

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

ANA BEATRIZ CORRÊA DE AZEVEDO

RITMOS BRASILEIROS PARA PIANO A QUATRO MÃOS

RIO DE JANEIRO

2018

Ana Beatriz Corrêa de Azevedo

RITMOS BRASILEIROS PARA PIANO A QUATRO MÃOS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Música.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Ana Paula da Matta Machado Avvad

Rio de Janeiro
2018

CIP - Catalogação na Publicação

A994r Azevedo, Ana Beatriz Correa de
Ritmos brasileiros para piano a quatro mãos /
Ana Beatriz Corrêa de Azevedo. -- Rio de Janeiro,
2018.

124 f.

Orientador: Ana Paula da Matta Machado Avvad.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós
Graduação Profissional em Música, 2018.

1. Método. 2. Piano. 3. Quatro mãos. 4. Ritmos
brasileiros. I. Avvad, Ana Paula da Matta Machado,
orient. II. Título.

ANA BEATRIZ CORRÊA DE AZEVEDO

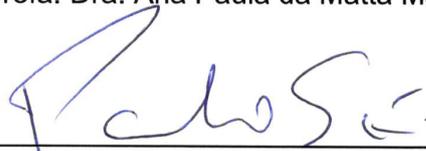
Ritmos Brasileiros para piano a Quatro Mãos.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Profissional Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

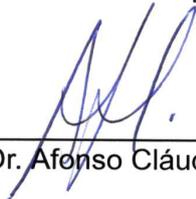
Aprovada em 18 de outubro de 2018.



Profa. Dra. Ana Paula da Matta Machado Avvad (PROMUS-UFRJ)



Prof. Dr. Paulo Henrique Loureiro de Sá (PROMUS-UFRJ)



Prof. Dr. Afonso Cláudio Segundo de Figueiredo (Uni-Rio)

Aos meus pais, que sempre acreditaram em mim, nunca me deixaram desistir e são eterna fonte de inspiração. Ao meu marido, Lipe Portinho, sempre ao meu lado iluminando meus dias.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Paula da Matta pelo inestimável estímulo e orientação; ao meu marido Lipe Portinho pela grande ajuda; aos excelentes músicos que me ajudaram ao longo de todo esse processo: André Tandeta, Gilson Peranzetta, Afonso Claudio, Henrique Cazes, Paulo Sá, Flavio Paiva, todos os excelentes professores do PROMUS e aos meus alunos que tocaram todo o material para que pudesse ser testado, principalmente Ângela Moscoso.

RESUMO

AZEVEDO, Ana Beatriz Corrêa de. **Ritmos Brasileiros Para Piano a Quatro Mãos**. Dissertação (Mestrado Profissional em Música), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Este trabalho é sobre a elaboração do método autoral Ritmos Brasileiros para Piano a Quatro Mãos, focado no ensino de piano para iniciantes baseado em ritmos brasileiros. O livro aborda didaticamente as dificuldades rítmicas do piano na música brasileira e é simples o suficiente para que possa ser utilizado por pianistas principiantes que tenham pouco domínio do instrumento. Inicialmente, faço uma revisão dos métodos estrangeiros mais conhecidos e utilizados no cenário musical brasileiro a fim de fundamentar a metodologia do meu trabalho. No segundo capítulo, realizo uma análise de cada música separadamente. Abordo diversos gêneros, sendo esses o marcha-rancho, maxixe, toada, choro, bossa nova, ijexá, baião, xote, frevo e samba. Ao acompanhador é designada a parte mais complexa rítmica e tecnicamente, cabendo ao aluno a parte mais fácil, para que através das obras seja possível ao estudante aprender o estilo e ritmo de cada música específica. Com esse livro também pretendo fomentar o ensino da cultura brasileira através da música e inserir o aluno iniciante em um ambiente musical conhecido que possa incentivá-lo a aprender.

Palavras-chave: Método. Piano. Quatro mãos. Ritmos brasileiros.

ABSTRACT

AZEVEDO, Ana Beatriz Corrêa de. **Ritmos Brasileiros para Piano a Quatro Mãos**. Dissertação (Mestrado Profissional em Música), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018

This work is about the composition of the original method Brazilian Rhythms for Four Hands, which focuses in teaching Brazilian music to beginners though the study of its rhythms. The book has a didactic approach to each difficulty and it is easy enough to be used by students who have little knowledge of the piano. In the first chapter I review the most and well known foreign methods used by Brazilian teachers in order to substantiate my work's methodology. In the second chapter I analyze each piece separately. I use many genres which are marcha-rancho, maxixe, toada, choro, bossa nova, ijexá, baião, xote, frevo and samba. The most difficult part is assigned to the accompanist, and the student plays the easier part, so that through the pieces he/she learns the style and rhythm of each specific genre. I also would like to promote the teaching of Brazilian culture though music and also insert the Brazilian beginner student in an environment that he/she recognizes and could help them to learn.

Keywords: Method. Piano. Four hands. Brazilian rhythms.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	- Trecho da peça <i>A Marcha-Rancho Chegou</i>	16
Figura 2	- Padronização rítmica do acompanhamento da marcha-rancho.....	17
Figura 3	- Trecho da peça <i>Maxixe Jocosos</i>	18
Figura 4	- Padronização rítmica do acompanhamento do maxixe.....	18
Figura 5	- Trecho da peça <i>Toada Antiga</i>	19
Figura 6	- Padronização rítmica do acompanhamento da toada.....	19
Figura 7	- Trecho da peça <i>Bossa de Nós Dois</i>	20
Figura 8	- Padronização rítmica do acompanhamento da bossa nova.....	20
Figura 9	- Trecho da peça <i>A Marcha-Rancho Desfila</i>	21
Figura 10	- Trecho da peça <i>Baião Serrano</i>	22
Figura 11	- Padronização rítmica do acompanhamento do baião.....	22
Figura 12	- Trecho da peça <i>Rio em Bossa Nova</i>	23
Figura 13	- Trecho da peça <i>Baião Enamorado</i>	23
Figura 14	- Trecho da peça <i>Ijexá Baiano</i>	24
Figura 15	- Padronização rítmica do acompanhamento do ijexá.....	25
Figura 16	- Trecho da peça <i>Frevo Carnavalesco</i>	26
Figura 17	- Padronização rítmica do acompanhamento do frevo.....	26
Figura 18	- Trecho da peça <i>Toada Boiadeira</i>	27
Figura 19	- Trecho da peça <i>Viajando na Bossa</i>	28
Figura 20	- Trecho da peça <i>Baião Arretado</i>	29
Figura 21	- Trecho da peça <i>E o Frevo Vem Animado!</i>	29
Figura 22	- Trecho da peça <i>Choro da Madrugada</i>	30
Figura 23	- Padronização rítmica do acompanhamento do choro.....	31
Figura 24	- Trecho da peça <i>Xote Descansado</i>	31
Figura 25	- Padronização rítmica do acompanhamento do xote.....	32
Figura 26	- Trecho da peça <i>Triste e Alegre no Choro</i>	32

Figura 27	- Trecho da peça <i>Pula o Xote no Sertão</i> , c.9-12.....	33
Figura 28	- Trecho da peça <i>Maxixe Sincopado</i>	34
Figura 29	- Trecho da peça <i>Samba da Chegada</i>	35
Figura 30	- Padronização rítmica do acompanhamento do samba.....	35
Figura 31	- Gradação técnica do método.....	36

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	UMA BREVE ANÁLISE DOS MÉTODOS ESTRANGEIROS MAIS CONHECIDOS E UTILIZADOS ATÉ HOJE.....	12
2.1	Os métodos brasileiros.....	13
3	ANÁLISE DO MÉTODO DE ENSINO - MÚSICAS 1 A 20	16
3.1	Música nº1 - <i>A Marcha-Rancho Chegou</i>	16
3.2	Música nº2 - <i>Maxixe Jocosos</i>	17
3.3	Música nº 3 - <i>Toada Antiga</i>	18
3.4	Música nº 4 - <i>Bossa de Nós Dois</i>	20
3.5	Música nº 5 - <i>A Marcha-Rancho Desfila</i>	21
3.6	Música nº 6 - <i>Baião Serrano</i>	21
3.7	Música nº 7 - <i>Rio em Bossa Nova</i>	22
3.8	Música nº 8 - <i>Baião Enamorado</i>	23
3.9	Música nº 9 - <i>Ijexá Baiano</i>	24
3.10	Música nº 10 - <i>Frevo Carnavalesco</i>	25
3.11	Música nº 11 - <i>Toada Boiadeira</i>	27
3.12	Música nº 12 - <i>Viajando na Bossa</i>	27
3.13	Música nº 13 - <i>Baião Arretado</i>	28
3.14	Música nº 14 - <i>E o Frevo Vem Animado</i>	29
3.15	Música nº 15 - <i>Choro da Madrugada</i>	30
3.16	Música nº 16 - <i>Xote Descansado</i>	31
3.17	Música nº 17 - <i>Triste e Alegre no Choro</i>	32
3.18	Música nº 18 - <i>Pula o Xote no Sertão</i>	33
3.19	Música nº 19 - <i>Maxixe Sincopado</i>	33
3.20	Música nº 20 - <i>Samba da Chegada</i>	34
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	37
	REFERÊNCIAS	38
	ANEXO.....	40

1 INTRODUÇÃO

Ser professor de piano hoje em dia, principalmente de um aluno iniciante, não é tarefa fácil. A vida moderna corre numa velocidade muitas vezes não condizente com o ensino de um instrumento musical. É muito comum o aluno perguntar em quanto tempo ele vai saber tocar, quanto tempo precisa estudar e quais músicas vai poder aprender – perguntas que nós professores sabemos ser impossíveis de responder, já que cada aluno possui um ritmo diferente de aprendizado. Exatamente por causa do tempo que, para alguns, é mais longo, é comum vermos alunos desestimulados e sem interesse em continuar a praticar. Mas nossa tarefa principal, como educadores, é encontrar novas maneiras de reconduzir o aluno ao prazer pelo estudo da música, e justamente por isso necessitamos de materiais que nos auxiliem nessa tarefa.

Durante anos, ao ensinar alunos de todas as idades, me deparei com esse problema. A grande maioria dos alunos me pedia para aprender uma música que conhecia mas que não sabia ser extremamente complexa de tocar. Ao executarem somente o que era possível, reclamavam de como a música estava “pobre” e que não lembrava em nada as familiares gravações que estavam acostumados a ouvir. Após muito tempo pensei em uma saída: se um aluno sozinho não conseguia reproduzir a complexidade da música brasileira, talvez quatro mãos conseguissem. A meu ver residia aí a chave que possibilitaria o aprendizado da nossa música mesmo para o aluno do nível mais iniciante. A solução do problema seria passar a parte mais complexa para o professor ou acompanhador, e ao aluno caberiam as atraentes melodias simples que se encaixariam na complexa harmonia tocada pela outra parte. Alguns métodos europeus já haviam utilizado esse recurso, tais como *Galluzzi* e *Dozen a Day* para 4 mãos, métodos extremamente populares com os alunos iniciantes, e que possuem uma qualidade musical excelente.

Mas havia dois grandes complicadores nesse caminho: muitos ritmos brasileiros são caracterizados por “levadas”¹ de bateria e percussão, figuras rítmicas, que necessitariam ser adaptadas ao piano de modo “reconhecível”, pois é muito fácil reconhecer um samba na bateria, mas como seria reproduzir esse estilo somente com piano? O outro grande problema era padronizar a maneira de tocar cada estilo musical, pois, como a música é um organismo vivo, ela se adapta a diferentes maneiras de tocar e muda de acordo com o pianista, com a região e com o gosto musical de cada um. Um trabalho muito mais complexo do que a princípio imaginava.

¹ A expressão “levada” se refere a um padrão rítmico tocado na bateria que representa um determinado gênero musical, e é uma palavra comumente utilizada na música popular (nota da própria autora).

Para compor meu método, escolhi os ritmos que acredito se adaptarem melhor ao piano, sendo estes: marcha-rancho, maxixe, toada, ijexá, bossa-nova, choro, samba, frevo, xote e baião. Escolhi compor quase todas as peças com melodias simples de 5 notas, para que não houvesse mudança de posição das mãos, o que facilita bastante o aprendizado. O aluno toca com as duas mãos em uníssono na clave de sol, não apenas por uma questão de localização em relação ao acompanhamento, mas também para que a melodia tenha uma sonoridade mais encorpada.

Ritmicamente sigo um roteiro bastante rígido, já que uma das principais dificuldades da música brasileira é a figuração rítmica. Começo utilizando somente mínimas e semínimas no estilo de marcha-rancho, maxixe e toada, que são mais lentos e possibilitam uma criação melódica simples, porém adequada. Depois sigo com colcheias, mínimas pontuadas, ligaduras, e então apresento a bossa nova, o ijexá e o baião. No último terço do livro entram as semicolcheias com diversas variações, sínopes, melodias com 6 notas e mudanças de posição das mãos. Estilos como o choro, samba, frevo e xote são utilizados.

A tradição folclórica das danças de rua das diversas regiões do Brasil e o carnaval me forneceram a inspiração necessária para compor melodias que remetessem a um conhecimento musical que está latente no inconsciente coletivo nacional.

Meu método aborda as diversas dificuldades rítmicas ao mesmo tempo que insere o aluno na cultura brasileira de modo prazeroso, motivando tanto crianças quanto adultos. Não apenas será um método para ensinar piano, mas sim para ensinar música brasileira no seu mais genuíno grau. Como diz Moreira: “É preciso que o aluno encontre na poética pianística significado e valores que deem sentido ao esforço que realiza” (2005, p. 51). Depois de tocar e conhecer as 20 músicas do livro, o aluno poderá dizer que se familiarizou tanto com os ritmos de nosso país quanto com a complexidade harmônica e melódica de nossa música.

2 UMA BREVE ANÁLISE DOS MÉTODOS ESTRANGEIROS MAIS CONHECIDOS E UTILIZADOS ATÉ HOJE

É importante notar o grande desenvolvimento que a pedagogia do piano obteve a partir de 1930. Enquanto métodos mais antigos e tradicionais se ocupavam apenas da técnica, ou então eram apenas chamados de métodos mas não possuíam uma ordem cronológica de dificuldade, sendo portanto um apanhado de composições de determinado autor, no século passado métodos com real preocupação pedagógica foram escritos, e podemos perceber em cada um deles uma real tentativa de inovar na apresentação dos conceitos musicais, seja nas diversas maneiras de apresentar a leitura, seja na questão rítmica, harmônica, criativa e assim por diante. Como a maior parte não teve edição brasileira, compreende-se por que aqui no Brasil métodos muito antigos ainda são utilizados, muitos até já pedagogicamente ultrapassados, ou que poderiam ser complementados com outros livros mais modernos.

Dentro da vastidão de opções que existe hoje em dia, os mais utilizados no Brasil são o *Piano Course* de Leila Fletcher, *Easiest Piano Course* de John Thompson, *Dozen a Day* de Edna-Mae Burnam, e mais recentemente *Piano Básico* de Bastien, *The Music Tree*, de Clark, Gossand, Holland e *Alfred's Basic*, de Manus, Willard, Lethco e Palmer, de acordo com Ana Lucia Moreira (2005), em sua dissertação *Iniciação ao Piano para Crianças*. As duas primeiras obras surgiram em 1945 e 1936 respectivamente. São métodos que iniciam a leitura pelo dó central e fazem com que o aluno aprenda as claves de sol e fá ao mesmo tempo. Muitos outros métodos de ensino de piano tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil seguem esse sistema, mas uma crítica que se faz a ele é que a criança fica muito tempo lendo apenas um mesmo grupo de notas e se sente perdida no teclado quando muda de posição. Por conta disso, métodos mais recentes, como o de Bastien, o *Alfred's Basic* e o *The Music Tree* utilizam a leitura direcional ou de múltiplas posições. O método *Alfred's Basic*, por exemplo, começa pela leitura em teclas pretas e fora do pentagrama, assim como o *The Music Tree*. Esses métodos utilizam uma variedade de tonalidades, possibilitando à criança um aprendizado mais abrangente do teclado em um espaço de tempo mais curto. Vale também destacar dois outros aspectos da pedagogia pianística atual: muitos livros de iniciação vêm com letras para que a criança possa cantar as melodias que começa a aprender, e também há grande incentivo para o desenvolvimento do ouvido, de modo que em muitos métodos a criança ou adulto começa a aprender de cor para só depois iniciar a leitura das notas na pauta, caso do método Suzuki, por exemplo.

O *Dozen a Day*, muito utilizado aqui no Brasil, é um livro de técnica pianística para iniciantes. Seu conteúdo é bem gradual e ele é visualmente atraente, e substitui, em parte,

métodos mais antigos como o Hanon e o Behringer. A autora também escreveu três livros para piano a 4 mãos que são bem interessantes. Outro livro que merece ser mencionado é o *Mikrokosmos* de Bartók, que muitos professores utilizam com alunos mais velhos ou para leitura à primeira vista ou para aqueles que já possuem uma musicalidade mais madura e podem compreender composições mais complexas.

Muitas outras mudanças foram sendo incorporadas aos diversos métodos de piano à medida que o tempo passou, por exemplo: nos métodos mais antigos, escritos por volta de 1950, não se enfatizava muito o acompanhamento do professor, o que mudou radicalmente nos métodos mais novos, onde praticamente todas as músicas possuem acompanhamento, ou até um CD gravado para que o aluno toque junto. Outra grande mudança é a ênfase dada à improvisação nos métodos mais atuais, e também à compreensão da harmonia, sendo que muitos métodos introduzem conceitos harmônicos e tríades bem cedo, caso do *Alfred's Basic*. O repertório também se modificou bastante, e embora os métodos mais voltados ao público infantil ainda utilizem basicamente composições originais, canções folclóricas e *folk tunes*, os mais voltados aos adolescentes ou adultos já incorporaram um repertório de pop/rock/jazz que certamente agrada bastante aos estudantes mais velhos.

Outra grande mudança nos métodos de piano mais recentes é a divisão do ensino de música em vários livros, de modo que cada um contemple um aspecto do ensino: técnica, teoria, repertório, percepção, leitura à primeira vista e assim por diante. O método de Bastien é organizado dessa forma, assim como o de Faber, que é o *Piano Adventures*, o *Alfred's Basic*, e muitos outros.

2.1 Os métodos brasileiros

Aqui no Brasil também temos vários métodos, mas a maioria ainda propõe a leitura a partir do dó central, tais como *Meu Piano é Divertido*, de Alice Botelho. Esse método, apesar de ter sido escrito em 1976 ainda é muito utilizado, pois é visualmente bem diagramado e apresenta músicas com letras e acompanhamentos, o que torna o ensino bastante interessante. Outros métodos que valem a pena ser citados são *A Ciranda dos dez dedinhos*, de Maria Aparecida Viana e Carmem Xavier, composto exclusivamente por melodias folclóricas brasileiras e *Ludus Brasiliensis*, um livro avançado para sua época 1960 pois continha melodias atonais e leitura em várias posições do teclado, além de estimular a improvisação. Além desses ainda temos o *Castelo dó-ré -mi*, de Fauler, que contém atividades paralelas para serem realizadas fora do piano, tais como pintar, recortar etc., e *Duas Mãozinhas no Teclado* de

Mascarenhas, entre outros. Até por volta da metade do século passado também eram utilizados métodos que se iniciavam com as duas mãos na clave de sol, uma em cada oitava, mas, como ocorria grande dificuldade posterior com a leitura da clave de fá, esses métodos caíram em desuso, tais como o *Método de Piano Infantil* de Francisco Russo ou o *Novo Método para Piano* de Schmoll.

Vale ainda destacar três outros métodos citados por Moreira, que são: *Iniciação ao Piano*, de Carmem Maria Rocha, de 1985, que inova na tentativa de trazer um repertório mais contemporâneo para os iniciantes além de melodias modais, *Nossos dez Dedinhos*, de Elvira Drummond, de 1994, que sugere improvisação, transposição e criação, e *Divertimentos*, de Laura Longo, de 2003, um método bem diferente, que apresenta peças tecnicamente fáceis em vários tons, que podem ser transpostas, além de incentivar a improvisação.

Há, no entanto, uma grande lacuna em relação ao ensino de piano aqui no Brasil: a quase totalidade dos métodos estrangeiros e muitos nacionais não tem nenhuma relação com a cultura e a música brasileira. A maioria dos métodos importados se apoia no uso de canções folclóricas e músicas infantis de seus países de origem. Vale destacar o trabalho sério de educadores como Elvira Drummond, que tem uma série de livros de iniciação que se utilizam de músicas folclóricas brasileiras, assim como vários outros educadores brasileiros que também se utilizaram desse recurso. Obviamente Villa-Lobos se utilizou brilhantemente das canções folclóricas, mas mesmo as peças mais fáceis já pressupõem algum tempo de estudo. Muitos outros educadores se utilizaram do folclore de seus países na iniciação musical, tais como Bartók e a própria Leila Fletcher. Não seria eficiente material didático para utilizarmos?

O Brasil é um país muito grande e miscigenado. Por conta de nossa colonização e da vinda de escravos da África, ocorreu aqui, assim como em muitos outros países, um grande multiculturalismo. Se por um lado fomos influenciados pela música europeia, com sua melodia e harmonia tradicionais, também se desenvolveu no país uma mistura rítmica sem igual, com grande uso da síncope, o que resultou nos mais variados estilos musicais. Justamente devido à essa mistura, que gerou a grande riqueza rítmica da música brasileira, adveio também a enorme complexidade da nossa música. Estilos como o samba, choro, baião, bossa-nova, são extremamente complexos para serem tocados pelo aluno iniciante.

Este aluno se depara logo com um grande problema: o distanciamento cultural entre os métodos a ele apresentados e a música brasileira, que lhe é mais familiar. Quase sempre o aluno iniciante brasileiro irá estudar por um dos métodos anteriormente citados. Para o adulto fica a sensação de estar muito distante do que ele gostaria de aprender, e para a criança surge um vácuo de conhecimento em relação à música de seu próprio país. O adulto fica desmotivado

e a criança cresce sem ter acesso ao rico material que nossa música proporcionaria, e sem conhecer os estilos musicais brasileiros. Como diz Moreira: “quando o aluno é forçado a estudar uma obra que nada significa para ele, [...] a falta de motivação previsivelmente o levará ao desinteresse e abandono dos estudos” (2005, p. 51).

Mas como um iniciante pode lidar com uma música tão complexa como a nossa? Certamente essa sempre foi uma grande dificuldade enfrentada pelos professores. Não é só a falta de material didático, mas também se encontrar uma maneira de ensinar, um caminho possível de ser percorrido.

Abby Whiteside diz que “a primeira sensação que o aluno deve ter é que ao tocar o teclado ele ouça uma melodia familiar”² (1969, p. 160, tradução nossa). Reside nessa afirmação o primeiro obstáculo ao ensino da música brasileira: mesmo a mais simples das melodias na nossa música normalmente já é bastante sincopada. Para um aluno que ainda não domine a leitura das diversas figuras rítmicas, essa sugestão se torna, portanto, quase impossível. É justamente essa lacuna que desejo sanar com meu método, e acredito que, ao tocar as 20 peças que compus, o aluno iniciante brasileiro se sentirá motivado e inserido na nossa cultura, enquanto os alunos estrangeiros poderão experimentar um interessante primeiro contato com diversos gêneros da música brasileira, através de peças fáceis, porém instigantes e desafiadoras.

² *The first sensation he should have is that when he touches the keyboard he brings a familiar melody to life.*

3 ANÁLISE DO MÉTODO DE ENSINO - MÚSICAS 1 A 20

3.1 Música nº1 - A *Marcha-Rancho Chegou*



Decidi colocar já no título de cada música o gênero à qual ela pertence, pois entendi que dessa maneira o aluno e o professor imediatamente compreenderiam do que se tratava. Iniciei o método pela marcha-rancho por ser um gênero de andamento mais lento. De acordo com a Enciclopédia da Música Brasileira, este é um tipo de marcha carnavalesca mais lenta e que possui maior desenvolvimento melódico do que as marchas comuns, e que se iniciou a partir dos instrumentistas de sopro dos chamados ranchos carnavalescos, por volta de 1910 (EMB, 1998, p. 478).

Os gêneros de música urbana reconhecidos como mais autenticamente cariocas - a marcha e o samba - surgiram da necessidade de um ritmo para a desordem do carnaval [...] Foram os ranchos que, ao adotarem a formação das procissões religiosas, instituíram um mínimo de disciplina em meio ao caos do carnaval. (TINHORÃO, 1978, p. 115)

Essa opção me permitiu compor utilizando somente semínimas e semibreves, sendo que todas as notas da melodia são consecutivas, como se vê no exemplo da Figura 1:

Figura 1 - Trecho da peça *A Marcha-Rancho Chegou*.

1- A Marcha-Rancho Chegou

Ana Azevedo

Fonte: da própria autora.³

³ Todas as figuras são de fonte da própria autora.

Em todas as músicas há indicação da posição da mão no piano como ilustrado acima, a não ser naquelas nas quais a posição se repete. As mãos direita e esquerda tocam em uníssono durante todo o método, a fim de possibilitar uma sonoridade mais encorpada ao aluno e, também, por ser mais fácil para o aluno iniciante não ter que pensar em duas linhas melódicas complementares. Somente em duas músicas, como veremos mais adiante, as mãos mudarão de posição. Nas demais elas permanecem na mesma posição por toda a peça.

Embora essa marcha-rancho tenha sido composta no tom de Fá Maior, isso em nada dificulta o aluno, pois o si bemol da armadura de clave somente aparece para o acompanhador. O aluno, por sua vez, toca somente nas notas brancas do piano de dó a sol. Minha inspiração para essa peça foram as antigas marchas de carnaval do início do século XX, e a harmonia que utilizei é uma harmonia tonal simples que se utiliza de acordes do campo harmônico e de resoluções para a tônica. Uma dificuldade foi transpor a rítmica para o acompanhamento, e após consulta a vários autores tais como Mário Sève, Claudio Menandro, Edgar Rocca e entrevistas com diversos músicos, entre os quais Gilson Peranzetta e André Tandeta, decidi adaptar a marcha-rancho para o acompanhamento da seguinte forma (Figura 2):

Figura 2 - Padronização rítmica do acompanhamento da marcha-rancho.



3.2 Música nº2 - *Maxixe Jocosos*



O maxixe, assim como a marcha-rancho, também possui um andamento moderado, portanto achei adequado para ser o segundo gênero abordado no método. Diz a Enciclopédia da Música Brasileira que o maxixe foi a primeira dança de salão genuinamente brasileira, de compasso binário, sincopada, criada por afrodescendentes. Surgiu no Rio de Janeiro no final do séc. XIX, influenciada ritmicamente pelo tango, pela habanera e pela polca (1998, p. 494). “Era dança de salão, de par unido, exigindo extrema agilidade pelos passos e figuras rápidas, mobilidade de quadris, tanto figuras da dança como invenções dos dançarinos” (CASCUDO, 1984, p. 486).

Para compor essa peça me inspirei em diversas composições de Chiquinha Gonzaga. Utilizo somente semínimas e mínimas, porém nessa peça as notas já aparecem alternadas, como mostra o exemplo da Figura 3:

Figura 3 - Trecho da peça *Maxixe Jocosos*.

2- Maxixe Jocosos

Ana Azevedo

♩ = 75

Como as mãos permanecem na mesma posição da primeira peça, o diagrama com o piano não aparece aqui. Mas para guiar o aluno coloco o dedilhado todo no início e em todos os saltos, de modo que o aluno que ainda não domina completamente a leitura não se perca. Em termos harmônicos, a peça é escrita em Ré menor na primeira parte e em Fá maior na segunda, o que cria interesse e apresenta ao aluno uma sonoridade diferente em cada trecho. Tive também o cuidado de criar diversos contrapontos na parte do acompanhamento para realçar a ideia melódica do maxixe e preencher espaços vazios da melodia. Chegar a um acompanhamento pianístico nesse caso foi relativamente fácil, já que analisando as próprias partituras de Chiquinha Gonzaga cheguei ao padrão rítmico (Figura 4):

Figura 4 - Padronização rítmica do acompanhamento do maxixe.

Maxixe

3.3 Música nº 3 - *Toada Antiga*



É difícil definir o gênero toada, já que ele é deveras abrangente, mas podemos caracterizá-lo como canção lenta e melodiosa de origem rural. “A toada se espalha mais ou

menos por todo Brasil. Musicalmente, não tem o caráter definido e inconfundível da moda caipira. Talvez porque, abrangendo várias regiões, a toada reflita as peculiaridades musicais próprias de cada uma delas” (ALVARENGA *apud* CASCUDO, 1984, p. 755).

A toada também possui andamento lento e, portanto, se encaixou muito bem como terceira música. Continuo aqui a utilizar apenas semínimas e semibreves alternadas, porém com muito menos dedilhado escrito na partitura, como se vê na Figura 5:

Figura 5 - Trecho da peça *Toada Antiga*.

3- Toada Antiga

Rall: reduzir a velocidade, tornar gradualmente mais lento.

Rall: to reduce speed, to become gradually slower.

Ana Azevedo

♩ = 90

Primo

Nessa peça introduzo o conceito de *rallentando*, que aparece no final. Para compor essa toada me inspirei na obra de *Cinco Miniaturas Brasileiras* de Villani-Côrtes, originalmente composta para trio. A harmonia nessa peça já é bem mais complexa, pois alterna entre os modos jônico e eólio. A peça começa em sol maior, modula para dó maior com o mesmo padrão modal e no final volta ao tom original. Ritmicamente, a toada é relativamente simples, de modo que o acompanhamento não foi difícil de escrever (Figura 6).

Figura 6 - Padronização rítmica do acompanhamento da toada.

Toada



3.4 Música no 4 - *Bossa de Nós Dois*

A expressão bossa nova significa uma nova maneira de fazer alguma coisa, e serviu a partir do final da década de 50 para identificar a nova maneira de tocar que nasceu com o LP *Canção do Amor Demais*, de Elizeth Cardoso, e *Chega de Saudade*, de João Gilberto. A bossa nova criou uma forma intimista de cantar e tocar, com composições originais influenciadas pelo jazz, letras coloquiais e melodias com saltos inesperados (EMB, 1998, p. 108).

Essa é a primeira peça na qual utilizo colcheias (Figura 7). Escolhi o gênero de bossa nova por ser ainda em andamento mediano. Compus uma bossa na forma AABAA, no tom de fá maior, com uma ponte modulatória na parte B que sai e retorna ao tom original. Como a bossa nova foi muito influenciada pela harmonia do jazz eu utilizo muitos acordes alterados no acompanhamento e finalizo com um acorde de empréstimo modal.

Figura 7 - Trecho da peça *Bossa de Nós Dois*.

4- Bossa de Nós Dois

Ana Azevedo

♩ = 105

8^{va}

Primo

Há várias maneiras de se tocar o ritmo básico da bossa nova, mas utilizei o que entendi que se encaixava melhor no piano, como está exemplificado na figura 8:

Figura 8 - Padronização rítmica do acompanhamento da bossa nova.

Bossa nova

3.5 Música nº 5 - A *Marcha-Rancho Desfila*



Retorno ao gênero de marcha-rancho ainda com intenção de manter o andamento mediano. A diferença entre essa marcha-rancho e a primeira que aparece no método é que essa se utiliza de colcheias e ligaduras e é composta no tom de ré menor. Essa peça se utiliza de uma harmonia tonal com uma coda no final, onde há uma pequena variação harmônica. Nessa marcha-rancho, também aparecem alguns contrapontos no acompanhamento, o que não ocorre na primeira, mas o padrão rítmico se mantém o mesmo da peça anterior. Dedilhados são colocados apenas no início e na primeira nota de algumas frases melódicas, como vemos na Figura 9:

Figura 9 - Trecho da peça *A Marcha-Rancho Desfila*.

5- A *Marcha-Rancho Desfila*

Ana Azevedo

♩ = 85



3.6 Música nº 6 - *Baião Serrano*

O baião surgiu como gênero da música popular em 1946 com a composição *Baião*, de Luís Gonzaga. O folclorista Câmara Cascudo o associa aos termos “baiano” e “rojão”.

O maestro Guerra Peixe registrou como características melódicas: escala de dó a dó - a) todos os graus naturais; b) com o sétimo grau abaixado (si bemol); c) com o quarto grau aumentado (fá sustenido); d) com qualquer mistura de dois dos modos anteriores, ou mesmo os três; e) algumas vezes em modo menor clássico europeu; f) raramente, no modo menor, com o sexto grau maior. E os ritmos melódicos: semicolcheia, colcheia, semínima e mínima prolongada em compasso de dois por quatro. Harmônicas: emprego dos acordes de, em modo maior: a) I, IV e V graus, em ordem variável; b) I, II graus com a terceira do acorde alterada (fá sustenido); modo menor, I, IV grau, com a terceira alterada (fá sustenido) (CASCUDO, 1984, p. 97).

Essa peça apresenta duas novidades - andamento um pouco mais acelerado e a utilização do lá superior (Figura 10). O diagrama do piano indica a nota nova. Continuo utilizando apenas colcheias e semínimas. A harmonia faz uso do modo mixolídio, apresenta

contrapontos no acompanhamento e utiliza um baixo descendente na 2ª parte. A forma da peça é AAB. O dedilhado aparece cada vez que a mão muda de posição e no retorno à posição original.

Figura 10 - Trecho da peça *Baião Serrano*.

6- Baião Serrano

♩ = 100 8^{va}-----
5
Primo
8^{va}-----
1

Ana Azevedo

Como o baião nasceu com um gênero que utilizava principalmente sanfona, triângulo e zabumba, adaptei para o piano da forma abaixo, escolhendo fazer uma nota a mais no baixo, que é como muitos músicos tocam hoje em dia, para que o acompanhamento soasse mais rítmico. Na 2ª parte do acompanhamento, ao invés de colocar os acordes da direita no contratempo, inverto e coloco no tempo para variar (Figura 11).

Figura 11 - Padronização rítmica do acompanhamento do baião.

Baião

3.7 Música nº 7 - *Rio em Bossa Nova*



Apesar de continuar com melodias em colcheias, essa peça apresenta duas novidades – a mínima pontuada e a síncope de colcheia (Figura 12). Nessa bossa nova utilizo uma harmonia mais elaborada, calcada na utilização somente de acordes de 7ª maior na primeira parte, e com uma finalização na parte B que remete ao blues, com 3 acordes seguidos

de 7a dominante. No acompanhamento, além de utilizar contrapontos e o mesmo padrão rítmico da bossa anterior, utilizo também alguns arpejos na parte B para dar mais colorido à parte do acompanhamento. A forma da música é ABA.

Figura 12 - Trecho da peça *Rio em Bossa Nova*.

7- Rio em Bossa Nova

Ana Azevedo

♩ = 122



3.8 Música nº 8 - *Baião Enamorado*

Esta é a primeira peça do método que utiliza uma nota preta, no caso o mi_b (Figura 13). Além do tom de dó menor, aparece ainda nessa peça a mínima pontuada. A forma da música é AAB, e o acompanhamento segue o mesmo padrão do outro baião, com acordes no contratempo na parte A e no tempo na parte B. Uma novidade é que na 2ª parte o acompanhador dobra em 6^{as} a melodia com o aluno, o que cria um efeito bastante interessante que ainda não tinha sido utilizado anteriormente.

Figura 13 - Trecho da peça *Baião Enamorado*.

8- Baião Enamorado

♩ = 105

Ana Azevedo

3.9 Música no 9 -Ijexá Baiano



O ijexá é um ritmo de origem africana tocado somente com as mãos advindo dos terreiros de candomblé da Bahia. Suave e cadenciado, chegou ao carnaval a partir dos afoxés, cortejos carnavalescos de adeptos do candomblé. Na música popular brasileira, a primeira gravação desse gênero ocorreu em 1930 com a canção *Babaô Miloquê*, gravada pelo cantor, compositor e instrumentista baiano Josué de Barros (1888-1959) e a Orquestra Victor Brasileira (IKEDA, 2016, p. 26).

Assim como ocorreu com muitas outras expressões musicais praticadas nos grupos negros, o ijexá, presente nos cultos afro-religiosos, principalmente no candomblé, foi transposto para as atividades carnavalescas de rua em Salvador, Bahia, nos grupos reconhecidos como afoxé, no exemplo do famoso Filhos de Gandhi, fundado em 1949. Depois o ritmo foi sendo incorporado como um gênero próprio no domínio dos compositores populares, pioneiramente, talvez, pelo cantor, compositor e instrumentista baiano Josué de Castro (1888-1959), quando radicado no Rio de Janeiro, e depois por Dorival Caymmi (1914-2008), e bem mais tarde por nomes como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Djavan e outros, quando passou a se disseminar nacionalmente, sobretudo graças às facilidades da comunicação de massas em rede nacional. De fato, o ritmo já está integrado à música popular, embora a maioria das pessoas ainda não consiga identificá-lo facilmente, como ocorreria, por exemplo, com o samba (IKEDA, 2016, p. 23-24).

Essa é a primeira peça do método na qual aparecem indicações de articulação de notas. São quatro os sinais que apresento: staccato, tenuto, acento e ligadura (Figura 14). Antes do início há uma pequena explicação sobre cada sinal e o que ele significa.

Figura 14 - Trecho da peça *Ijexá Baiano*.

9- Ijexá Baiano

Atenção às articulações:

- = staccato
- = tenuto
- > = acento
- ^ = ligadura

♩ = 120 Ana Azevedo

Esta composição foi pensada exclusivamente para ensinar o contratempo, já que na primeira parte da melodia todos os compassos começam com uma pausa de colcheia no

primeiro tempo. Na segunda parte da melodia já compus frases mais tradicionais, de modo que o aluno possa treinar a alternância entre contratempo e tempo.

A principal característica do ijexá é o baixo nos tempos 2 e 4 do compasso, que na minha composição aparece na parte do acompanhamento. Isto dá uma sensação de deslocamento rítmico muito interessante, já que o primeiro tempo forte não é enfatizado. Para compor essa peça me inspirei em canções baianas da MPB. A harmonia que utilizei é uma harmonia tonal com alguns acordes de empréstimo modal e resolução na tônica. Essa é a única música desse gênero no método. O ritmo do acompanhamento foi fácil de adaptar para o piano, como se vê na Figura 15:

Figura 15 - Padronização rítmica do acompanhamento do ijexá.



3.10 Música nº 10 - *Frevo Carnavalesco*



Este é o primeiro frevo que compus para o método. O frevo é uma dança surgida em Recife no final do séc. XIX, influenciada pela polca, maxixe e pela marcha, porém com ritmo mais sincopado e mais acelerado, e dançado com ajuda de uma sombrinha (EMB,1998, p. 306).

Dança instrumental, marcha em tempo binário e andamento rapidíssimo, popular especialmente no carnaval do Recife, seu lugar de origem. Alguns autores datam seu aparecimento no ano de 1909, mas todos concordam que sua ascendência é a polca militar, ou polca-marcha. É dançado na rua ou nos salões, em roda ou em marcha; neste primeiro caso admite a entrada de um passista que sola coreografias com saca-rolhas, chã de barriguinha, tesoura, parafuso, dobradiça e outras inventadas conforme o dançarino. Pelo ritmo sincopado ser extremamente contagiante, admite-se que o nome frevo seja derivado de frever (ferver), por alusão ao comportamento da multidão dançante (ANDRADE,1989, p. 233).

O frevo é muito parecido com a marcha-rancho, porém é muito mais rápido, e por isso só aparece a partir da metade do livro. Essa peça traz uma grande novidade: a utilização da nota si na melodia, o que faz com que o aluno precise mudar a posição da mão uma nota para cima ou para baixo. Como a música está no tom de dó menor (Figura 16), há ainda a dificuldade

adicional de acertar o mi embora em uma peça anterior esse tom já tenha aparecido. O andamento, que é o mais rápido até agora, também acrescenta mais um grau de complexidade à performance.

Figura 16 - Trecho da peça *Frevo Carnavalesco*.

10- Frevo Carnavalesco

Ana Azevedo

Para compor essa peça me inspirei nos frevos tradicionais do carnaval de Recife, inclusive utilizando uma harmonia muito simples e tradicional que gira em torno de tônica - dominante, criando uma pequena variação na 2ª parte com uma descida em acordes maiores, que é bastante comum nesse gênero, para proporcionar um diferencial em relação ao início. Foi bastante difícil adaptar a levada do frevo para o piano, mas acredito que eu tenha chegado a um resultado satisfatório e que o gênero tenha ficado bem reconhecível, como mostra o exemplo na Figura 17:

Figura 17 - Padronização rítmica do acompanhamento do frevo.

3.11 Música nº 11 - *Toada Boiadeira*



Essa é a segunda toada que compus para o método. Ela é muito diferente da primeira, tanto em termos melódicos quanto em termos harmônicos e rítmicos. Aqui o ritmo trabalhado na primeira parte é muito sincopado, como se vê na Figura 18:

Figura 18 - Trecho da peça *Toada Boiadeira*.

11- Toada Boiadeira

♩ = 90 Ana Azevedo

Essa figura rítmica, embora seja composta somente por colcheias, apresenta grande dificuldade para o aluno iniciante, de forma que optei por repetir em toda primeira parte da peça o mesmo padrão rítmico. Na segunda parte as síncopes continuam com variações que são diferentes das do início, proporcionando um treino ainda mais complexo para o aluno. A harmonia é tonal, mas há muitos contrapontos no acompanhamento na 2ª parte da peça, e, também, muitas dobras rítmicas com a melodia, um recurso que não havia sido utilizado até agora e imprime novidade à composição.

3.12 Música nº 12 - *Viajando na Bossa*



Primeira peça em que há grande deslocamento da posição das mãos na melodia, saindo da posição dó-sol para a posição fá-dó. Escolhi a bossa nova, que, por ter um andamento mediano, possibilita ao aluno ter tempo para fazer as mudanças de posição sem muita pressa. Como o tom da música é fá maior e o aluno desloca as mãos, ele chega na posição fá-dó tendo que tocar o sib o que acarreta uma dificuldade a mais. O ritmo da melodia é sincopado e embora continue somente utilizando colcheias, apresenta dificuldade para o aluno iniciante na espera dos cinco tempos da nota ligada, como se vê na figura 19:

Figura 19 - Trecho da peça *Viajando na Bossa*.

12- Viajando na Bossa

$\text{♩} = 120$

8^{va} 8^{va}

Primo

Ana Azevedo

Fá Sol Lá Si Dó

Fá Sol Lá Si Dó

Nessa peça a harmonia é bem mais complexa, pois, como a melodia utiliza mais notas, a harmonia pode também se sofisticar, o que é inclusive característico do gênero. Portanto, não utilizo uma harmonia tonal, mas sim muito acordes de empréstimo modal e um baixo pedal em sol e depois em fá. O ritmo dos acordes dobra o ritmo da melodia na primeira parte, além de utilizar muitos arpejos nos contrapontos. Na segunda parte o acompanhamento faz mais a levada da bossa, mas com o baixo pedal, o que sugere um clima misterioso. A música acaba sem resolução na tônica, em suspenso.

3.13 Música nº 13 - *Baião Arretado*



Essa peça é um momento de grande salto no método, pois o aluno passa de colcheia para semicolcheia (Figura 20). Embora eu tenha buscado criar, através das composições, uma passagem suave, a leitura e a performance da semicolcheia apresenta uma dificuldade enorme para o aluno iniciante. Nessa primeira obra utilizo somente semicolcheias consecutivas, a fim de que o aluno possa se ambientar com a nova figura rítmica. Em muitos inícios de frases, está escrito o dedilhado e o andamento da peça, embora seja rápido, não chega a ser difícil.

Esse baião, assim como os outros do método, foi composto no modo mixolídio, em dó maior, e a primeira parte da peça utiliza apenas acordes dominantes. O acompanhamento segue o mesmo padrão rítmico dos baiões anteriores, mas a grande diferença dessa composição é a coda.

Figura 20 - Trecho da peça *Baião Arretado*.

13- Baião Arretado

♩ = 95 Ana Azevedo

No final da peça o aluno toca apenas notas longas e a parte das semicolcheias passa para o acompanhamento, que apresenta frases com muitos cromatismos. A sequência harmônica utiliza acordes de empréstimo modal e resolve na tônica.

3.14 Música nº 14 - *E o Frevo Vem Animado*



Este é o segundo frevo do método. A grande diferença em relação ao primeiro é que este se utiliza de semicolcheias, que aqui já aparecem alternadas (Figura 21). Alguns dedilhados são colocados a fim de facilitar um pouco a leitura. Esse frevo é composto em dó maior, e não há mudança de posição das mãos.

Figura 21 - Trecho da peça *E o Frevo Vem Animado!*
14- E o Frevo Vem Animado!

♩ = 120 Ana Azevedo

A maior dificuldade dessa peça, além da leitura das semicolcheias, é o andamento, que é bastante rápido. O padrão rítmico do acompanhamento é igual ao do frevo anterior, e a

harmonia é tonal e se utiliza basicamente da progressão II-V-I. Novamente me inspirei em músicas tradicionais do carnaval de Recife para criar essa composição.

3.15 Música nº 15 - *Choro da Madrugada*



Os primeiros conjuntos surgiram por volta de 1880 nos subúrbios cariocas, inicialmente formados por flauta, violão e cavaquinho. Do caráter choroso da música veio o nome choro. O repertório era composto pelos próprios músicos, e se utilizava de modulações e improvisação (EMB, 1998, p. 200).

O choro é carioca. Veio da Cidade Nova, por volta do meado do século passado, e depois se tornou coisa muito nossa. Antigamente era comum ouvi-lo pelas noites a fora, passeando pelas ruas, em intermináveis serenatas. Os chorões tocavam músicas populares comuns, a que depois deram um traço próprio e uma expressão típica. Foi um dos fatores que mais contribuíram para a fixação dos elementos da música carioca. [...] A modulação do choro foi sempre curiosa, passando do modo maior para o menor, e voltando ao maior, ou vice-versa, variando sempre o modo nas suas três partes. Não tinha canto (CASCUDO, 1984, p. 222).

Esse é o primeiro choro que compus para o método, já que o choro se utiliza de muitas figurações de semicolcheia e não seria idiomático criar uma melodia muito simplificada. Nessa peça utilizo a combinação de uma colcheia e duas semicolcheias ou então três semicolcheias começando no contratempo, sempre com notas consecutivas. É também a primeira peça na qual incluo indicações de dinâmica, que são de três tipos: *piano*, *mezzoforte* e *forte*, como vemos na Figura 22:

Figura 22 - Trecho da peça *Choro da Madrugada*.

15- Choro da Madrugada

p abreviatura de piano, significa pouco volume sonoro.

p short for piano, it means soft sound volume.

mf abreviatura de mezzo forte, significa volume moderadamente intenso.

mf short for mezzo forte, it means moderately loud sound volume.

f abreviatura de forte, significa com intensidade sonora.

f short for forte, it means loud sound volume.

♩ = 63

Ana Azevedo

Primo

The musical score is for a piece titled '15- Choro da Madrugada' by Ana Azevedo. It is written for a piano (Primo) in 2/4 time, with a tempo marking of ♩ = 63. The score consists of two staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a repeat sign. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. A mezzo-forte (*mf*) dynamic is indicated in the later part of the piece. There are two '8va' markings above the staves, indicating octave transpositions.

Essa música está no tom de fá maior, mas não há mudança de posição das mãos e o aluno não toca o sib. A harmonia é bem característica do tipo de progressão que se vê em muitas composições de choro, tonal e utilizando muitos II-V e com passagem pelo IV grau. O acompanhamento é parecido com o do maxixe, porém contém mais semicolcheias e o baixo da mão esquerda é um pouco mais trabalhado. Há várias maneiras de se fazer esse acompanhamento, mas decidi pelo que está na Figura 23:

Figura 23 - Padronização rítmica do acompanhamento do choro.

Choro

3.16 Música no 16 - *Xote Descansado*



Esse é o primeiro xote do método, pois pela mesma razão que não seria idiomático escrever uma melodia de choro sem semicolcheias, a do xote também seria impossível, de modo que esses gêneros só aparecem no final do método.

O xote é uma dança típica do nordeste brasileiro, influenciada originalmente pela dança alemã chamada *schottische*, que quer dizer escocesa. O xote é mais lento que a polca e possui compasso binário (EMB, 1998, p. 837).

Figura 24 - Trecho da peça Xote Descansado.

16- Xote Descansado

Ana Azevedo

Essa é a primeira peça no tom de ré menor em que o aluno toca na posição ré-lá. Para indicar essa mudança aparece novamente o diagrama do piano, e muitos dedilhados no início, como vemos na Figura 24.

Essa composição foi inspirada por diversas músicas de Luís Gonzaga. A harmonia é bem tradicional, com muitos II-V que sempre resolvem na tônica. Na segunda parte, há uma pequena variação harmônica e alguns contrapontos. O acompanhamento é relativamente simples e ficou escrito da forma exemplificada na Figura 25:

Figura 25 - Padronização rítmica do acompanhamento do xote.



3.17 Música nº 17 - *Triste e Alegre no Choro*



Esse é o segundo choro do método, mas é bastante diferente do primeiro, tanto na parte harmônica quanto na parte melódica. A principal característica dessa peça é apresentar ao aluno a figura rítmica semicolcheia-colcheia-semicolcheia (Figura 26), muito utilizada nas composições desse gênero. Na primeira parte da composição essa figura se alterna com semínimas, e na segunda parte aparece mais seguidamente.

Figura 26 - Trecho da peça *Triste e Alegre no Choro*.

17- Triste e Alegre no Choro

♩ = 72 Ana Azevedo

A parte harmônica dessa composição é bem inovadora dentro do método, pois é a única que modula de um tom menor na primeira parte para um tom maior na segunda, de dó

menor para dó maior. Como em outras peças anteriores ambos os tons já haviam aparecido, não houve necessidade de colocar o diagrama do piano. A harmonia desce com acordes dominantes no início e em passagens diatônicas na segunda parte, inspirada por Ernesto Nazareth. Como a forma é ABA o aluno tem que voltar a usar o bemol, o que por si só já cria mais um obstáculo por haver duas mudanças de tonalidade na mesma peça, e, além disso, voltam a aparecer indicações de dinâmica.

3.18 Música nº 18 - *Pula o Xote no Sertão*



Essa é a segunda peça escrita no gênero xote. Ela difere bastante da primeira, pois é escrita em tom maior e muda a posição da mão de dó-sol para fá-dó, sendo a segunda música do método na qual o aluno troca a posição das mãos. Como já há uma peça anterior onde isso ocorre não foi necessário colocar o diagrama do piano, mas o dedilhado aparece em todas as mudanças, a fim de auxiliar o aluno a se localizar no teclado. O principal objetivo aqui foi ensinar o padrão rítmico semicolcheia - colcheia pontuada, que se repete bastante na segunda parte, a fim de ajudar o aluno a fixar esse padrão (Figura 27).

Figura 27 - Trecho da peça *Pula o Xote no Sertão*, c.9-12.

Também me inspirei no compositor Luiz Gonzaga para compor essa música, além de ter tido influência de canções de festas juninas mais recentes. A harmonia aqui é simples e se utiliza principalmente de cadências V7-I e II-V7-I, as vezes com o VI grau ou com um dominante secundário, e há novamente indicações de dinâmica.

3.19 Música nº 19 - *Maxixe Sincopado*



Este é o segundo maxixe do método, e difere do primeiro por ser em tom maior e modular de dó maior na primeira parte para fá maior na segunda. O principal objetivo aqui foi abordar o padrão com pausa de semicolcheia e colcheia sincopada. Essa célula se repete quase

na música inteira a fim de que o aluno possa fixar ritmicamente e visualmente essa figura, com vemos no exemplo da Figura 28:

Figura 28 - Trecho da peça *Maxixe Sincopado*.

19- Maxixe Sincopado

crescendo, aumenta o volume sonoro.
crescendo, louder sound volume.

♩ = 75 Ana Azevedo

Primo

mf

8^{va}

Aqui aparece outra novidade, além da dinâmica, que são os sinais de *crescendo* e *decrescendo*. Para compor essa peça me inspirei em algumas composições de Pixinguinha. A harmonia é bastante simples e segue basicamente a cadência padrão II-V7-I.

3.20 Música nº 20 - Samba da Chegada



Este é o único samba que compus para o método, pois a melodia do samba é muito complexa por utilizar muitas síncopes de semicolcheias, e por isso escolhi esta peça para ser a última do livro.

A origem do samba é controversa, como explica Flavio Silva:

O samba consta que viria de semba, umbigada, o semba tradicional. Eu mesmo ouvi centenas de gravações de música tribal africana, centenas. Eu tenho aqui comigo nesse computador (em sua residência) centenas de gravações de discos gravados na África feitas nos anos 50, em tribos assim, e mesmo em cidades, quando ainda não havia tido a invasão da música americana, invasão do jazz ou da música caribenha ou dos caribes na África e eu NUNCA ouvi nada parecido com o samba em nenhuma música tribal. Então essa história que o samba veio da África é uma falácia. Inclusive que você tem em São Paulo o samba rural paulista que o Mário de Andrade descreveu num artigo fantástico, e eu vi algum tempo atrás um conjunto desses: o samba rural paulista é um negócio meio indígena onde uma fileira de homens e uma fileira de mulheres - os homens tocando seus instrumentos - e as fileiras vão se aproximando, aí depois cada homem dava uma umbigada em cada mulher e depois todos voltavam para os seus lugares e continuavam tudo assim nessa experiência sanfonada: fileira vai e fileira vem. Não era samba em roda. (SILVA, 2016 *apud* PORTINHO, 2017, p. 10)

A Enciclopédia da Música Brasileira apresenta uma outra definição: “Dança popular e música de compasso binário e ritmo sincopado reveladores de sua ligação original com os ritmos batucados, acompanhados por palmas, dos bailes folclóricos denominados sambas” (EMB, 1998, p. 704).

Essa é, sem dúvida, a peça mais difícil do método, porque a melodia é toda composta sobre semicolcheias sincopadas, como se vê no exemplo na Figura 29:

Figura 29 - Trecho da peça *Samba da Chegada*.

20- Samba da Chegada

♩ = 98 Ana Azevedo

Primo

5

A harmonia dessa peça utiliza muitas cadências II-V7, porém com muitas resoluções deceptivas, descidas cromáticas e modulação para lá menor na segunda parte. A forma é AABA, uma forma canção, muito utilizada nos sambas instrumentais e, também, em muitas composições de Tom Jobim, em quem me inspirei para compor essa música.

Chegar a uma padronização do acompanhamento do samba foi extremamente difícil, já que existem muitas maneiras de tocar, mas decidi pela forma que se vê na Figura 30:

Figura 30 - Padronização rítmica do acompanhamento do samba.

Samba

Segue abaixo um resumo de todas as dificuldades abordadas no método, para que fique bem clara a gradação didática adotada na composição e ordenamento das peças.

Figura 31 – Gradação técnica do método.
Gradação técnica do método

1- semínimas sequenciais 2-3 semínimas alternadas



4- colcheias 5- colcheias com ligaduras



6- lá superior 7- mínima pontuada e ligadura de colcheia



8- tonalidade de dó menor e semínima pontuada 9- contratempo de colcheia com articulações



10- nota si inferior 11- padrão rítmico deslocado com ligadura



12- mudança de posição da mão



13- semicolcheias sequenciais 14- semicolcheias alternadas com articulações



15- semicolcheias sequenciais com contratempo 16- semicolcheias alternadas com contratempo



17- padrão rítmico de semicolcheias e modulação de tom menor para maior 18- padrão rítmico de semicolcheias com mudança de posição de mão



19- padrão rítmico de semicolcheia com contratempo 20- padrão rítmico de semicolcheia com síncope e ligadura



4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora a tarefa de compor esse método tenha se mostrado muito mais complexa do que a princípio imaginava, acredito que essas vinte peças apresentem um panorama bem diversificado dos diversos gêneros da música brasileira. Através do estudo desse livro, o aluno iniciante terá ao seu dispor uma ferramenta didática importante para a compreensão dos ritmos brasileiros e da cultura de nosso país. Outros métodos, no futuro, poderão vir a se juntar a esse, a fim de abarcar o enorme escopo da nossa música, que é riquíssima. A variedade e diversidade que temos a sorte de possuir em nosso país nos propõem um enorme desafio na composição de obras que nos auxiliem a ensinar. Que os Ritmos Brasileiros para Piano a Quatro Mãos possa ser um dentre os muitos métodos a divulgar e promover uma das músicas mais interessantes do mundo!

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- BOTELHO, Alice G. **Meu piano é divertido**. São Paulo: Ricordi, 1976.
- BOTELHO, Paulo César, **Violão Brasileiro**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2017.
- BURNAM, Edna-Mae. **A dozen a day. Mini book**. Florence: Mills Music Co., 1974.
- CASCUDO, Luís da Camara, **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA. São Paulo: Art Editora, 1998.
- FLETCHER, Leila. **Piano course, book one**. 22nd printing. Buffalo: Montgomery Music, 1995.
- GALLUZZI, **Il Primo Concerto del Giovane Pianista**, Milano: Carischs.p.a., 1911.
- GORDON, Stewart; MACH, Elyse; UZSLER, Marienne. **The well-tempered keyboard teacher**. New York: Simon & Schuster Macmillan, 1995.
- IKEDA, Alberto T, **O Ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e nos palcos da música popular**. São Paulo: Revista USP nº 111, 2016.
- LETHCO, Amanda Vick; MANUS, Morton & PALMER, Willard A. **Alfred's basic piano library. Lesson Book - level 1A**. Van Nuys: Alfred Publishing Co., 1988.
- MENANDRO, Cláudio. **Choro Brasileiro**. Curitiba, 2009.
- MOREIRA, Ana Lúcia Iara Gaborim. **Iniciação ao Piano para Crianças: um olhar sobre a prática pedagógica nos conservatórios da cidade de São Paulo**. São Paulo, Tese de Mestrado, Unesp, São Paulo, 2005.
- PORTINHO, **Ritmos Brasileiros no Contrabaixo**. Rio de Janeiro, Tese de mestrado Profissional em Música, UFRJ, Rio de Janeiro, 2017.
- ROCCA, Edgard, **Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão**. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Música, 1962.

SÉVE, Mário. **Vocabulário do Choro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

THOMPSON, John. **Easiest Piano Course. Part one**. Florence: Mills Music Co., 1955.

TINHORÃO, José Ramos, **Pequena História da Música Popular**. Petrópolis: Vozes, 1978.

WHITESIDE, Abby. **On Piano Playing**. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1969.

ANEXO

Lista de links das músicas do método:

- 01 - A Marcha Rancho Chegou
<https://youtu.be/gChYquy10WA>
- 02 - Maxixe Jocososo
<https://www.youtube.com/watch?v=AgbSL6RzlmY>
- 03 - Toada Antiga
<https://www.youtube.com/watch?v=7adR6oOg0F8>
- 04 - Bossa de Nós Dois
<https://www.youtube.com/watch?v=w5FNYGQhgek>
- 05 - A Marcha-Rancho Desfila
https://youtu.be/B_BSph-6Mgk
- 06 - Baião Serrano
<https://www.youtube.com/watch?v=W84g5ZIQ4Bw>
- 07 - Rio em Bossa Nova
<https://www.youtube.com/watch?v=Fk7vFM3HB2I>
- 08 - Baião Enamorado
https://youtu.be/WzZobUfS_-I
- 09 - Ijexá Baiano
<https://youtu.be/pASn1kBx8wM>
- 10 - Frevo Carnavalesco
<https://youtu.be/v5W69T6iArc>
- 11 - Toada Boaiadeira
<https://youtu.be/Cod4AduJwp0>
- 12 - Viajando na Bossa
<https://youtu.be/adpFSMlhD3Y>
- 13 - Baião Arretado
<https://youtu.be/s94lBAM1RYk>
- 14 - E o Frevo Vem Animado!
<https://youtu.be/WKWQoObV17U>
- 15 - Choro da Madrugada
<https://www.youtube.com/watch?v=Zem2bSr0UIQ>
- 16 - Xote Descansado
https://www.youtube.com/watch?v=LIn_OSr4Ofs&t=4s
- 17 - Triste e Alegre no Choro
<https://youtu.be/jHzK89-8Hk8>
- 18 - Pula o Xote no Sertão
<https://youtu.be/2DaMQduiHWU>
- 19 - Maxixe Sincopado
https://youtu.be/czYKf_o1nqI
- 20 - Samba da Chegada
<https://youtu.be/yR5iJnZjmbw>



Ana Azevedo

Ritmos Brasileiros
para Piano a 4 Mãos

Brazilian Rhythms
for Piano 4 Hands

ÍNDICE

1. A Marcha-Rancho Chegou.....	8
2. Maxixe Jocosos.....	12
3. Toada Antiga.....	16
4. Bossa de Nós Dois.....	20
5. A Marcha-Rancho Desfila.....	24
6. Baião Serrano.....	28
7. Rio em Bossa Nova.....	32
8. Baião Enamorado.....	36
9. Ijexá Baiano.....	40
10. Frevo Carnavalesco.....	44
11. Toada Boiadeira.....	48
12. Viajando na Bossa.....	52
13. Baião Arretado.....	56
14. E o Frevo Vem Animado!.....	60
15. Choro da Madrugada.....	64
16. Xote Descansado.....	66
17. Triste e Alegre no Choro.....	70
18. Pula o Xote no Sertão.....	74
19. Maxixe Sincopado.....	78
20. Samba da Chegada.....	82

1- A Marcha-Rancho Chegou

Marcha-Rancho: tipo de marcha carnavalesca mais lenta e que possui maior desenvolvimento melódico do que as marchas comuns. Iniciou-se a partir dos instrumentistas de sopro dos chamados ranchos carnavalescos por volta de 1910.

Marcha-Rancho: slower carnival march with more complex melody than regular marches. It began with brass and wind musicians of the so called carnival ranches around 1910.

♩ = 90 F F/A Gm⁶ Ana Azevedo

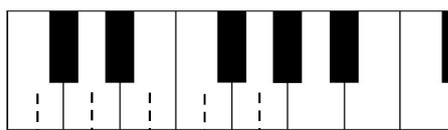
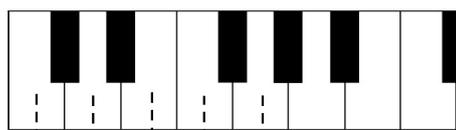
Secondo

5 C⁷ Gm⁷ C⁷ F

9 C⁷sus⁴ F G⁷ C⁷M

13 Am⁷ Dm⁷ G⁷ Gm⁷

1- A Marcha-Rancho Chegou



Primo

$\text{♩} = 90$ *8va*

1 2 3 4 4 3 2 3

5 4 3 2 2 3 4 3

Ana Azevedo

5

1 2 3 2 1 2

5 4 3 4 5 4

9

1 2 3 4 4

5 4 3 2 2

13

3 4 5 4 2 3 4 5

3 2 1 2 4 3 2 1

17 C⁷sus⁴ F F/A Gm⁶

Musical notation for measures 17-20. The piece is in B-flat major, 8/8 time. The right hand features a consistent eighth-note accompaniment pattern. The left hand provides a simple bass line. Chords are indicated above the staff: C⁷sus⁴, F, F/A, and Gm⁶.

21 C⁷ Gm⁷ C⁷ Cm⁷

Musical notation for measures 21-24. The right hand continues with the eighth-note accompaniment. The left hand bass line moves to a new pattern. Chords are indicated above the staff: C⁷, Gm⁷, C⁷, and Cm⁷.

25 F⁷ Bb⁷M Bbm⁷ Am⁷

Musical notation for measures 25-28. The right hand continues with the eighth-note accompaniment. The left hand bass line moves to a new pattern. Chords are indicated above the staff: F⁷, Bb⁷M, Bbm⁷, and Am⁷.

29 D⁷ Gm⁷ C⁷ F F

Musical notation for measures 29-32. The right hand continues with the eighth-note accompaniment. The left hand bass line moves to a new pattern. Chords are indicated above the staff: D⁷, Gm⁷, C⁷, F, and F. The piece ends with a double bar line.

17

1 2 3 4 4

5 4 3 2 2

21

1 2 3 4 5

5 4 3 2 1

25

4 5 4 3

2 1 2 3

29

1

5

2- Maxixe Jocososo

Maxixe - primeira dança de salão genuinamente brasileira, de compasso binário, sincopada, criada por afrodescendentes. Surgiu no Rio de Janeiro no final do séc. XIX, influenciada ritmicamente pelo tango, pela habanera e pela polca.

Maxixe - first authentic brazilian dance. It has a binary syncopated compass and was created by afrodescendents. It began in Rio de Janeiro at the end of the XIX century, and it was rhythmically influenced by tango, habanera and polka.

♩ = 75 Ana Azevedo

Dm Dm/F Em A⁷ Dm Dm/F Em A⁷

Secondo

5 Dm D⁷ Gm E⁷ A⁷

9 Dm Dm/F Em A⁷ Dm Dm/F Em A⁷

13 Dm D⁷ Gm A⁷ Dm Fine

2- Maxixe Jocosos

Ana Azevedo

♩ = 75

Primo

8^{va}

2 4 3 5 2 4 5 3

4 2 3 1 4 2 1 3

5 2 3

4 3

2 4 3 5 2 4 5 3

4 2 3 1 4 2 1 3

2 5 2

4 1 4

Fine

17 F Gm C⁷ F Gm C⁷

Musical notation for measures 17-20. The piece is in F major (one flat). The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, while the left hand plays a simple bass line. Chords are indicated above the staff: F, Gm, C⁷, F, Gm, C⁷.

21 F B \flat C⁷ F

Musical notation for measures 21-24. The right hand continues with eighth notes and chords. The left hand has a more active bass line. Chords are indicated above the staff: F, B \flat , C⁷, F.

25 F Gm C⁷ F Gm C⁷

Musical notation for measures 25-28. The right hand continues with eighth notes and chords. The left hand has a more active bass line. Chords are indicated above the staff: F, Gm, C⁷, F, Gm, C⁷.

29 F B \flat C⁷ F D.C. al Fine

Musical notation for measures 29-32. The right hand continues with eighth notes and chords. The left hand has a more active bass line. Chords are indicated above the staff: F, B \flat , C⁷, F. The piece ends with a double bar line and the instruction "D.C. al Fine".

17

21

25

29

D.C. al Fine

3- Toada Antiga

Toada: canção lenta e melodiosa de origem rural.

Toada: slow and melodic song of rural origin.

Ana Azevedo

♩ = 90

Secondo

G F/G(b⁶) G F/G(b⁶)

5 G⁹ C/G F/G A^b7M

9 C⁹ F/C C⁹ Fm⁶/C

13 C⁹ Fm⁶/C C⁹ F⁶/9

3- Toada Antiga

Rall: reduzir a velocidade, tornar gradualmente mais lento.

Rall: to reduce speed, to become gradually slower.

Ana Azevedo

♩ = 90

Primo

17 G F/G(b⁶) G F/G(b⁶)

21 G⁹ C/G F/G Ab⁷M

25 C⁹ F/C C⁹ Fm⁶/C

29 C⁹ Fm⁶/C C⁹ Ab⁷M(#11)

rall..

17

2 5 2

4 1

21

2 4 5

4 2 1

25

5

1

29

3

3

rall..

4- Bossa de Nós Dois

Bossa Nova: gênero musical intimista nascido no final dos anos 1950 no Rio de Janeiro, influenciado pelo samba e pelo jazz, cujas características mais marcantes são harmonia com muitos acordes alterados e modulações, melodia com saltos inesperados e letras coloquiais.

Bossa Nova: musical style of intimate mood born at the end of the 50's in Rio de Janeiro, influenced by jazz and samba. Its main characteristics are harmony which uses altered chords and modulations, melody with unexpected intervals and colloquial lyrics.

Ana Azevedo

♩ = 105

Secondo

5

9

13

17

Chords: F7M, Bb7(#11), Am7, D7, Gm7, C7sus4, Cm7, F7, Bbm7, Eb7

4- Bossa de Nós Dois

Ana Azevedo

♩ = 105

Primo

8va

1 1 2 5 4 3 1 5

5 5 4 1 2 3 5

5 3 2

9 1 5

5 1

13 3

17 5 1 2 4

1 5 4 2

21 Dm⁷ G¹³ Gm⁷ C⁷sus⁴ C⁷(b⁹)

25 F⁷M B^b7(#11) F⁷M B^b7(#11)

29 Am⁷ D⁷ Gm⁷ C⁷sus⁴

33 F⁷M B^b7(#11) F⁷M B^b7(#11)

37 Am⁷ D⁷ Gm⁷ C⁷sus⁴ C⁷(b⁹) A⁷M

The image shows a piano score for measures 21 through 40. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The score is divided into five systems, each with a treble and bass clef. Chord symbols are placed above the treble clef staff. Measure 21 starts with Dm⁷, followed by G¹³, Gm⁷, C⁷sus⁴, and C⁷(b⁹). Measure 25 starts with F⁷M, followed by B^b7(#11), F⁷M, and B^b7(#11). Measure 29 starts with Am⁷, followed by D⁷, Gm⁷, and C⁷sus⁴. Measure 33 starts with F⁷M, followed by B^b7(#11), F⁷M, and B^b7(#11). Measure 37 starts with Am⁷, followed by D⁷, Gm⁷, C⁷sus⁴, C⁷(b⁹), and A⁷M. The bass line consists of simple eighth and quarter notes, while the treble line features chords and melodic lines.

21

3 4

3 2

25

29

33

37

5 3

1 3

5- A Marcha-Rancho Desfila

Ana Azevedo

♩ = 85

Dm /: C /:

Secondo

6 Bb⁷M /: Em⁷(b⁵) A⁷

10 Dm /: C /:

14 Bb⁷M /: Em⁷(b⁵) A⁷

5- A Marcha-Rancho Desfila

Ana Azevedo

♩ = 85

Primo

8va

2 3 4 1 2 2

8va

4 3 2 5 4 4

6

3 2

10

14

5 1

18 Bb^7M Gm^7 Dm^7 Dm/C

22 Bb^7M Gm^7 A^7sus^4 A^7 A^7

27 $Bm^7(b^5)$ Bb^7 Dm/A Dm/F

31 $Em^7(b^5)$ A^7 Dm^6 $Dm^6/9$

18

Musical notation for measures 18-21. Treble clef, key signature of one flat. Measures 18 and 20 have whole notes in the treble and half notes in the bass. Measures 19 and 21 have eighth notes in the treble and eighth notes in the bass. Slurs are present over measures 18-19 and 20-21.

22

Musical notation for measures 22-25. Treble clef, key signature of one flat. Measures 22 and 24 have whole notes in the treble and half notes in the bass. Measures 23 and 25 have eighth notes in the treble and eighth notes in the bass. Slurs are present over measures 22-23 and 24-25. Measure 23 has a first ending bracket with notes 2, 3, 4, 1. Measure 24 has a second ending bracket. Measure 25 has a first ending bracket with notes 4, 3, 2, 5. A repeat sign is at the end of measure 25.

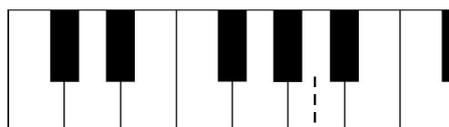
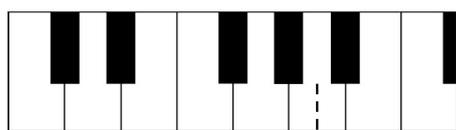
27

Musical notation for measures 27-30. Treble clef, key signature of one flat. Measures 27 and 29 have whole notes in the treble and half notes in the bass. Measures 28 and 30 have eighth notes in the treble and eighth notes in the bass. Slurs are present over measures 27-28 and 29-30.

31

Musical notation for measures 31-34. Treble clef, key signature of one flat. Measures 31 and 33 have whole notes in the treble and half notes in the bass. Measures 32 and 34 have eighth notes in the treble and eighth notes in the bass. Slurs are present over measures 31-32 and 33-34.

6- Baião Serrano



♩ = 100

8^{va}-----

Ana Azevedo

Primo

17 C/B \flat ‰ F/A Fm/A \flat

21 C/G G 7 C ‰

25 C/B \flat ‰ F/A Fm/A \flat

29 C/G G 7 C ‰

17

3 4 5 4 1 4

3 2 1 2 5 2

21

3

25

4 5 4

2 1 2

29

3

7- Rio em Bossa Nova

♩ = 122

Ana Azevedo

Secondo

F⁷M B^b7^M C⁷M /:

6 F⁷M B^b7^M A^b7^M /:

10 F⁷M B^b7^M C⁷M /:

14 F⁷M B^b7^M D^b7^M /: Fine

7- Rio em Bossa Nova

Ana Azevedo

♩ = 122

Primo

The first system of music is for the Primo part. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked as ♩ = 122. The music begins with a series of eighth notes in both hands, marked with an 8va (octave) sign. A double bar line with repeat dots follows. The music continues with a mix of quarter and eighth notes, ending with another series of eighth notes.

6

The second system of music starts at measure 6. It continues the melodic and harmonic development from the first system, featuring a mix of quarter and eighth notes in both staves.

10

The third system of music starts at measure 10. It continues the piece with similar rhythmic patterns and melodic lines.

14

Fine

The fourth system of music starts at measure 14 and concludes the piece. It features a final melodic phrase in the right hand and a corresponding bass line in the left hand, ending with a double bar line and the word 'Fine'.

18 Em⁷ Dm⁷ Am⁷ Gm⁷

22 Dm⁷ G¹³ C⁷M /

26 Em⁷ Dm⁷ Am⁷ Gm⁷

30 Dm⁷ G¹³ B^b7 B⁷ C⁷ D.C. al Fine

18

Musical notation for measures 18-21. The piece is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The right hand plays a sequence of dotted half notes: B-flat, A, G, F, E, D. The left hand plays a sequence of quarter notes: C, D, E, F, G, A, B-flat, C.

22

Musical notation for measures 22-25. The right hand plays: B-flat (dotted half), A (half), G (half), F (half), E (half), D (half). The left hand plays: C, D, E, F, G, A, B-flat, C. There is a fermata over the final notes of both hands.

26

Musical notation for measures 26-29. The right hand plays: B-flat (dotted half), A (half), G (half), F (half), E (half), D (half). The left hand plays: C, D, E, F, G, A, B-flat, C.

30

D.C. al Fine

Musical notation for measures 30-33. The right hand plays: B-flat (dotted half), A (half), G (half), F (half), E (half), D (half). The left hand plays: C, D, E, F, G, A, B-flat, C. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

8- Baião Enamorado

♩ = 105

Ana Azevedo

Secondo

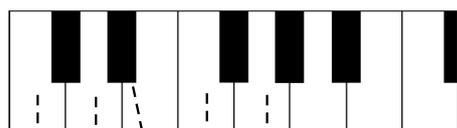
Cm Cm/Eb Fm⁷ G⁷(b¹³)

5 Cm Cm/Eb Fm⁷ G⁷(b¹³)

9 Ab⁷M Cm/Eb Fm⁷ G⁷(b¹³)

13 Ab⁷M G⁷(b¹³) 1. Cm 2. Cm

8- Baião Enamorado



♩ = 105

Ana Azevedo

Primo

5

9

13

1. 2. 5 1

19 Fm⁷ G⁷(b¹³) A^b7^M B^b7

23 Fm⁷ G⁷(b¹³) A^b7^M B^b7

27 Fm⁷ G⁷(b¹³) A^b7^M B^b7

31 Fm⁷ G⁷(b¹³) A^b7^M C

19

5 4 3 2 5 4

1 2 3 4 1 2

23

5 4

1 2

27

31

5 4 3 2 5 4

1 2 3 4 1 2

9- Ijexá Baiano

Ijexá: o ijexá é um ritmo de origem africana tocado somente com as mãos nos terreiros de candomblé da Bahia. Suave e cadenciado, chegou ao carnaval a partir dos afoxés, cortejos carnavalescos de adeptos do candomblé.

Ijexá: ijexá is a rhythm of african origin played only with hands in Bahias' candomble houses. Soft and cadenced, it began in carnival through the afoxes, which are carnival parades made of candomble followers.

♩ = 120

Ana Azevedo

Secondo

C⁷M D/C C⁷M Em⁷

5 F⁷M Ab⁷M C⁷M/G G⁷sus⁴ G⁷

9 C⁷M D/C C⁷M Em⁷

13 F⁷M Ab⁷M C⁷M/G G⁷sus⁴ G⁷

9- Ijexá Baiano

Atenção às articulações:

- = staccato
- = tenuto
- > = acento
- ^ = ligadura

♩ = 120

Ana Azevedo

Primo

5

9

13

17 Dm⁷ Em⁷ F⁷M Em⁷ A⁷(b⁹)

21 Dm⁷ Em⁷ B^b7sus⁴ /:

25 Dm⁷ Em⁷ F⁷M Em⁷ A⁷(b⁹)

29 Dm⁷ Em⁷ G⁷sus⁴ G⁷ C

17

Musical notation for measures 17 and 18. The piece is in 2/4 time. The right hand (RH) starts with a whole rest in measure 17, followed by a half note G4 in measure 18. The left hand (LH) plays a quarter note G3 in measure 17, followed by a half note G3 in measure 18. Both hands have slurs over their respective notes.

21

Musical notation for measures 21 and 22. The RH has a whole rest in measure 21, followed by a half note G4 in measure 22. The LH plays a quarter note G3 in measure 21, followed by a half note G3 in measure 22. Slurs are present over the notes in both hands.

25

Musical notation for measures 25 and 26. The RH has a whole rest in measure 25, followed by a half note G4 in measure 26. The LH plays a quarter note G3 in measure 25, followed by a half note G3 in measure 26. Slurs are present over the notes in both hands.

29

Musical notation for measures 29 and 30. The RH has a whole rest in measure 29, followed by a half note G4 in measure 30. The LH plays a quarter note G3 in measure 29, followed by a half note G3 in measure 30. Slurs are present over the notes in both hands. The piece ends with a double bar line in measure 30.

10- Frevo Carnavalesco

Frevo: dança surgida em Recife no final do séc. XIX, influenciada pela polca, maxixe e pela marcha, porém com ritmo mais sincopado e mais acelerado, e dançado com ajuda de uma sombrinha.

Frevo: dance that began in Recife at the end of the XIX century, influenced by polka, maxixe and march. It has a more syncopated and accelerated rhythm and it is danced with the aid of a little umbrella.

♩ = 135

Ana Azevedo

Secondo

G⁷ /

5 Cm / G⁷ /

9 Cm / G⁷ /

13 Cm / G⁷ / Cm

10- Frevo Carnavalesco

Si Dó Ré Mi Fá

Si Dó Ré Mi Fá

Ana Azevedo

$\text{♩} = 135$

Primo

8^{va}

5

9

13

17

Musical notation for measures 17-20. Treble clef, bass clef, key signature of three flats. Fingerings: 4, 3, 2, 1 in treble; 2, 3, 4, 5 in bass. Includes accents and slurs.

21

Musical notation for measures 21-24. Treble clef, bass clef, key signature of three flats. Fingerings: 2, 4, 5, 4, 2, 3 in treble; 4, 2, 1, 2, 4, 3 in bass. Includes accents and slurs.

25

Musical notation for measures 25-28. Treble clef, bass clef, key signature of three flats. Fingerings: 1, 5 in treble; 5, 1 in bass. Includes accents and slurs.

29

Musical notation for measures 29-32. Treble clef, bass clef, key signature of three flats. Fingerings: 1 in treble; 5 in bass. Includes accents and slurs.

11- Toada Boiadeira

♩ = 90

Ana Azevedo

Secondo

F Gm/F F Gm/F F⁹ Gm⁷ D⁷(b⁹)

5 Gm⁷ C⁷ B^b Am⁷ Gm⁷ F C⁷sus⁴

9 F⁹ Gm/F F⁹ Gm/F F⁹ Gm⁷ D⁷(b⁹)

13 Gm⁷ C⁷ Gm⁷ C⁷sus⁴ C⁷ F⁹

11- Toada Boiadeira

♩ = 90

Ana Azevedo

Primo

8^{va}

4 3

8^{va}

2 3

5

2 5 4

2 1 2

9

13

17 B \flat ⁹ C⁷ Am⁷ B \flat ⁹ Gm⁷ C⁷ F⁹ ∕

21 B \flat ⁹ C⁷ Am⁷ B \flat ⁷ Gm⁷ C⁷ F ∕

25 B \flat ⁷ C⁷ Am⁷ B \flat ⁷ Gm⁷ C⁷ F⁹ ∕

29 B \flat ⁷ C⁷ Am⁷ B \flat ⁷ Gm⁷ C⁷ F⁹ ∕

17

4

2

21

25

29

12- Viajando na Bossa

♩ = 120

Ana Azevedo

Secondo

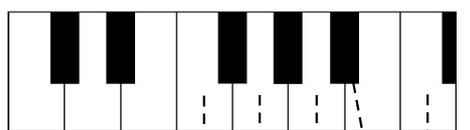
F⁹ E^b6 D^b7M /: F⁹ E^b6 D^b7M /:

5 F⁹ E^b6 D^b7M /: F⁹ E^b6 D^b7M /:

9 C⁷M/G G⁷sus⁴ C⁷M/G G⁷sus⁴

13 C⁷M/G G⁷sus⁴ C⁷M/G G⁷sus⁴

12- Viajando na Bossa



♩ = 120

Ana Azevedo

Primo

17 F⁷M Bbm⁶/F F⁷M Bbm⁶/F

21 F⁷M Bbm⁶/F F⁷M Bbm⁶/F

25 F⁹ Eb⁶ Db⁷M / F⁹ Eb⁶ Db⁷M /

29 F⁹ Eb⁶ Db⁷M / F⁹ Eb⁶ Db⁷M

17

3 3 5 4 3 2 1 3 5 2

3 3 1 2 3 4 5 3 1 4

21

3 5 3 5 2

3 1 3 1 4

25

1 1

5 5

29

1 1

5 5

13- Baião Arretado

♩ = 95

Ana Azevedo

Secondo

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

17 18 19 20

13- Baião Arretado

♩ = 95

Ana Azevedo

Primo

8va

5

9

13

17

21 C⁷ F⁷

25 E⁷ A⁷ D⁷ G⁷

29 E⁷ A⁷ D⁷ G⁷

33 E^b6 D⁷

37 D^b7^M C

21

Musical notation for measures 21-24. The right hand plays a series of eighth notes, and the left hand plays a series of eighth notes with some slurs and ties.

25

Musical notation for measures 25-28. The right hand plays a series of eighth notes with accents, and the left hand plays a series of eighth notes with slurs and ties.

29

Musical notation for measures 29-32. The right hand plays a series of eighth notes with accents, and the left hand plays a series of eighth notes with slurs and ties.

33

Musical notation for measures 33-36. The right hand plays a series of quarter notes with slurs, and the left hand plays a series of quarter notes with slurs.

37

Musical notation for measures 37-40. The right hand plays a series of quarter notes with slurs, and the left hand plays a series of quarter notes with slurs.

14- E o Frevo Vem Animado!

♩ = 120

Ana Azevedo

Secondo

C Dm⁷ G⁷

5 C Dm⁷ G⁷

9 C Dm⁷ G⁷

13 C Dm⁷ G⁷ C

17 A⁷ Dm⁷ G⁷

Musical notation for measures 17-20. Measure 17: Treble clef has a whole rest, bass clef has a whole note G. Measure 18: Treble clef has a whole note A⁷ chord, bass clef has a whole note G. Measure 19: Treble clef has a whole note Dm⁷ chord, bass clef has a whole note G. Measure 20: Treble clef has a whole note G⁷ chord, bass clef has a whole note G.

21 C A⁷ Dm⁷ G⁷

Musical notation for measures 21-24. Measure 21: Treble clef has a whole note C chord, bass clef has a whole note C. Measure 22: Treble clef has a whole note A⁷ chord, bass clef has a whole note C. Measure 23: Treble clef has a whole note Dm⁷ chord, bass clef has a whole note C. Measure 24: Treble clef has a whole note G⁷ chord, bass clef has a whole note C.

25 C A⁷ Dm⁷ G⁷

Musical notation for measures 25-28. Measure 25: Treble clef has a whole note C chord, bass clef has a whole note C. Measure 26: Treble clef has a whole note A⁷ chord, bass clef has a whole note C. Measure 27: Treble clef has a whole note Dm⁷ chord, bass clef has a whole note C. Measure 28: Treble clef has a whole note G⁷ chord, bass clef has a whole note C.

29 C A⁷ Dm⁷ G⁷ C Fine

Musical notation for measures 29-32. Measure 29: Treble clef has a whole note C chord, bass clef has a whole note C. Measure 30: Treble clef has a whole note A⁷ chord, bass clef has a whole note C. Measure 31: Treble clef has a whole note Dm⁷ chord, bass clef has a whole note C. Measure 32: Treble clef has a whole note G⁷ chord, bass clef has a whole note C. Measure 33: Treble clef has a whole rest, bass clef has a whole rest. Measure 34: Treble clef has a whole rest, bass clef has a whole rest.

17

21

25

29

Fine

15- Choro da Madrugada

Choro: os primeiros conjuntos surgiram por volta de 1880 nos subúrbios cariocas, inicialmente formados por flauta, violão e cavaquinho. Do caráter choroso da música veio o nome choro. O repertório era composto pelos próprios músicos, e se utilizava de modulações e improvisação.

Choro: the first groups began around 1880 in the suburbs of Rio de Janeiro, initially with flute, guitar and cavaquinho . From the tearful mood of the music (choroso) came the name choro. The repertoire was composed by the musicians themselves and used modulations and improvisation.

♩ = 63 F⁶ D⁷ Gm⁷ C⁷ F⁶ Ana Azevedo

Secondo

p

6 F⁶ G⁷ C⁷M Am⁷ Dm⁷ G¹³ Gm⁷ C⁷

mf

10 F⁶ D⁷ Gm⁷ C⁷ Cm⁷ F⁷

p

14 B^b7^M B^bm⁷ Am⁷ D⁷ Gm⁷ C⁷ 1. F C⁷ 2. F

f

15- Choro da Madrugada

p abreviatura de piano, significa pouco volume sonoro.

p short for piano, it means soft sound volume.

mf abreviatura de mezzo forte, significa volume moderadamente intenso.

mf short for mezzo forte, it means moderately loud sound volume.

f abreviatura de forte, significa com intensidade sonora.

f short for forte, it means loud sound volume.

♩ = 63

Ana Azevedo

Primo

6

10

14

16- Xote Descansado

Xote: dança típica do nordeste brasileiro, influenciada originalmente pela dança alemã chamada schottische, que quer dizer escocesa. O xote é mais lento que a polca e possui compasso binário.

Xote: typical dance from the northeast of Brazil, originally influenced by the german dance called schottische, which means scottish. The xote is slower than the polka and has a binary compass.

♩ = 65

Ana Azevedo

Secondo

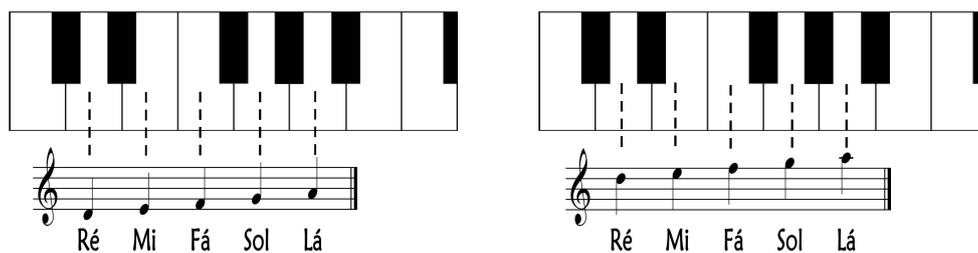
Dm Gm A⁷ Dm

6 Dm Gm B^b7 A⁷ Dm Fine

10 Dm Gm A⁷ Dm

14 Dm Gm B^b7 A⁷ Dm

16- Xote Descansado



♩ = 68

Ana Azevedo

Primo

8va

8va

6

Fine

10

14

18 A⁷ Dm A⁷ Dm

22 Gm⁷ C⁷ F B^b Em^{7(b5)} A⁷ Dm

26 A⁷ Dm A⁷ Dm

30 Gm⁷ C⁷ F B^b Em^{7(b5)} A⁷ Dm

18

2 4

4 2

22

3

3

26

2 4

4 2

30

3

3

17- Triste e Alegre no Choro

♩ = 72

Ana Azevedo

Secondo

p

Cm Gm/B \flat Ab 7 G 7

5 Fm 7 F $^{\#}$ dim Cm/G D 7 G 7

9 Cm Gm/B \flat Ab 7 G 7

mf

13 Fm 7 F $^{\#}$ dim Cm/G Dm 7 (b5) G 7 Cm Fine

f

17- Triste e Alegre no Choro

♩ = 72

Ana Azevedo

Primo

8^{va}

p

8^{va}

The first system of music is in 2/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of two staves. The upper staff is marked with a piano (*p*) dynamic and an 8^{va} (octave up) instruction. The lower staff also has an 8^{va} instruction. The music features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melody in the right hand.

5

The second system continues the piece from measure 5. It maintains the same 2/4 time signature and key signature. The piano accompaniment and melody continue with the same rhythmic patterns.

9

mf

The third system begins at measure 9. The dynamic marking changes to mezzo-forte (*mf*). The musical structure remains consistent with the previous systems.

13

f

Fine

The final system starts at measure 13. The dynamic marking increases to forte (*f*). The piece concludes with a double bar line and the word "Fine".

17 C E⁷/B Am⁷ C⁷/G F⁷ E⁷

21 F⁶ F^{#dim} C/G D⁷ G⁷

25 C E⁷/B Am⁷ C⁷/G F⁷ E⁷

29 F⁶ F^{#dim} C/G Dm⁷(b⁵) G⁷ D.C. al Fine

17

f

Musical notation for measures 17-20. The piece is in 2/4 time. The right hand plays a melody of eighth notes, and the left hand plays a bass line of eighth notes. The dynamic marking *f* (forte) is present.

21

Musical notation for measures 21-24. The piece is in 2/4 time. The right hand plays a melody of eighth notes, and the left hand plays a bass line of eighth notes.

25

p

Musical notation for measures 25-28. The piece is in 2/4 time. The right hand plays a melody of eighth notes, and the left hand plays a bass line of eighth notes. The dynamic marking *p* (piano) is present.

29

D.C. al Fine

Musical notation for measures 29-32. The piece is in 2/4 time. The right hand plays a melody of eighth notes, and the left hand plays a bass line of eighth notes. The piece concludes with a double bar line and the instruction *D.C. al Fine*.

18- Pula o Xote no Sertão

♩ = 70

Ana Azevedo

Secondo

C⁷ / F

5 F C⁷ / F

9 D⁷ Gm⁷ C⁷ Am⁷

p

13 D⁷ Gm⁷ C⁷ F

18- Pula o Xote no Sertão

♩ = 70

Ana Azevedo

Primo

8^{va}

f

8^{va}

5

4

2

9

p

p

13

17 F C7 f F

21 F C7 f F

25 D7 Gm7 C7 Am7

29 D7 Gm7 C7 1. F 2. F

17

f

21

f

25

p

29

p

19- Maxixe Sincopado

♩ = 75

Ana Azevedo

Secondo

mf

Dm G⁷ C A⁷ Dm G⁷ C

6 A⁷ Dm G⁷ C

10 Dm G⁷ C A⁷ Dm G⁷ C

14 A⁷ Dm G⁷ C

18 A⁷ Dm G⁷ C Fine

f

19- Maxixe Sincopado

 crescendo, aumenta o volume sonoro.

 *crescendo, louder sound volume.*

♩ = 75

Ana Azevedo

Primo

mf

8^{va}



6



10



14



18

Fine

f

p



22 Gm⁷ C⁷ F D⁷ Gm⁷ C⁷ F



p

26 F F^{#dim} C/G Dm G⁷ C



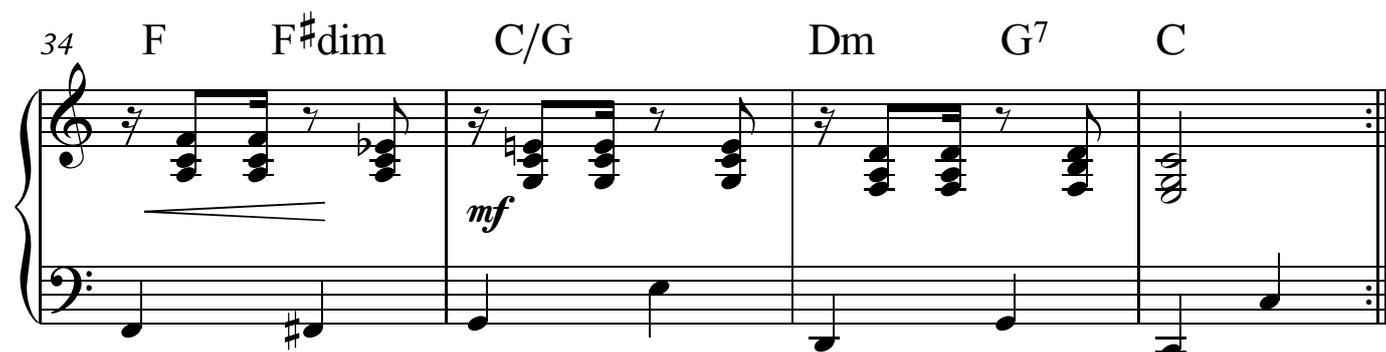
mf

30 Gm⁷ C⁷ F D⁷ Gm⁷ C⁷ F



p

34 F F^{#dim} C/G Dm G⁷ C



mf

22

Musical score for measures 22-25. The score is written for piano in treble and bass clefs. The melody in the right hand consists of quarter notes with eighth-note rests, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line.

26

Musical score for measures 26-29. The score is written for piano in treble and bass clefs. The melody in the right hand consists of quarter notes with eighth-note rests, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is placed in the second measure, and a dynamic marking of *p* (piano) is placed in the fourth measure. The piece concludes with a double bar line.

30

Musical score for measures 30-33. The score is written for piano in treble and bass clefs. The melody in the right hand consists of quarter notes with eighth-note rests, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line.

34

Musical score for measures 34-37. The score is written for piano in treble and bass clefs. The melody in the right hand consists of quarter notes with eighth-note rests, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is placed in the second measure. The piece concludes with a double bar line.

20- Samba da Chegada

samba: dança de roda de compasso binário e sincopada que nasceu no Rio de Janeiro.

samba: kind of round dance, syncopated and with a binary compass, that started in Rio de Janeiro.

Ana Azevedo

♩ = 98

Secondo

1 C⁷M Dm⁷ Em⁷ A⁷(b¹³)

5 Dm⁷/⁹ G⁷ Em⁷ A⁷ Dm⁷ G¹³

9 C⁷M Dm⁷ Em⁷ A⁷(b¹³)

13 Dm⁷/⁹ G¹³ C⁶ C⁷

17 F⁷ Am⁷

20- Samba da Chegada

♩ = 98

Ana Azevedo

Primo

8va

5

9

13

17

21 $Bm^7(\flat^5)$ E^7 Am^7 $A\flat m^7$ Gm^7 $C^7(\flat^9)$

25 F^7M $B\flat^7(\sharp^{11})$ E^7 A^7

29 Dm^7 Em^7 F^7M G^7sus^4 G^7

33 C^7M Dm^7 Em^7 $A^7(\flat^{13})$ $Dm^7/9$

38 | 1. G^{13} C^6 C^7 | 2. G^{13} $D\flat^7M/9$ trill

21

Musical notation for measures 21-23. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a melody of eighth and quarter notes with slurs and ties. The lower staff has a bass clef and contains a bass line with eighth and quarter notes, including slurs and ties.

25

Musical notation for measures 25-27. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a melody of eighth and quarter notes with slurs and ties. The lower staff has a bass clef and contains a bass line with eighth and quarter notes, including slurs and ties.

29

Musical notation for measures 29-31. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a melody of eighth and quarter notes with slurs and ties. The lower staff has a bass clef and contains a bass line with eighth and quarter notes, including slurs and ties.

33

Musical notation for measures 33-37. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a melody of eighth and quarter notes with slurs and ties. The lower staff has a bass clef and contains a bass line with eighth and quarter notes, including slurs and ties.

38

Musical notation for measures 38-41. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a melody of eighth and quarter notes with slurs and ties. The lower staff has a bass clef and contains a bass line with eighth and quarter notes, including slurs and ties. The system is divided into two first endings, labeled '1.' and '2.', with repeat signs and first/second endings symbols.