



MUNICÍPIO DE
ITAJAÍ



MATERIAL DIDÁTICO RÍTMICA IV

Caderno de exercícios e atividades

Conservatório de Música Popular de Itajaí "Carlinhos Niehues"

PROF. MARIO C. NASCIMENTO JÚNIOR

EXERCÍCIOS DE DITADO EM COMPASSOS COMPOSTOS

Como fizemos com os compassos simples, aconselhamos também para o ditado dos compassos compostos os seguintes exercícios preparatórios:

1.º Formar os compassos compostos tomando por unidade de tempo a *metade* com o ponto ♩· o *quarto* com o ponto ♩· e o *oitavo* com o ponto ♩·.

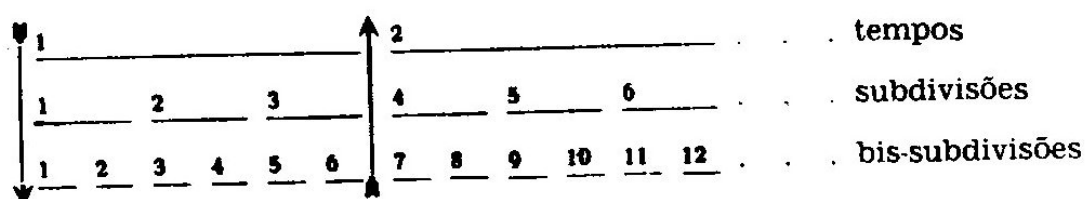
2.º Tornar evidente as *partes fortes e fracas* dos compassos.

3.º Formar os grupos rítmicos que resultam de diferentes maneiras de dividir a unidade de tempo.

4.º Formar pequenas proporções rítmicas.

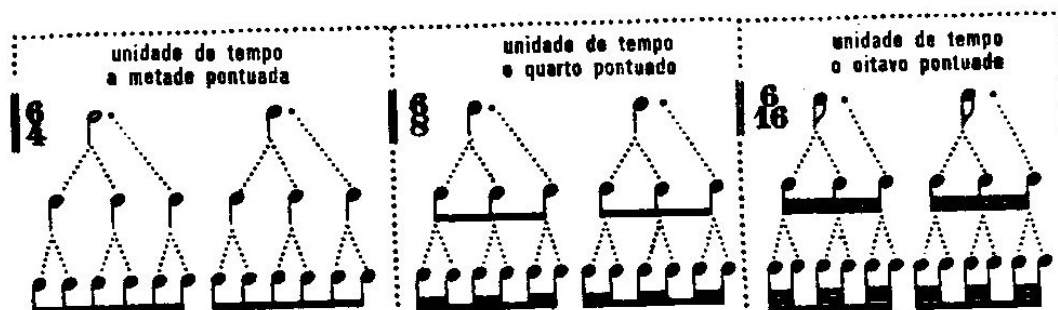
O aluno, para escrever com exatidão o compasso composto, deve imaginar a estrutura do mesmo compasso com as suas divisões e subdivisões, como está indicado no seguinte exemplo:

COMPASSO COMPOSTO DE DOIS TEMPOS



Sendo a unidade de tempo do compasso composto divisível em três partes, deve ser representada com um valor pontuado. Tomando portanto como unidade de tempo a *metade*, o *quarto* ou o *oitavo* pontuados, o compasso composto de dois tempos deverá ser grafado respectivamente do seguinte modo:

COMPASSO COMPOSTO A DOIS TEMPOS



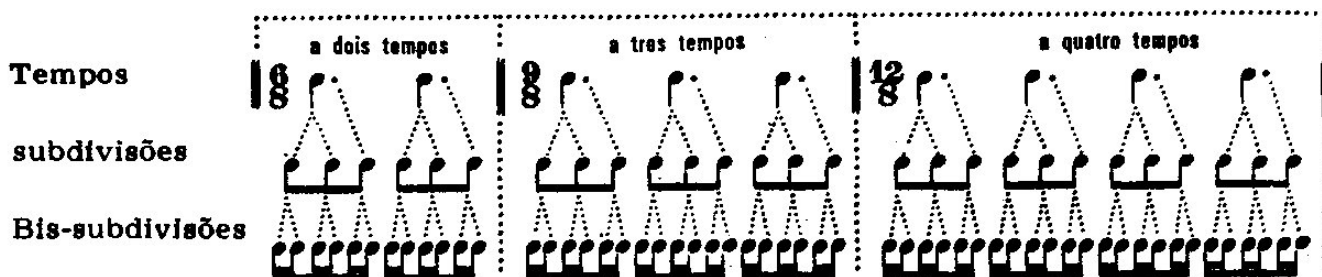
Para formar o compasso de três tempos se deverá agrupar três unidades em vez de duas, e para formar o de quatro tempos se deverá agrupar quatro.

Observamos, porém, que entre as diversas maneiras de escrever o compasso composto, a mais usada é a que tem a unidade de tempo representada com o *quarto* pontuado.

Por isso achamos oportuno escolher este tipo de compasso ao compilarmos os exemplos que oferecemos adiante, deixando ao aluno o trabalho de exercitar-se transcrevendo os nossos mesmos exercícios nos compassos que têm como unidade de tempo a *metade* e o *oitavo*.

Os compassos compostos que o aluno encontrar nesta coleção de exemplos serão portanto os seguintes:

COMPASSO COMPOSTO



O aluno deverá exercitar-se em distinguir entre as diferentes partes que constituem estes compassos, aquelas que têm um ritmo binário daquelas que têm um ritmo ternário, assinalando respectivamente as partes fortes e fracas com as letras *f* e *d*

Tomando por unidade de tempo o *quarto pontuado* e dividindo-o em duas ou mais partes, obtém-se os seguintes grupos:

GRUPOS RÍTMICOS OBTIDOS PELA DIVISÃO DE UMA UNIDADE DE TEMPO (COMPASSOS COMPOSTOS)



O aluno terá o cuidado de ter sempre na imaginação estes grupos, a fim de poder em seguida distingui-los, toda vez que separar tempo por tempo as frases dos compassos compostos que lhe serão ditadas.

Como já teve de fazer para os compassos simples, unindo dois ou mais grupos, o aluno formará proporções rítmicas de dois compassos cada uma, tendo o cuidado de terminá-las sempre sobre uma parte forte do compasso.

Recordamos mais uma vez ao aluno, que deverá sempre distinguir as características de cada grupo, pela quantidade de notas que o formam, ou diferente duração das mesmas notas: operações mais do que necessárias neste caso, onde os grupos rítmicos são mais numerosos e mais variados do que nos compassos simples.

PROPORÇÕES RÍTMICAS

PROPORÇÕES RÍTMICAS

FORMADAS PELA UNIDADE DE TEMPO

E PELOS GRUPOS

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 (+) (+)

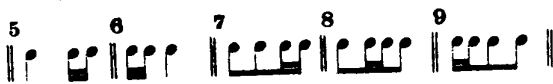
Unidade de compasso obtida pela ligação de dois tempos

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 (+) Unidade de compasso de tres tempos obtida pela ligação de tres tempos

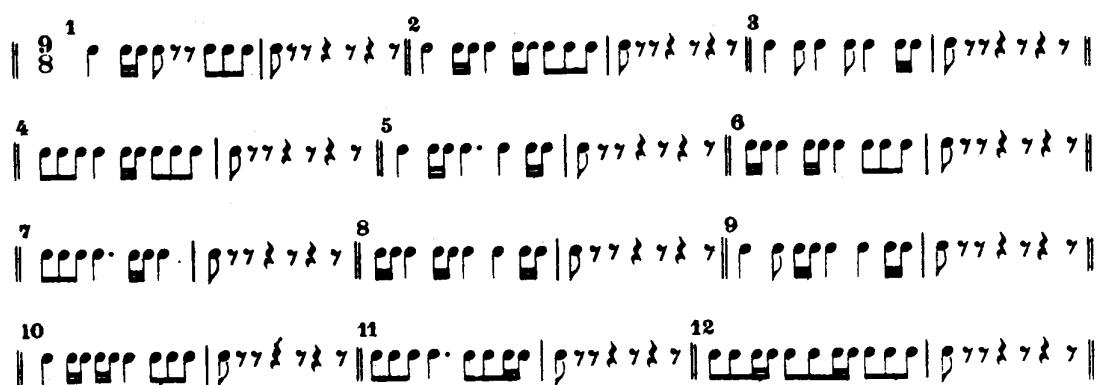
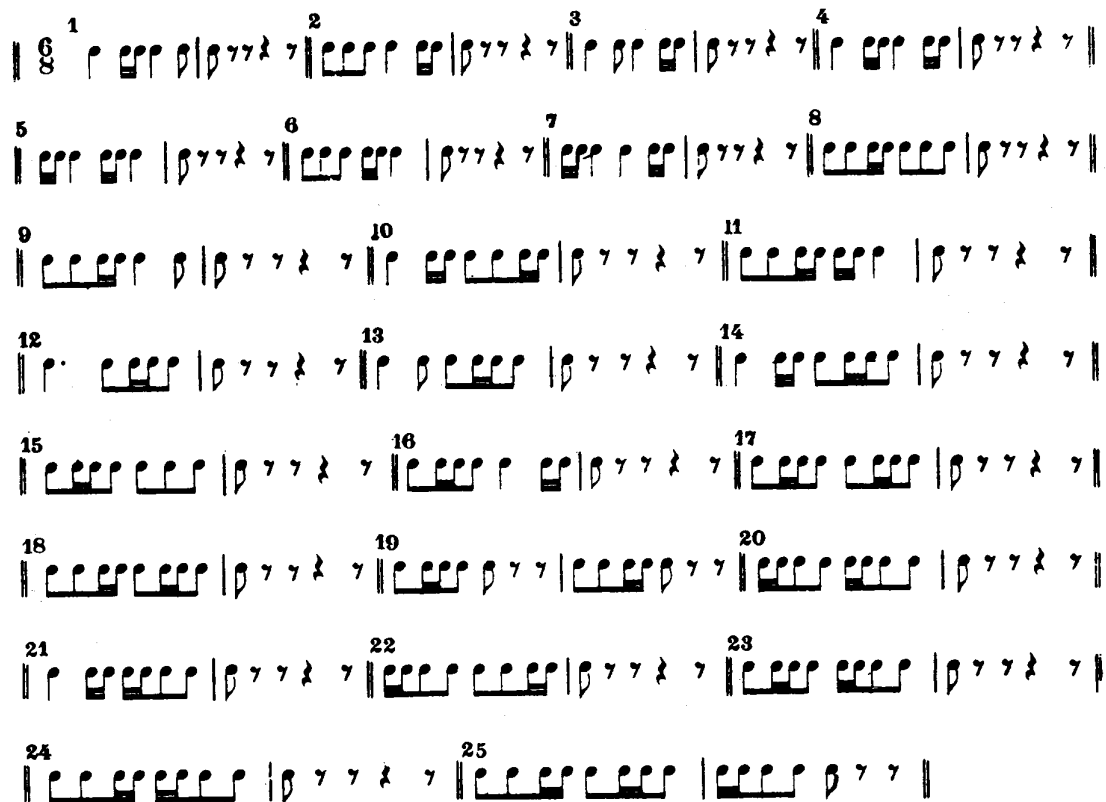
[illegible]

NONA SÉRIE

PROPORÇÕES RÍTMICAS
FORMADAS PELOS GRUPOS



ALTERNADOS COM OS GRUPOS DA OITAVA SÉRIE



¹³ | e e e e e e e e | e e e e e e e e | ¹⁴ e e e e e e e e | e e e e e e e e | ¹⁵ e e e e e e e e | e e e e e e e e |

¹⁶ | e e e e e e e e | e e e e e e e e | ¹⁷ e e e e e e e e | e e e e e e e e | ¹⁸ e e e e e e e e | e e e e e e e e |

¹⁹ | e e e e e e e e | e e e e e e e e | ²⁰ e e e e e e e e | e e e e e e e e | ²¹ e e e e e e e e | e e e e e e e e |

²² | e e e e e e e e | e e e e e e e e | ²³ e e e e e e e e | e e e e e e e e |

²⁴ | e e e e e e e e | e e e e e e e e | ²⁵ e e e e e e e e | e e e e e e e e |

¹² ¹ e e e e e e e e | e e e e e e e e | ² e e e e e e e e | e e e e e e e e | ³ e e e e e e e e | e e e e e e e e |

⁴ e e e e e e e e | e e e e e e e e | ⁵ e e e e e e e e | e e e e e e e e | ⁶ e e e e e e e e | e e e e e e e e |

⁷ e e e e e e e e | e e e e e e e e | ⁸ e e e e e e e e | e e e e e e e e | ⁹ e e e e e e e e | e e e e e e e e |

¹⁰ e e e e e e e e | e e e e e e e e | ¹¹ e e e e e e e e | e e e e e e e e | ¹² e e e e e e e e | e e e e e e e e |

¹³ e e e e e e e e | e e e e e e e e | ¹⁴ e e e e e e e e | e e e e e e e e | ¹⁵ e e e e e e e e | e e e e e e e e |

¹⁶ e e e e e e e e | e e e e e e e e | ¹⁷ e e e e e e e e | e e e e e e e e | ¹⁸ e e e e e e e e | e e e e e e e e |

¹⁹ e e e e e e e e | e e e e e e e e | ²⁰ e e e e e e e e | e e e e e e e e |

²¹ e e e e e e e e | e e e e e e e e | ²² e e e e e e e e | e e e e e e e e |

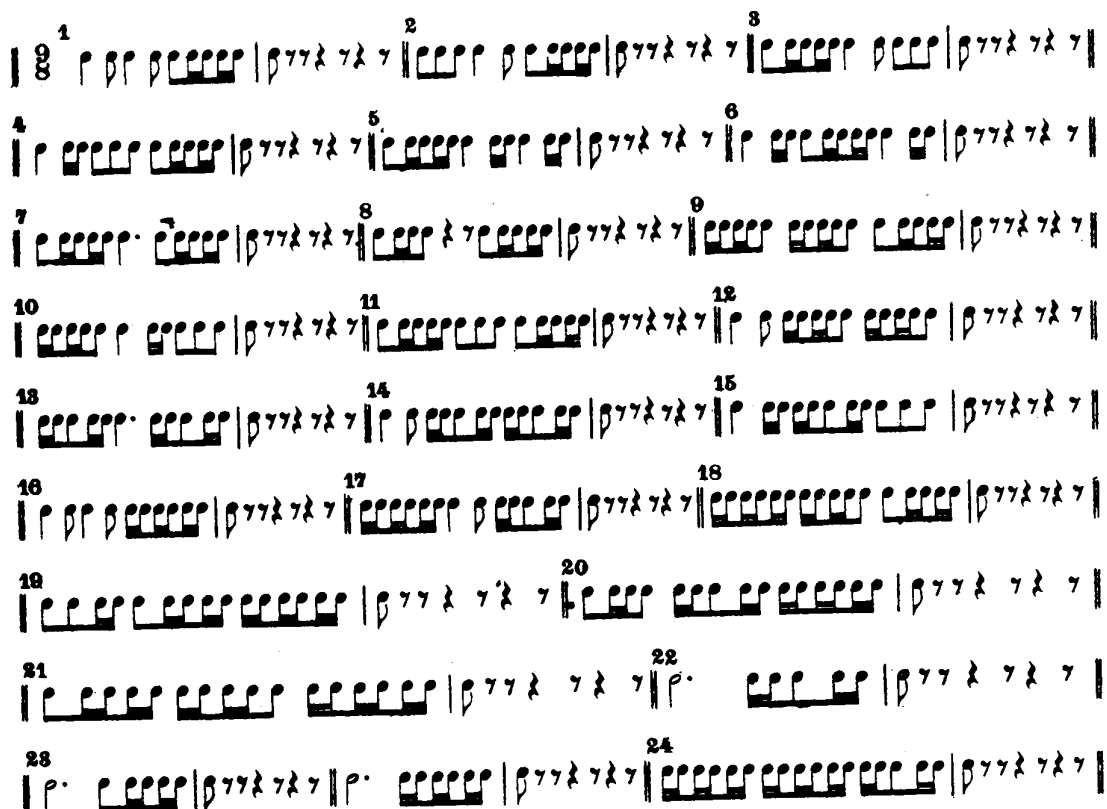
²³ e e e e e e e e | e e e e e e e e | ²⁴ e e e e e e e e | e e e e e e e e | ²⁵ e e e e e e e e | e e e e e e e e |

DÉCIMA SÉRIE

PROPORÇÕES RÍTMICAS
FORMADAS PELOS GRUPOS



ALTERNADOS COM OS GRUPOS DAS SÉRIES PRECEDENTES

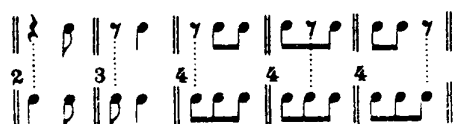


¹²¹ | \dot{r} $\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ $\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ | $\beta \gamma \lambda \gamma -$ | ² $\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ $\beta \dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ β | $\beta \gamma \lambda \gamma -$ ||
³ | \dot{r} $\beta \dot{r}$ $\beta \dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ | $\beta \gamma \lambda \gamma -$ | ⁴ | \dot{r} $\beta \dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ β | $\beta \gamma \lambda \gamma -$ ||
⁵ | \dot{r} $\dot{r}\dot{r}$ $\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ | $\beta \gamma \lambda \gamma -$ | ⁶ | $\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ $\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ | $\beta \gamma \lambda \gamma -$ ||
⁷ | $\dot{r}\dot{r}$ $\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ $\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ | $\beta \gamma \lambda \gamma -$ | ⁸ | $\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ $\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ \dot{r} $\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ | $\beta \gamma \lambda \gamma -$ ||
⁹ | $\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ $\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ $\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ | $\beta \gamma \lambda \gamma -$ | ¹⁰ | \dot{r} $\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ \dot{r} $\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ | $\beta \gamma \lambda \gamma -$ ||
¹¹ | $\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ \dot{r} $\beta \dot{r}\dot{r}\dot{r}$ \dot{r} β | $\beta \gamma \lambda \gamma -$ | ¹² | $\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ $\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ \dot{r} $\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ | $\beta \gamma \lambda \gamma -$ ||
¹³ | $\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ $\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ $\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ | $\beta \gamma \lambda \gamma -$ | ¹⁴ | $\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ $\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ $\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ | $\beta \gamma \lambda \gamma -$ ||
¹⁵ | $\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ $\dot{r}\dot{r}$ $\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ $\dot{r}\dot{r}$ | $\beta \gamma \lambda \gamma -$ | ¹⁶ | \dot{r} $\beta \dot{r}\dot{r}\dot{r}$ \dot{r} $\beta \dot{r}\dot{r}\dot{r}$ | $\beta \gamma \lambda \gamma -$ ||
¹⁷ | $\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ \dot{r} $\beta \dot{r}\dot{r}\dot{r}$ \dot{r} β | $\beta \gamma \lambda \gamma -$ | ¹⁸ | $\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ $\beta \gamma \dot{r}\dot{r}\dot{r}$ | $\beta \gamma \lambda \gamma -$ ||
¹⁹ | $\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ $\beta \gamma \dot{r}\dot{r}\dot{r}$ $\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ $\beta \gamma \dot{r}\dot{r}$ | $\beta \gamma \lambda \gamma -$ | ²⁰ | $\dot{r}\dot{r}$ $\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ $\dot{r}\dot{r}$ $\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ | $\beta \gamma \lambda \gamma -$ ||
²¹ | $\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ $\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ | $\beta \gamma \lambda \gamma -$ | ²² | \dot{r} $\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ \dot{r} $\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ | $\beta \gamma \lambda \gamma -$ ||
²³ | $\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ \dot{r} $\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ | $\beta \gamma \lambda \gamma -$ | ²⁴ | $\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ $\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ $\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ | $\beta \gamma \lambda \gamma -$ ||
²⁵ | \dot{r} $\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ $\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ | $\beta \gamma \lambda \gamma -$ | ²⁶ | $\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ $\dot{r}\dot{r}$ $\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ | $\beta \gamma \lambda \gamma -$ ||
²⁷ | \dot{r} $\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ | $\beta \gamma \lambda \gamma -$ | ²⁸ | \dot{r} $\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ | $\beta \gamma \lambda \gamma -$ ||
²⁹ | $\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ $\beta \gamma \dot{r}\dot{r}$ $\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ $\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ | $\beta \gamma \lambda \gamma -$ | ³⁰ | \dot{r} $\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ $\beta \gamma \dot{r}\dot{r}$ $\dot{r}\dot{r}\dot{r}$ | $\beta \gamma \lambda \gamma -$ ||

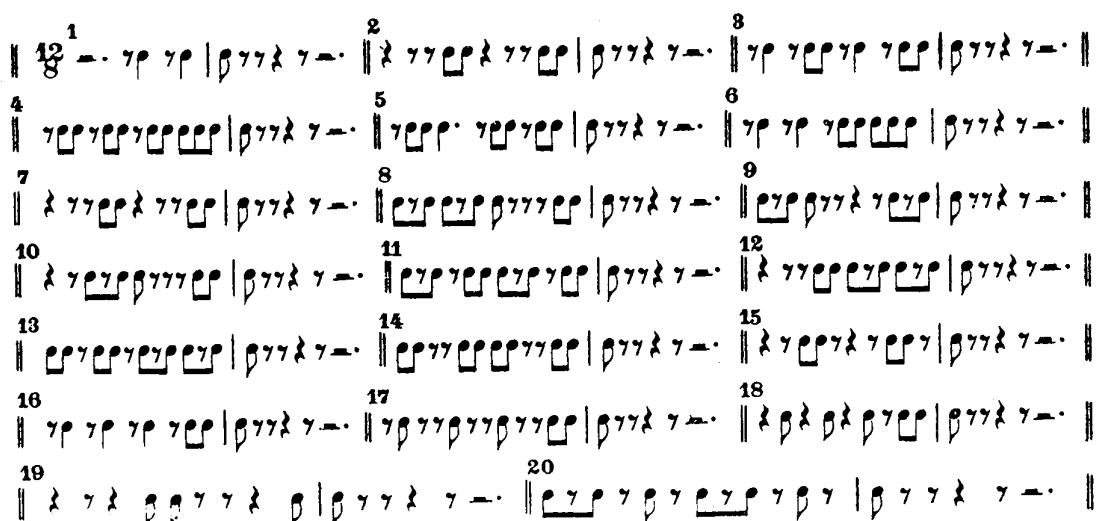
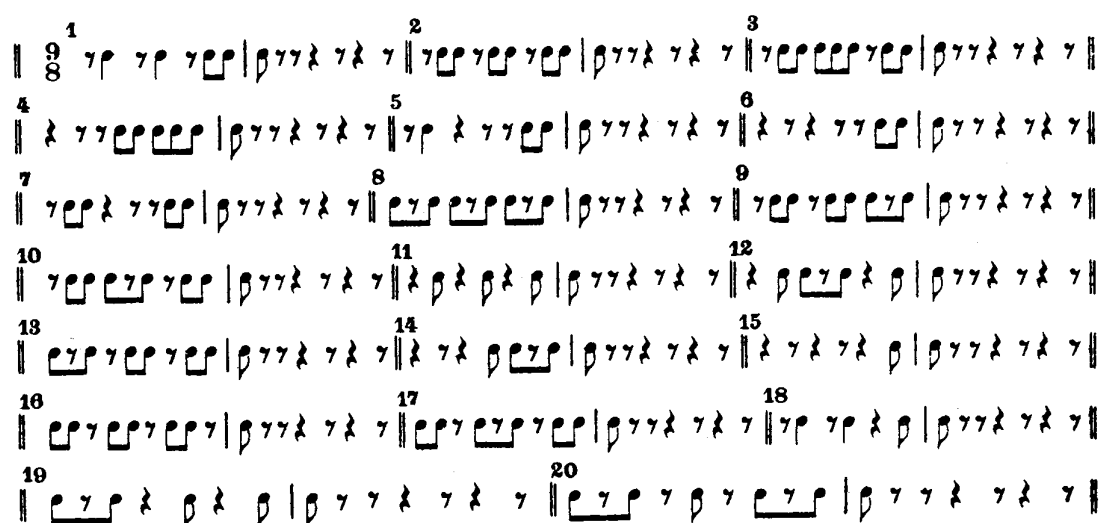
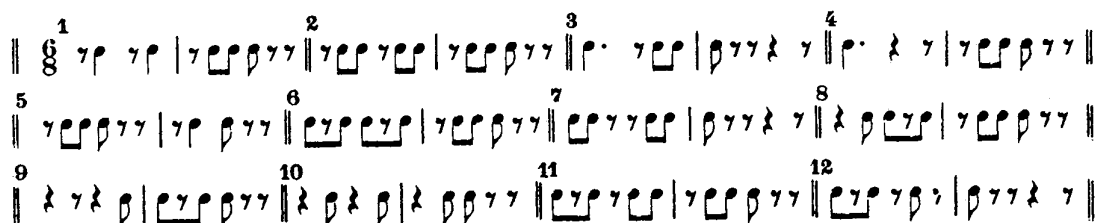
DÉCIMA PRIMEIRA SÉRIE

PROPORÇÕES RÍTMICAS
FORMADAS COM OS GRUPOS

DERIVADOS DOS GRUPOS DA
OITAVA SÉRIE



As duas séries de grupos são formadas pela mesma quantidade de partes; a diferença consiste em fazer ocupar por uma pausa, uma parte do grupo que antes era ocupada por um som.



¹
²
³
⁴
⁵
⁶
⁷
⁸
⁹
¹⁰
¹¹
¹²
¹
²
³
⁴
⁵
⁶
⁷
⁸
⁹
¹⁰
¹¹
¹²
¹³
¹⁴
¹⁵
¹
²
³
⁴
⁵
⁶
⁷
⁸
⁹
¹⁰
¹¹
¹²
¹³
¹⁴
¹⁵

The Clave Rhythm

The key to understanding Cuban music begins with the clave. The word, literally translated, means key. With this key we can learn how to phrase and interpret the music with authenticity and the correct feel.

The clave is a two-measure rhythm that serves as a reference point for all the rhythms, melodies, song-forms, and dances in Cuban music. This clave rhythm is always present in the music, even if it is not actually being played.

There are four basic clave patterns in Cuban music. The son clave, rumba clave, $\frac{6}{8}$ clave, and the Bembe clave. The two-measure pattern can either be 2:3 (meaning with two beats in the first measure and

three beats in the second measure), or 3:2 (meaning three beats in the first measure and two beats in the second measure).

Within the arrangement of a piece of music the direction of the clave may be either 3:2 or 2:3 in any given section. The exception is the Bembe clave. Once set in motion, the "direction" of the clave never changes.

It is important to understand and master these four clave patterns and their related concepts—how to hear, feel, and phrase them—before moving forward. This section lays the foundation for the remaining material in this book and your control of this material is essential.

Audio Note: On the recording the following examples are played on a woodblock. They can also be played on any sound source on your drum set—side of floor tom, rim of a drum, closed hihat, cymbal bell, cowbell and the like.



Rumba Clave

The rumba clave is unique in the fact that it can be phrased a number of ways, depending on the musical situation, of course. Sometimes this clave is played with a "strict four feel" and sometimes with a "six feel." Other times the phrasing falls somewhere between these two (duple and triple) meters. The standard notation system cannot do justice to this rhythm or "feel," as it is impossible to capture this feel in writing, and attempting to do so and then perform the written version would diminish the integrity of the music. However, the following examples can help you to visu-

alize the clave rhythm and obtain a starting place for your studies of combining these two superimposed feels (meters). I suggest that you listen to a variety of Afro-Cuban music and feel how clave is phrased in each instance.

Practice playing the clave rhythm (right hand) on a wood block, or the side (shell) of the floor tom. Play the subdivisions quietly with the left hand on another sound source such as the hihat and listen carefully to the phrasing. Practice each two measure pattern until you feel comfortable with your rhythmic execution and your sound.

Audio Note: On the recording the following examples are played on a woodblock and the snare drum. They can be played on any two distinct sound sources on your set.



1.

1 2 3 4

2.

1 2 3 4



3.

1 2 3 4

4.

1 2 3 4

Combination Phrasing

Here we see the clave rhythm outlined in both $\frac{6}{8}$ and cut-time. Notice that the notes with the "x" notehead outline the clave within the given subdivisions. As explained earlier, the 3-2 and 2-3 markings designate the direction of the clave.

Practice playing the x-notes with one hand while playing the subdivisions with the other hand. Listen carefully to the phrasing of the clave rhythm. The objective of these exercises is to develop and internalize a sense of phrasing that is relaxed, swinging, and authentic.

Afro-Cuban music can be played with a strict "four feel," a "six feel," or it can be

phrased both ways, depending upon the musical situation. This is similar to jazz music. An example is the way a jazz ride pattern can be played as a strict dotted eight and sixteenth feel, or the more laid back triplet feel. Another example is the New Orleans shuffle, that falls somewhere between the two (duple and triple) feels—in the cracks.

Practice these exercises until you can comfortably "shift" between feels. It is essential, however, that you listen to recordings and performances of Afro-Cuban music to better understand the proper phrasing.

Note: the "x" notehead outlines the clave rhythm.

Audio Note: On the recording the following examples are played on the closed hihat and the snare drum. They can be played on any two distinct sound sources on your set.



1. $\frac{6}{8}$ | x $\frac{3}{4}$ x $\frac{3}{4}$ | $\frac{6}{8}$ | x $\frac{3}{4}$ x $\frac{3}{4}$ |



2. $\frac{6}{8}$ | x $\frac{3}{4}$ x $\frac{3}{4}$ | $\frac{6}{8}$ | x $\frac{3}{4}$ x $\frac{3}{4}$ |



3. $\frac{6}{8}$ | x $\frac{3}{4}$ x $\frac{3}{4}$ | $\frac{6}{8}$ | x $\frac{3}{4}$ x $\frac{3}{4}$ |



4. $\frac{6}{8}$ | x $\frac{3}{4}$ x $\frac{3}{4}$ | $\frac{6}{8}$ | x $\frac{3}{4}$ x $\frac{3}{4}$ |

Clave Phrasing: Rhythmic Analysis

These exercises are written in cut-time— $\frac{2}{2}$ —a common meter in Afro-Cuban music. Notice how the $\frac{6}{8}$ feel translates to triplets in cut-time. Try playing Exercises 1 through 8 on two sound sources while

tapping your foot in two pulses to the measure. If you play only the clave rhythm (the “x” noteheads), you will hear a certain “elasticity” in the rhythm.

Audio Note: On the recording the following examples are played on a woodblock and the snare drum. They can be played on any two distinct sound sources on your set.



1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



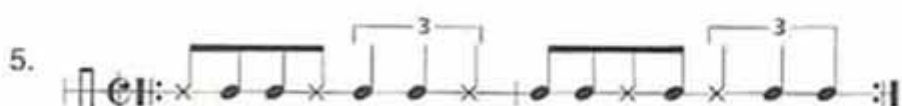
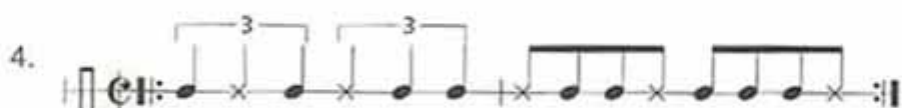
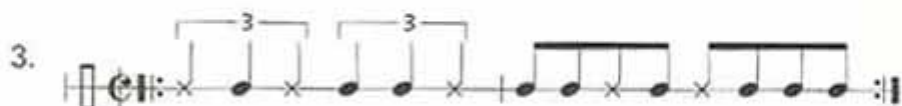
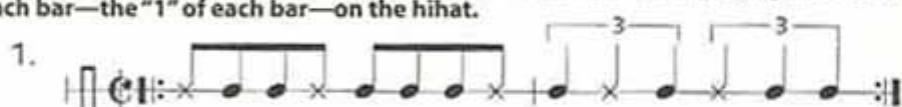
8.

Clave Phrasing Exercises

The following exercises continue with the techniques and concepts presented in the last section. The notation in this section presents another way of looking at the rhythms, but the underlying elements—the elasticity of the feel and the superimposed

duple and triple meter—remain the same. Practicing these exercises will help you get the correct phrasing of the clave rhythm while naturally incorporating this simultaneous duple-triple rhythmic combination.

Audio Note: In these examples the clave rhythm—"x" noteheads—is played on a wood-block, the standard notes on the snare drum and the left foot is playing the downbeats of each bar—the "1" of each bar—on the hihat.



Mudança de compassos

Simple para composto Exercícios Preparatórios

Mario Jr

A 1 i e a 2 i e a 3 i e a 4 i e a 1 i e a 2 i e a 3 i e a 4 i e a

3 1 e a 2 e a 3 e a 4 e a 1 e a 2 e a 3 e a 4 e a

B 1 i e a 2 i e a 3 i e a 4 i e a 1 e a 2 e a 3 e a 4 e a

7 **C** 1 i e a 2 i e a 3 i e a 1 i e a 2 i e a 3 i e a

9 1 e a 2 e a 3 e a 1 e a 2 e a 3 e a

11 **D** 1 i e a 2 i e a 3 i e a 1 e a 2 e a 3 e a

13 **E** 1 i e a 2 i e a 1 i e a 2 i e a 1 e a 2 e a 1 e a 2 e a

17 **F** 1 i e a 2 i e a 1 e a 2 e a



Maculelê


Por Jonildo Bacelar

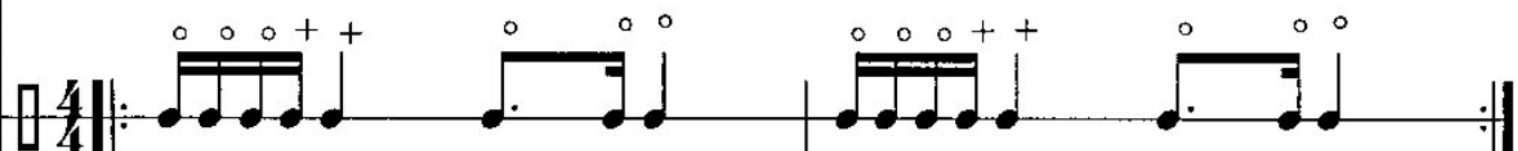
O Maculelê é uma dança folclórica originalmente praticada por negros e caboclos do Recôncavo Baiano, que simula uma luta com bastões de madeira, ao som de atabaques e cânticos. No século 20, alguns praticantes passaram a usar facões em lugar de bastões, em apresentações folclóricas.

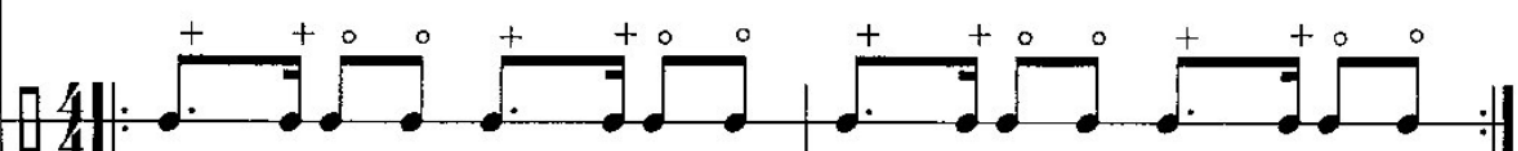
Acredita-se que essa manifestação cultural exista, na Bahia, desde o século 18, onde chegou possivelmente através de escravos africanos ou através dos portugueses, que praticavam a antiga dança dos paulitos ou, ainda, uma mistura de ambos. Incorporou elementos indígenas, africanos e europeus.

Hoje, o Maculelê é muito praticado por grupos baianos de Capoeira, mas diferente desta, que se transformou em arte marcial pelos grandes mestre baianos, o Maculelê continuou como folclore.

MACULELÊ

Atabaque (repique) 

Atabaque (Ajuda) 

Atabaque (Chama) 

Agogô 

Bastões 

Ganzá 



CARTER

Deve-se lembrar que a África é um continente gigantesco em extensões territoriais e as maneiras de comunicação não eram como na atualidade. O homem desde cedo observou que há energias presentes em tudo que o rodeia e que elas na maioria das vezes têm o total controle sobre os acontecimentos e os ciclos da vida, essas energias são o Orixás, Inkices ou Voduns como são chamados.

Cada pedaço daquele território tinha seu reino e ele cultuava as Divindades de formas díspares, embora todos reconhecessem a presença de cada uma delas. Assim surgiram as nações do Candomblé. Quando esses povos foram atacados brutalmente e tirados à força de suas nações para serem escravos, eles espalharam pelo mundo uma mistura de tradições, que deu origem a outras vertentes do Candomblé (como as presentes no Brasil) e também levaram a sua própria cultura às demais localidades do planeta.

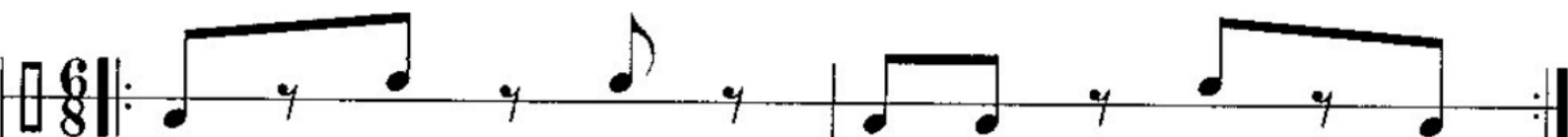
Essa forma de vida das religiões que eles mostraram ao mundo, deve-se ao fato de que com o fim de seus grandes reinos e suas autonomias, os africanos foram obrigados a se fortalecerem ainda mais na fé em sua religião e propagar por meio da memória e da fala a sua cultura. Essas eram as únicas maneiras de acreditarem que toda sua história não morreria ali e que pudessem ter um fio de esperança em um amanhã melhor.

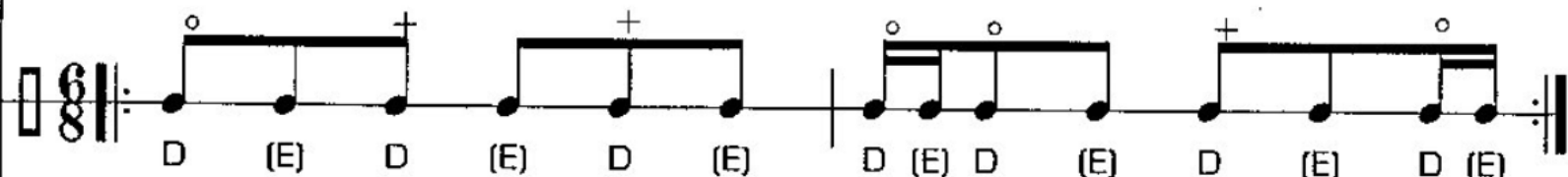
Entre toda essa diversidade, podemos citar:


O Grupo Nagô

São de origem sudanesa, também chamado de grupo iorubá, nele encontramos os Candomblés: Ketu, Ijexá, Efan, Nagô Egbá, Xambá de Pernambuco e Batuque do Rio Grande do Sul.

CAMDOMBLÉ NAGÔ

Agogô 

Atabaque (Lê) 
D (E) D (E) D (E) D (E) D (E) D (E)

Atabaque (Rum-Pi) 
D (E) D (E) (D) (E) D (E) (D) E (D) (E)

Maculelê e Candomblé Nagô

Rítmica aplicada

Mario Jr

Agogô Maculelê

Musical notation for Agogô Maculelê in 2/4 time. The notation consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. The melody is composed of eighth and quarter notes, with a repeat sign at the end. Above the staff, there are four groups of three horizontal lines, each representing a beat. Below the staff, the lyrics are: Tum pá pá tum pá pá pá Tum pá pá tum pá pá pá.

Agogô Candomblé Nagô

5

Musical notation for Agogô Candomblé Nagô in 6/8 time. The notation consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 6/8. The melody is composed of eighth and quarter notes, with a repeat sign at the end. Above the staff, there are four groups of three horizontal lines, each representing a beat. Below the staff, the lyrics are: Tum pá pá tum tum pá tum tum pá pá tum tum pá tum.