevo, samba-funk, etc.)*

122 exercícios incluindo independência e coordenação

CD com 91 faixas contendo exemplos e exercícios

*Fundamentos de bateria e percussão (paradiddles, papa-manos,
strokes, etc.) aplicados ao piano em inúmeros exercícios inovadores*

*Turi Collura é pianista e compositor, autor do método em dois
volumes "Improvisação: Práticas criativas para a composição
melódica na música popular". Formou-se em Disciplinas da Música
na Universidade de Bolonha (Itália) e se aperfeiçoou em Jazz*

"Scuola Civica di Jazz" em Milão

*Atualmente é Coordenador do Departamento de
Música Popular da FAMES, Faculdade de Música
do Espírito Santo, onde ensina Improvisação*

Prática de conjunto e Piano Popular

Ministra palestras e workshops em

vários estados do país

ISBN 978-85-906162-3-8



9 788590 616238

WWW.TURICOLLURA.COM