

**Enelruy Freitas Lira**

**APOSTILHA  
DE  
TEORIA MUSICAL**

**Ornamentos, Dinâmica, Expressão e  
Respiração.**

**Fortaleza , 01 de Outubro de 2005**

## ÍNDICE

1 – Ornamentos.....	3
1.1 – Apojatura.....	5
1.1.2 – Apojatura Longa ou Expressiva.....	5
1.1.3 – Apojatura Breve (simples).....	7
1.1.3.1- Acicatura.....	8
1.1.3.2- Apojatura irregular.....	9
1.1.4 – Apojatura Sucessiva (ou dupla).....	9
1.1.4.1 – Apojatura sucessiva irregular.....	9
1.1.4.2 – Acicatura sucessiva (regular e irregular).....	10
1.2.1 – Mordente Superior.....	10
1.2.2 – Mordente Inferior.....	10
1.2.3 – Mordente Duplo (ou ampliado).....	11
1.3 – Grupeto.....	12
1.3.1 – Grupeto de Ataque.....	12
1.3.1.1 – Grupeto Superior.....	12
1.3.1.2 – Grupeto Inferior.....	12
1.3.2- Grupeto Medial.....	13
1.3.2.1 – Grupeto Medial Superior.....	13
1.3.2.2- Grupeto Medial Inferior.....	14
1.4 – Glissando.....	14
1.5 – Portamento.....	15
1.6 – Floreio.....	16
1.7 – Cadência Melódica.....	16
1.8 – Trêmulo.....	17
1.8.1 – Desdobramento de notas desiguais.....	17
1.9 – Trinado.....	17
1.9.1 – Trinado Simples:.....	18
1.9.2 – Trinado com preparação.....	18
1.9.3 – Trinado com Resolução.....	18
1.9.4 – Trinado com Preparação e Resolução.....	19
2 – Dinâmica.....	19
2.1 – Sinais de Acentuação.....	19
2.2 – Representação gráfica dos sons:.....	20
3 – Expressão.....	21
4 – Respiração.....	30
4.1 – Inspiração.....	30
4.1.1 – Inspiração em três fases.....	30
4.1.2 – Inspiração numa só fase.....	30
4.2 – Expiração.....	30
4.3 – Exercícios respiratórios sem o instrumento.....	31
4.3.1 – Exercício I.....	31
4.3.2 – Exercício II.....	32
4.3.3 – Exercício III.....	32
4.3.4 – Exercício IV.....	32
5 – Respiração Contínua ou Circular.....	32
5.1 – Exercícios Mecânicos.....	33
6 – Bibliografia.....	34

## 1 – Ornamentos

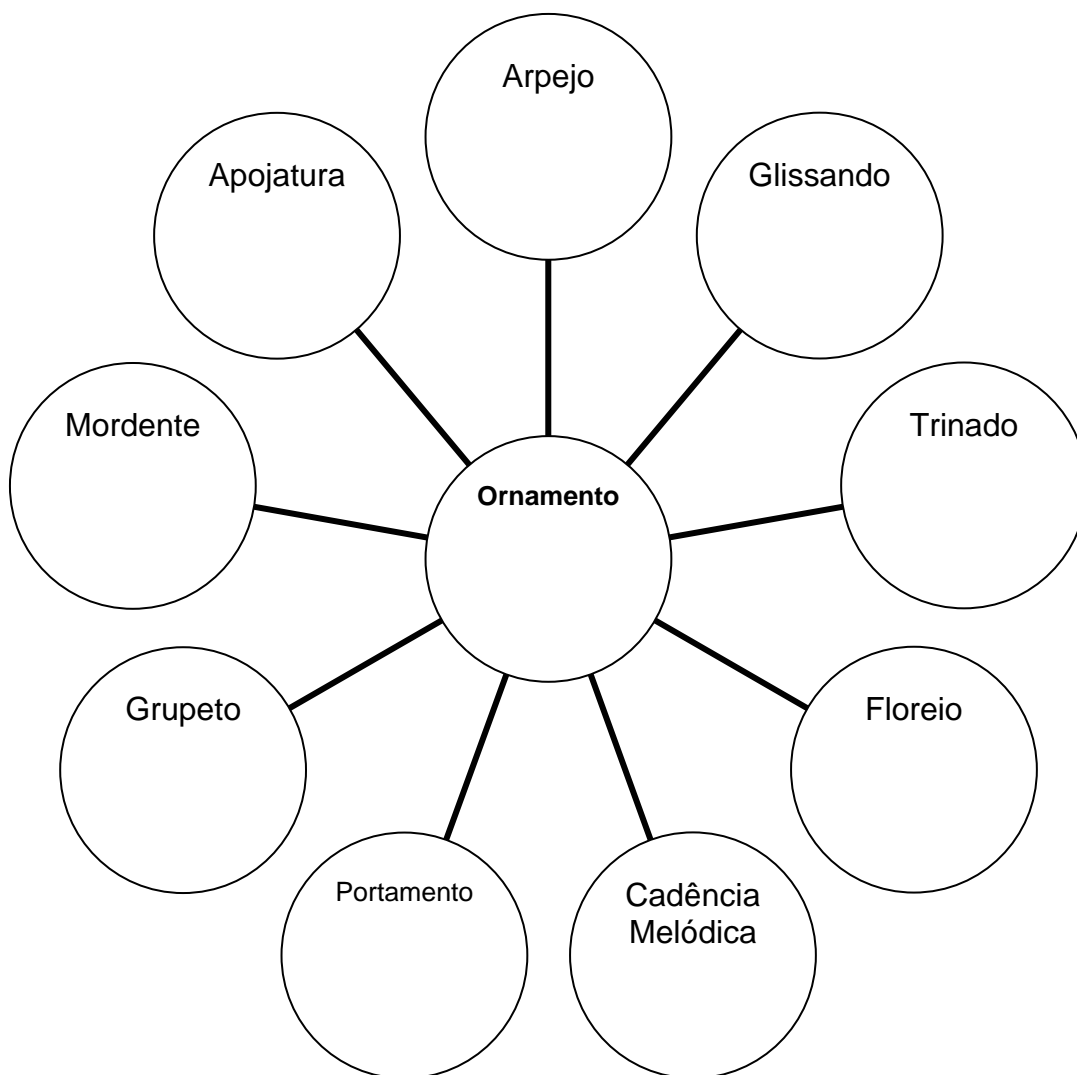
**Ornamento:** notas ou grupos de notas acrescentadas a uma melodia. Sua finalidade é adornar as notas reais da melodia. Desenhos musicais que enfeitam ou embelezam uma melodia ou acorde. **Notas reais** são todas aquelas que fazem parte integrante da melodia.

Os ornamentos tiveram sua origem na execução dos antigos instrumentos de tecla, cuja falta de sonoridade se contornava por meio do acréscimo de notas estranhas ao desenho original. Até o início do século XVII os ornamentos não eram, em geral, grafados ou mesmo indicados na partitura. Por isso é muito difícil definir uma norma geral a respeito da execução dos adornos na música antiga. Com a liberdade na ornamentação, a melodia se desfigurou de tal modo que por vezes chegava a ser irreconhecível. Por esse motivo, os compositores começaram a indicar, através de sinais gráficos, o tipo de ornamentação para determinada nota ou frase. Muitas vezes o compositor informava na própria peça a resolução dos ornamentos.

Os ornamentos são muito freqüentes no canto gregoriano, na idade média, no renascimento e no barroco. No classicismo e no romantismo, os ornamentos já são menos comuns e, muitas vezes, são grafados detalhadamente com as notas e não mais abreviados com sinais gráficos.

Ornamentos		
INTEIRAMENTE IMPROVISADOS (sem nenhuma indicação no texto).	INDICADOS NA PARTITURA (com sinais gráficos).	GRAFADOS DETALHADAMENTE (com notas exatas).

A teoria e prática dos ornamentos ou adornos é assunto específico de vários livros. O presente trabalho apresenta somente informação sobre os ornamentos modernos mais comuns e a maneira de executá-los.



Os ornamentos são geralmente indicados por notas em formato menor precedendo a nota principal (nota real), ou por um símbolo colocado acima ou abaixo da nota real.



Na execução, os ornamentos tiram sua duração de notas reais anteriores ou posteriores.

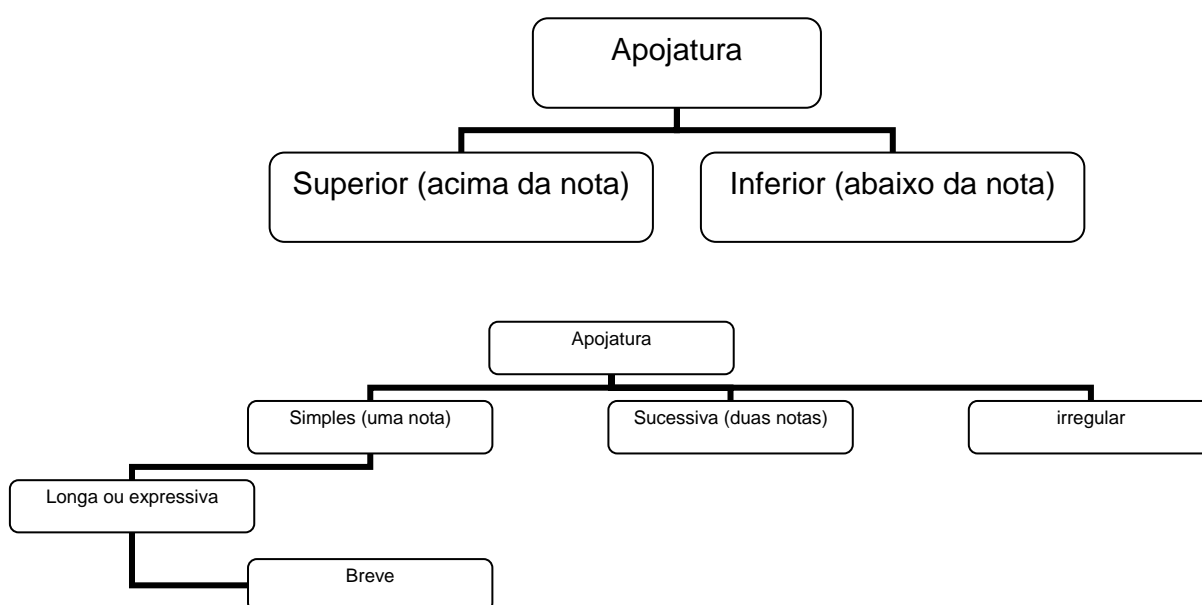
Obs: 1) Existem muitas divergências sobre a grafia e a interpretação dos ornamentos. A rigor, a “teoria” dos ornamentos é assunto mais específico da arte da interpretação do que da Teoria da Música.

2) A decisão sobre a opção ideal na interpretação dos ornamentos é questão de bom gosto musical e de muito conhecimento histórico e estético.

3) Os ornamentos devem embelezar a melodia e não enfeia-la! Por isso, apesar de serem grafados como notas rápidas, devem soar claramente e em dinâmica apropriada (nem muito piano, nem muito forte em relação às notas reais).

## 1.1 – Apojatura

É o ornamento que precede a nota real da qual se separa pela distância de 2ª Maior ou menor. Apojatura (apogiatura, apojectura, apojiatura, appoggiatura).



Obs: Appoggiatura em italiano significa apoio (sobre a qual se apóia).

### 1.1.2 – Apojatura Longa ou Expressiva

É representada por uma nota pequena (um grau acima ou abaixo da nota real) ligada à nota real. Na **execução** normalmente dá-se à apojatura o valor inteiro que ela representa. **O acento é na apojatura (e não na nota real).**

notação

execução

Apojatura longa superior      Apojatura longa inferior

Obs: A acentuação varia conforme o tipo de ornamento. Para facilitar a aprendizagem, nos exemplos serão grafados os respectivos acentos. Na prática esses acentos não são grafados.

Conforme a característica da nota real, a interpretação da apojatura longa pode variar.

a) Quando apojatura pertence à **nota real simples** (sem ponto), dá-se à apojatura a metade do valor da nota real, ficando esta com a outra metade.

Obs: 1) Nem sempre a apojatura está grafada com o valor que ela será tocada, mas sempre a divisão dos valores é: primeira metade da nota real para apojatura longa e a segunda metade para a nota real.

2) Nem sempre a apojatura e a nota real são grafadas com ligadura.

3) Independentemente da grafia, nem sempre a apojatura executada ligada à nota real na interpretação.

Apojatura para uma das notas de um acorde:

b) Quando a apojatura pertence à **nota real pontuada**, dá-se à apojatura ou dois (geralmente dois) terços da nota real, ficando esta com o estante do seu valor.

notação

execução

c) Quando a apojetura pertence à **nota real que se repete em seguida** (que venha seguida de outra da mesma entoação), dá-se à apojetura todo o valor da nota real que, nesse caso, é suprimida.

### 1.1.3 – Apojetura Breve (simples)

É representada por uma nota pequena (um grau acima ou abaixo da nota real), geralmente a colcheia atravessada por um traço oblíquo. **Na execução** dá-se à apojetura breve a parte mínima do valor da nota real, ficando esta com o restante do valor. **O acento é na nota real (e não na apojetura).**

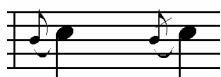
notação

execução

Obs. 1) A duração da apojetura breve varia conforme o andamento, estilo e a estética da peça. Nos exemplos a apojetura será representada em geral pela fusa (valor simbólico).



2) A diferença básica na grafia das apojeturas longa e breve reside no traço oblíquo existente na breve.



3) O acidente da apojetura não altera a nota real no mesmo compasso. É aconselhável, porém, grafar um acidente de precaução.



4) A duração da apojetura breve numa peça é a mesma independente do valor da nota real a qual pertence.



### 1.1.3.1- Acicatura

É um tipo de apojetura que tira sua duração do final da nota que a antecede e não do início da nota seguinte. **O acento é na nota real.**



Obs. A grafia geralmente não indica se o ornamento deve ser interpretado como apojetura ou acicatura. Conforme o estilo e a estética da peça musical o intérprete opta por uma ou outra interpretação.





### 1.1.3.2- Apojatura irregular

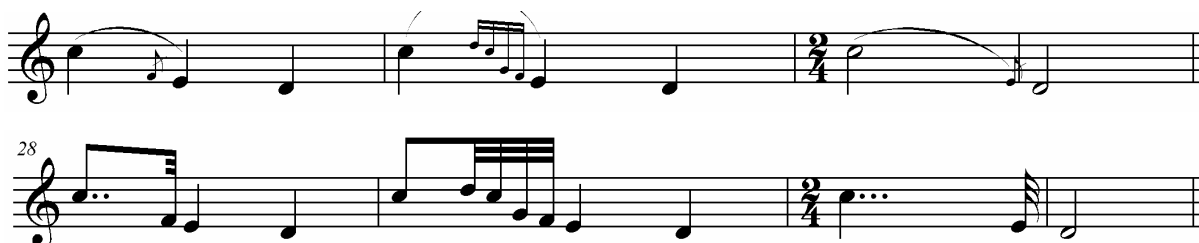
Não forma com a nota real um intervalo de segunda. Porém, apesar disso, a interpretação é a mesma da apojatura breve.



Obs. 1) Alguns livros preferem chamar a apojatura irregular de floreio.

2) A acicatura irregular difere da acicatura regular apenas pela distância da nota real.

3) A acicatura pode ser indicada pela ligadura do ornamento com a nota anterior.



### 1.1.4 – Apojatura Sucessiva (ou dupla)

Consiste na execução sucessiva de apojaturas superior e inferior da mesma nota real. É representada, geralmente, por duas semicolcheias pequenas. **Na execução** dá-se à apojatura uma pequena parte da nota real, ficando esta com o restante do seu valor. **O acento é na real (e não na apojatura).**

**Apojatura sucessiva superior** – começa acima da nota real.

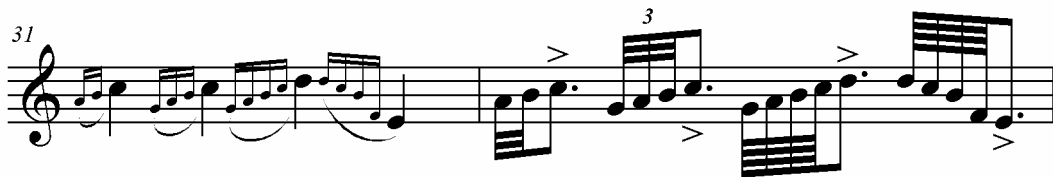


**Apojatura sucessiva inferior** – começa abaixo da nota real.



### 1.1.4.1 – Apojatura sucessiva irregular

É formada por notas que não são graus conjuntos da nota real. Pode ter até mais de duas notas.



### 1.1.4.2 – Acicatura sucessiva (regular e irregular)

É executada da mesma forma que a apoiatura, porém, ela antecipa a nota real, tirando sua duração da parte final da nota anterior.



## 1.2 – Mordente

É um ornamento que se compõe de suas notas que precedem a nota real, sendo a primeira nota da mesma altura da nota real e a segunda um grau acima ou abaixo dela. **Na execução** dá-se ao mordente uma parte da nota real, ficando esta com o restante do valor. **O acanto é na primeira nota do ornamento.**

### 1.2.1 – Mordente Superior

A segunda nota está uma segunda acima da nota real. Indica-se pelo sinal:



### 1.2.2 – Mordente Inferior

A segunda nota está uma segunda abaixo da nota real. Indica-se pelo sinal:



(sinal do mordente superior cortado por um traço vertical).



Obs. 1) O mordente pode ser grafado sem sinal gráfico, como se fosse uma apoiatura sucessiva.



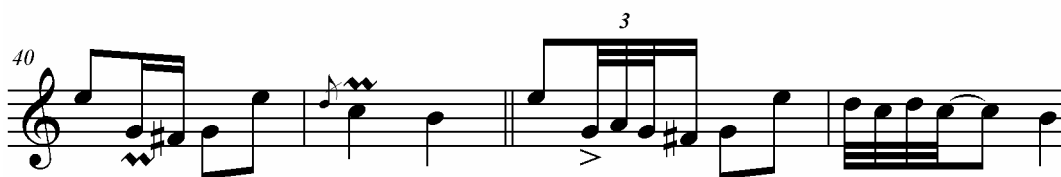
2) Na execução, o valor das notas que formam o mordente varia conforme o andamento e o estilo. Nos exemplos será convencionado o uso de fusas para o mordente.

3) Na execução, o mordente é geralmente ligado à nota real.



4) O mordente inferior é também chamado de mordente invertido.

5) Outros exemplos:



Quando a segunda nota do mordente for alterada, grafa-se a alteração acima (mordente superior) ou abaixo (mordente inferior) do respectivo sinal gráfico.



Obs. Outra grafia possível: # ♯ ou ♯ ♯.


### 1.2.3 – Mordente Duplo (ou ampliado)

É o mordente simples executado mais uma vez. Indica-se ♯ (superior) e ♯ (inferior, cortado por um traço vertical).



## 1.3 – Grupeto

É um ornamento que se compõe de três ou quatro notas que precedem ou seguem a nota real. Grupeto = pequeno grupo de notas.

**Grupeto Superior** – começa um grau acima da nota real. 

**Grupeto Inferior** – começa um grau abaixo da nota real. 

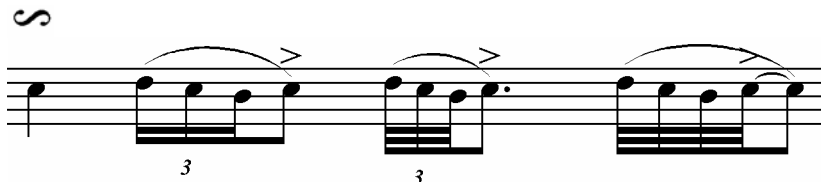
**Grupeto de Ataque** – é executado no início da nota real.

**Grupeto Medial** – é executado no meio ou no final da nota real.


### 1.3.1 – Grupeto de Ataque

#### 1.3.1.1 – Grupeto Superior


É formado por três notas. Começa um grau acima da nota real, desce para nota real, desce um grau abaixo da nota real e volta finalmente para a nota real. **Na execução** dá-se ao grupeto a primeira parte da nota real, ficando esta com o restante do valor. O sinal gráfico do grupeto é grafado sobre a nota real. **O acento é na nota real (depois do grupeto).**



Obs. Na execução, o valor das notas que formam o grupeto varia conforme o andamento e o estilo. As possíveis alterações se grafam em cima e embaixo do sinal gráfico do grupeto.

 Alteração da 2ª superior

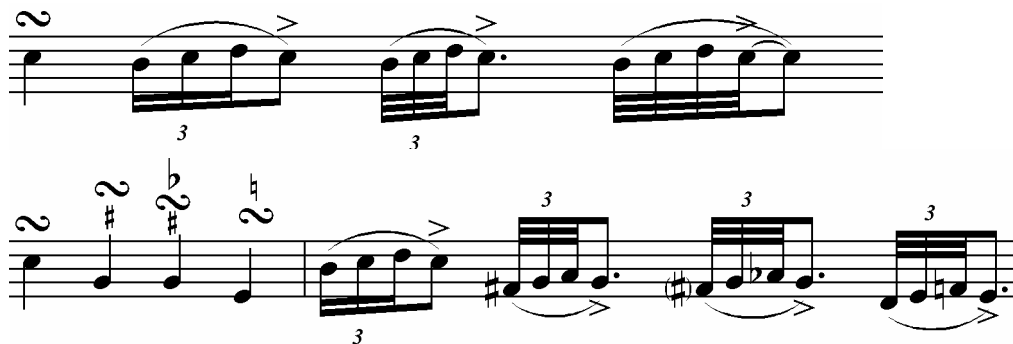


 Alteração da 2ª inferior.



#### 1.3.1.2 – Grupeto Inferior

É formado por três notas. Começa um grau abaixo da nota, sobe para a nota real, sobe um grau acima da nota real e volta finalmente para a nota real.



Obs. O grupeto pode ser grafado também sem sinal gráfico, como se fosse uma apoiatura sucessiva irregular.



### 1.3.2- Grupeto Medial

É executado no meio ou no final da nota real. O sinal do grupeto é colocado entre a nota real e a nota seguinte.



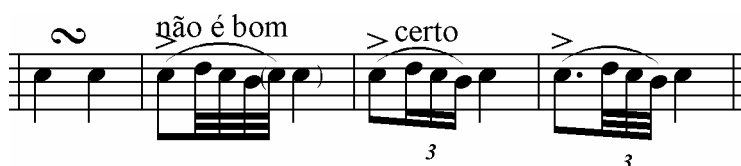
#### 1.3.2.1 – Grupeto Medial Superior

1) Quando a nota real é um valor simples (sem ponto de aumento), começa-se com a nota real e o grupeto é executado na segunda metade ou última quarta parte, ou outra fração final da nota real. **O acento é no início da nota real.**



Obs. O grupeto é, nesse caso, formado por quatro notas.

2) Quando a nota real e a nota seguinte são de mesma entoação, o grupeto tem somente três notas.



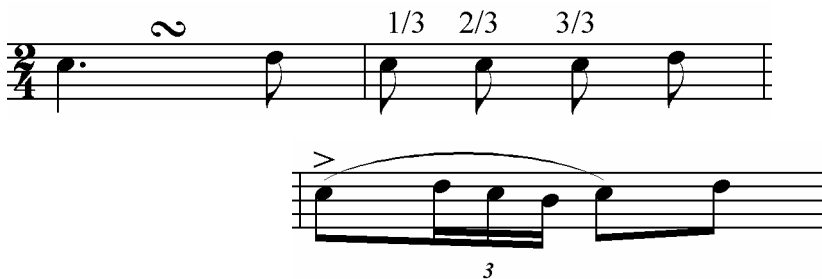
Obs. A ornamentação evita a repetição de notas iguais.



3) Quando a nota real é uma nota pontuada que corresponde a um ou três tempos inteiros, o grupeto é executado na última terça parte da nota real (duração do ponto = duração do grupeto) ou na outra fração ternária final da nota real.



4) Quando a nota real é uma nota pontuada que não corresponde a um tempo inteiro, o grupeto é executado no meio da nota real (por exemplo, na segunda terça parte da nota real).



### 1.3.2.2- Grupeto Medial Inferior

Fica valendo as mesmas regras do grupeto superior.



## 1.4 – Glissando

É um ornamento relativamente moderno que consiste no deslizamento rápido entre duas notas reais. **Na execução**, o glissando tira o seu valor do final da primeira nota real. **O acento é na nota real.**

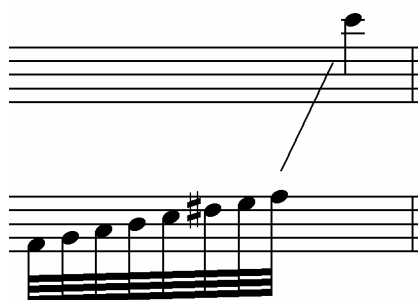


**Glissando Diatônico** – É aquele formado por notas da escala diatônica (teclas brancas no piano, por exemplo).

**Glissando Cromático** – É aquele formado por notas da escala cromática (teclas brancas e pretas do piano, por exemplo).

**Glissando Microtonal** – É aquele formado por todas as freqüências intermediárias. Este glissando é realizável em instrumentos de corda, na voz e parcialmente no trombone e no tímpano de pedal.

**Glissando da Série Harmônica** – É aquele formado por notas da série harmônica (nos instrumentos chamados “metais”).



## 1.5 – Portamento

É um ornamento representado por uma colcheia que antecipa a nota real, tendo ambas a mesma entonação. É uma rápida antecipação da nota real. **Na execução** dá-se ao portamento uma pequena parte do final da nota real anterior. **O acento é na nota real.**



## 1.6 – Floreio

É um ornamento sem forma definida. É formado por uma ou mais notas. É um grupo de notas intercalado entre duas notas reais.



**Floreio** formado por **uma nota só** é uma apojetura breve ou acicatura irregular (o intervalo entre a apojetura e a nota real é maior que uma segunda).



**Floreio** formado por **duas notas** é uma apojetura ou acicatura dupla irregular (o intervalo entre as notas da apojetura e a nota real é maior que uma segunda).



**Floreio** formado por **três ou mais notas** é executado como apojetura ou acicatura irregular.



## 1.7 – Cadência Melódica

É um ornamento que consiste na execução de uma passagem sobrecarregada de valores das mais diversas durações e cuja execução fica a critério do executante. A fermata colocada na nota real anterior ao ornamento permite a execução à vontade, sem observar os limites regulares do compasso.





## 1.8 – Trêmulo

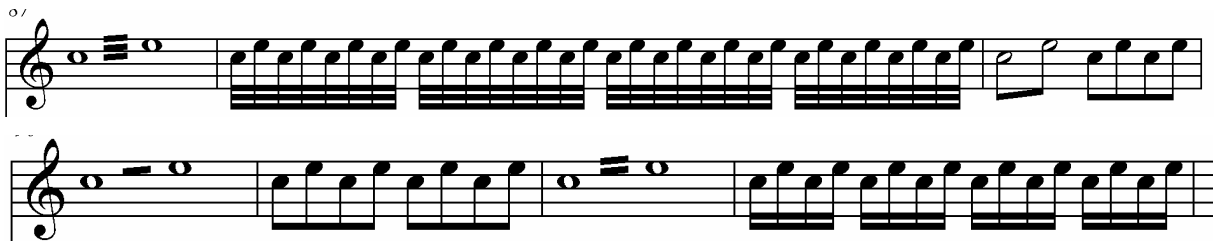
É o desdobramento, sem medida, de um valor sem outros menores. Na percussão é chamado de “rufo”.



Esses sinais podem ser interpretados como trêmulo significando que a nota deve ser desdobrada em outras menores, sendo estas executadas com rapidez (sem contar quantas são) até completar a duração da figura.

### 1.8.1 – Desdobramento de notas desiguais

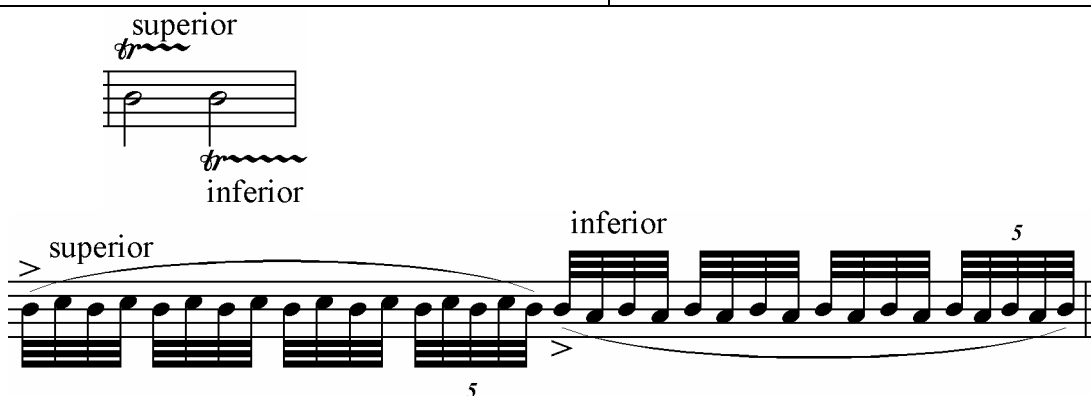
Execução: Alternam-se as duas notas grafadas (dó e mi) no valor de colcheia (uma barra de ligação representa a colcheia) até completar o valor de UMA mínima.



## 1.9 – Trinado

É um ornamento que consiste na alternância rápida de duas notas (real e o grau superior ou inferior). É indicado pelo sinal *tr* ou *~*. A duração do trinado é igual à duração da nota real. **O acento é na nota real (primeira nota do trinado).**

Trinado	
Superior	Inferior



Obs. 1) O trinado inferior é muito raro.

2) O trinado começa e termina geralmente na nota real. Na transcrição grafa-se no final uma quiáltera.

3) Na prática, a velocidade do trinado é irregular e varia conforme os critérios estéticos. Pode até, por exemplo, começar devagar, acelerar em seguida e terminar novamente mais devagar.

Trinado		
Simple	Com Preparação	Com Resolução

### 1.9.1 – Trinado Simple:

Quando a nota do ornamento tem acidente, o sinal de alteração é indicado junto ao do trinado.

Obs. 1) Os acidentes fixos (armadura) alteram as notas do trinado.

### 1.9.2 – Trinado com preparação

### 1.9.3 – Trinado com Resolução



### 1.9.4 – Trinado com Preparação e Resolução



## 2 – Dinâmica

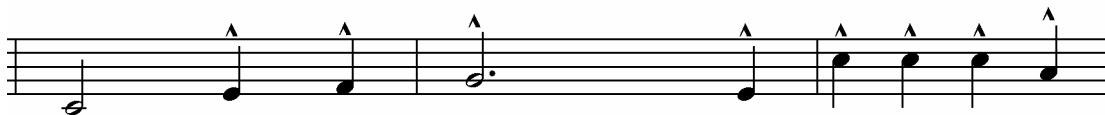
É o grau de intensidade atribuído à determinada nota de um desenho ou frase musical. É a ênfase dada a um som (alguns sons são mais fortemente acentuados que outros).

### 2.1 – Sinais de Acentuação

Indicam as notas que são acentuadas.



O sinal  $\wedge$  (*marcato*) indica que a nota deve ser atacada com muito vigor e suavizada logo em seguida.



O sinal  $>$  indica que a nota deve ser acentuada e em seguida suavizada.



O sinal  $\text{—}$  (*tenuto*) informa que a nota conserva a intensidade original (sem decrescendo natural) e é sustentada rigorosamente até o fim da figura. Não há nenhum acento no início da nota.



Obs. 1) O termo em francês para o tenuto é “*detaché*”.

2) Tenuto é uma advertência para garantir que será dado à nota todo o seu valor. Também subentende geralmente certo grau de ênfase na interpretação.

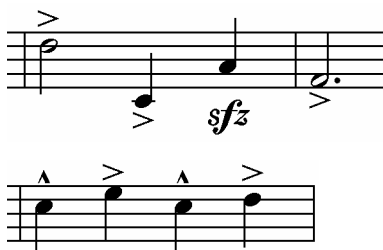
*Sforzato* (*sfz* ou *sf*), *Forzato* (*fz*) e *Riforzato* (*rfz*) significam “reforçado”. O som deve ser atacado como muita força.

Tabela dos Acentos:

SFORZANDO	FORZANDO ou FORZATO	SFORZATO
<i>sf</i> => do <i>ppppppp</i> ao <i>f</i>	<i>fz</i> = $\wedge$ em <i>mf</i> ou <i>f</i>	<i>sfz</i> = $\wedge$ em <i>mf</i> ou <i>f</i>
<i>fff</i> => em <i>ff</i>	<i>fffz</i> = $\wedge$ em <i>ff</i>	<i>fff</i> = $\wedge$ em <i>ff</i>
<i>ffff</i> => em <i>fff</i>	<i>ffffz</i> = $\wedge$ em <i>fff</i>	<i>ffff</i> = $\wedge$ em <i>fff</i>

*Rinsforzandissimo* (*rfzfz*, *rsfffz*, *rsfff*) = muito acentuado.

Obs. 1) Os acentos são grafados, de preferência, junto à cabeça da nota. O *sforzato* é grafado sob o pentagrama.

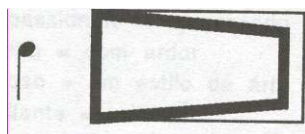


2) Toda acentuação é proporcional à intensidade geral do trecho. Um acento numa passagem *piano* é sem dúvida menor que um outro numa passagem *forte*.

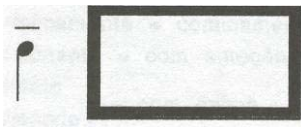
3) Todos os acentos alteram o **início do som**.

*Forte piano fp* significa que a nota deve ser atacada forte e imediatamente prosseguir em piano (sem decrescendo).

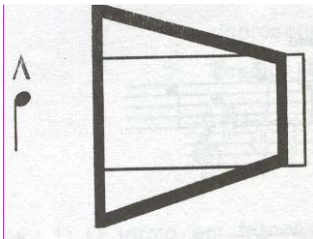
## 2.2 – Representação gráfica dos sons:



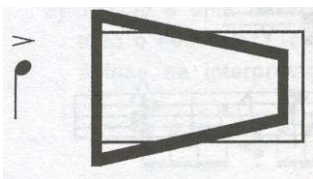
Nota “normal” tem geralmente um pequeno *decrescendo* e termina um pouco antes.



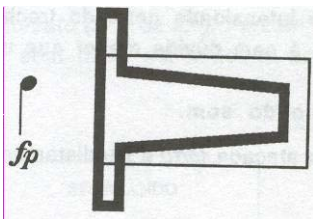
Nota com *tenuto* não decresce e é sustentada rigorosamente até o fim.



O acento inicial é proporcionalmente grande e o decrescendo é maior.



O acento inicial é menor e o *decrescendo* é maior



A nota começa forte e continua piano.

### 3 – Expressão

Para interpretar fielmente uma obra, o intérprete deve compreender todas as intenções e sentimentos do compositor. Muitas vezes o próprio título da obra ajuda. *Mércia Fúnebre*, por exemplo, certamente será uma música triste. *Notturmo* é uma música inspirada na calma das horas da noite. *Serenata* é uma música destinada originalmente a ser tocada ou cantada por um homem, às primeiras horas da noite, sob a janela de uma mulher a quem deseja cortejar.

Para informar o caráter da música, o compositor utiliza no início da música termos de expressão. **Expressão** – termo indicativo de um estado de espírito; indicação que orienta ao intérprete a intenção do autor. Exemplos: Andantino affetuoso, Allegro com brio, Lento doloroso, Presto agitato.

Obs. 1) A interpretação de termos de expressão varia de um artista para outro.

2) A capacidade de transmitir os sentimento e expressões dependente do preparo técnico, da sensibilidade e da cultura musical do intérprete.

Addolorato = doloroso, triste

Elevato = nobremente

Affabile = afável, carinhoso

Energico = com energia

Brillante = brilhante

Flebile = triste

Brioso = com brio

Fuocoso = com fogo

Calmamente = com emoção

Giocososo = brincando, alegre

Cantabile = cantando

Giusto = justo

Com anima = com alma

Grandioso = imponente

Dolce = docemente

Impetuoso = tempestuoso

Dolente = doloroso

O fraseado deve possuir precisão rítmica, definição exata das articulações, silabação adequada (pronúncia) e definição do estilo, imprescindível quando executadas em naipe.


Nosso sistema ocidental de notação rítmica não é adequadamente equipado para tratar com a complexidade de ritmos de jazz derivados da África e ainda das influências latinas da música popular de várias etnias, que agora se fundem e desembocam em um formidável caldeirão multicultural do século XXI. Por exemplo, as colcheias com swing, freqüentemente escritas como colcheias regulares



. Alguns escritores preferem indicar da seguinte maneira



. Ambas as notações são inadequadas. A colcheia

swingada, quando propriamente executada, representa  , enfatizando pulsação ternária. Portanto, no estilo clássico, a colcheia deve mesmo

ser regular  , no entanto, no jazz e em outros ritmos latinos,

a colcheia regular  deve ser executada




Aconselho maestros e chefes de naipe a anotarem todas as articulações necessárias e apropriadas nas partituras, para a perfeita definição do estilo a ser executado.


O problema básico nas bandas e fanfarras é o método de ataque, ou seja, a precisão de tocar **staccato** e a habilidade de executar um belo legato; tocar as notas suavemente sustentadas, conectadas e com a pronúncia apropriada.

### Exemplo 1



As marcações em legato (exemplo 1) freqüentemente não são usadas no senso tradicional, mas para definir o comprimento da frase. Este tipo de frase no estilo swing deverá ser atacado (língua) levemente, e ainda com uma silabação macia, (soft) como "DU". Os acentos serão melhores realizados mais com a pressão da coluna de ar do que com ataque pesado da língua, e ainda por ser uma frase de caráter ascendente, deverá ter um natural e suave crescendo.

Tem existido alguma confusão entre os maestros com relação ao tamanho e interpretação das anotações de acento. O acento longo, que recebe o valor integral da nota, deve ser marcado como  e o pequeno e pesado acento deve ser

anotado como . O acento marcato [ ^ ] deve indicar: mais pesado e mais longo do que uma colcheia, ou do que uma semínima staccato.

Apenas recentemente os arranjadores começaram a aceitar esta notação como padrão, e por esta razão as grades (os scores) devem ser estudadas com atenção e mudadas quando necessárias. Veja o próximo exemplo, ele é considerado correto em ambas as maneiras.

### Exemplo 2



No estilo "swing" (popular não clássico), todo final de frase normalmente deve ser cortado, a não ser que exista outra indicação.

### Exemplo 3



As colcheias mais altas no pentagrama devem ser normalmente acentuadas como no exemplo acima. Os acentos não devem ser exagerados. Um acento com pressão da coluna de ar é mais efetivo do que um acento pesado de golpe de língua. Os músicos freqüentemente reforçam o acento da pressão da coluna de ar com um suave ataque da língua. Esta abordagem funciona melhor interpretação do Exemplo 4:



As semínimas com grande exposição no tempo fraco geram sincopas e devem ser acentuadas como no Exemplo 5:



Colcheias com ligaduras sobre a barra de compasso e ligadas às notas com valor maior do que colcheia, são normalmente tocadas com acentos longos.

#### Exemplo 6



Notas ligadas dentro do compasso, ou sobre a barra compasso são acentuadas e tocadas com valor integral, a não ser que outra indicação exista.

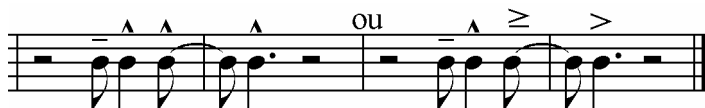
#### Exemplo 7



Colcheias ligadas sobre a barra de compasso a outra colcheia poderão ser articuladas de duas maneiras, dependendo do estilo e das frases precedentes e subseqüentes.

#### Exemplo 8





Uma figura rítmica muito comum que aparece sempre no tempo primeiro ou terceiro é no .estilo de swing. Ela deverá ser articulada dos seguintes modos.

#### Exemplo 9



Uma articulação apropriada para a segunda colcheia é dependente do que virá após esta mesma figura. No estilo rock é normalmente articulado do seguinte modo.

#### Exemplo 10



Uma série de semínimas que aparecem consecutivamente no tempo fraco são freqüentemente tocadas curtas (exemplo 11a), todavia, elas podem também ser interpretada com acentos longos e "quedas curtas" (short falls), criando pequenos intervalos entre cada semínima (ex. 11b).

#### Exemplo 11



A seguinte figura poderá ser corretamente articulada em várias maneiras diferentes; a escolha apropriada irá depender do estilo.

### Exemplo 12

Exemplo 12 consists of two staves of musical notation. Staff (a) shows a sequence of notes: a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a dotted half note. Staff (b) shows a similar sequence: a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a dotted half note. Both staves have accents (^) above the notes and a marcato (>) above the final note. The lyrics are 'du dat dat dat du dat dah' for staff (a) and 'dat dah dah dah dah dat dah' for staff (b).

Semínimas no estilo swing são freqüentemente tocadas curtas como acento marcato. Atenção para não apressar os tempos fortes, particularmente nos andamentos lentos e moderados. Os alunos deverão ser instruídos para esperar por cada tempo. É uma grande idéia instruir o estudante a tocar com caráter, "para trás", mas com o cuidado de não atrasar ou, arrastar o andamento: é muito importante manter o tempo.

### Exemplo 13

Exemplo 13 shows a single staff of musical notation with a sequence of notes: a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a dotted half note. There are accents (^) above the notes and a marcato (>) above the final note.

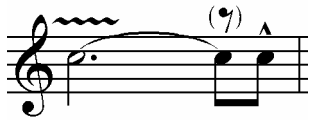
Para se ter certeza de um limpo e preciso ataque no tempo fraco, com valor de colcheia, precedida por uma longa nota ligada, proceda do seguinte modo: interrompa a nota na última ligadura do tempo forte. A porção final da nota ligada deverá ser considerada como pausa. Veja o exemplo a seguir:

### Exemplo 14

Exemplo 14 consists of two staves of musical notation. The top staff shows a sequence of notes: a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a dotted half note. The bottom staff shows a sequence of notes: a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a dotted half note. Both staves have accents (^) above the notes and a marcato (>) above the final note.

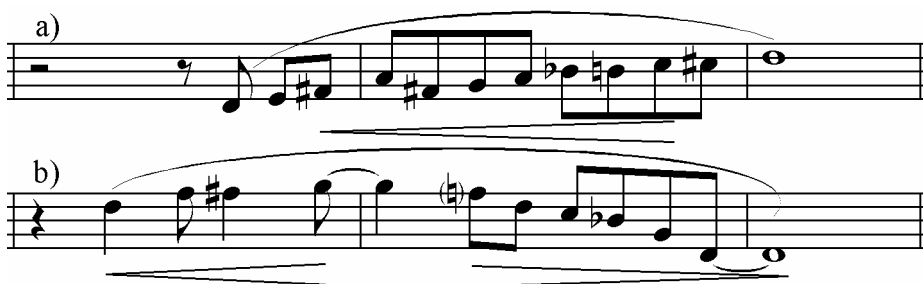
Shakes são freqüentemente seguidos por uma colcheia no tempo fraco. O ataque da colcheia pode ser mais preciso se parar o Shake no tempo forte ao invés do tempo fraco. Esta técnica é similar àquela descrita no exemplo acima, e não deverá ser sempre desejada, mas ela é, todavia, um meio de sucesso para limpar o problema em uma banda ou grupo camerístico com pouca experiência.

### Exemplo 15



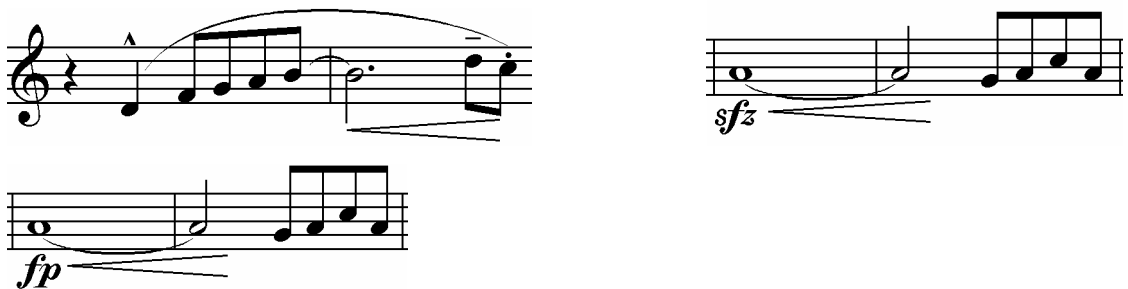
**Crescendo e decrescendo;** quando são indicados, devem ser adicionados e seguir contorno natural das linhas melódicas. Se a linha sobe na tessitura, então um suave **crescendo** será benéfico e vice-versa. Estas nuances não devem ser muito evidenciadas e devem parecer naturais. Os crescendos geram uma pequena tensão e os decrescendos geram, ao contrário, um relaxamento da frase.

Exemplo 16



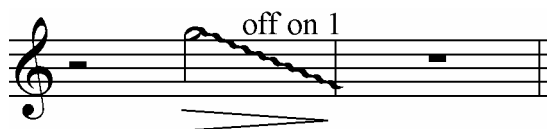
No sentido de gerar interesse e movimento em notas longas, que normalmente possuem um caráter estacionário, é aconselhável adicionar um suave crescendo.

Exemplo 17



*Falls off* (queda) podem apresentar muitos problemas. O maestro deve instruir os alunos acerca do tamanho do fall. Alguns arranjadores são bastante específicos e indicam se o *fall* é short (curto) ou long (longo) - veja a tabela sobre articulações no final desta matéria. Confusões poderão ser evitadas, aconselhando os alunos a terminarem o *fall* num determinado tempo. O *fall* não deve ser abrupto, mas desaparecer gradualmente, seguido de um *diminuendo* ao longo do fall. Os alunos não precisam se preocupar com uma escala particular, pois o *fall* é meramente um efeito.

Exemplo 18



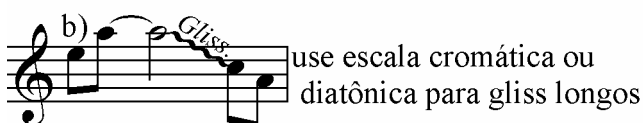
No caso do *fall off*, os músicos não devem se perder no compasso. Eles precisam continuar contando cuidadosamente através de seu comprimento inteiro. O *fall* deve ser curto se existe uma entrada imediatamente após, assim como no exemplo 19. Existem outros termos para *fall off*, como por exemplo, *spill* ou *gliss*, ou ainda *drop*, todas com o mesmo significado, que seria "cair fora da nota". Veja exemplo 19. No caso deste exemplo, não existe muita diferença se o *fall off* não for executado, já que ele está muito perto do compasso seguinte. Em outros casos, ele funciona com muita propriedade.

#### Exemplo 19



Quando for realizar um *gliss*, glissando entre duas notas, como no exemplo 20: A nota que aparece no final do glissando deverá ser ligeiramente acentuada, já que ela é a culminação do glissando. A escolha da escala para o glissando é livre. Em alguns casos, é governada pela distância entre as notas das pontas do glissando.

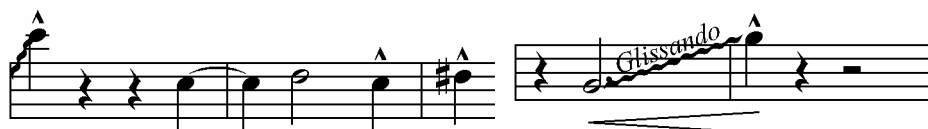
#### Exemplo 20



Os alunos devem ser informados da importância de um bom ataque antes de se preocupar com os *gliss* ou *falls*. Jovens músicos são frequentemente culpados de começarem um *gliss* ou *fall off* antes que tenham executado um bom ataque na nota precedente. O arranque para o ataque do glissando ascendente é similar para o *gliss* descendente (*fall off*). Diferente do glissando descendente, o ascendente normalmente incorpora um crescendo. Os saxes poderão iniciar o *gliss* ascendentes pianíssimo, ou possivelmente em *sub tone* (*sub tone* é um efeito muito usado e bastante bonito. É utilizado basicamente em dois contextos: o backing, "cama" para

um solo de metal ou soli, ou para um solo de saxes. Consiste em um som macio com um pouco de ar presente, produzido por um leve relaxamento, soltura da embocadura e com a colocação de ar nas bochechas e nas cavidades da boca). Os trombones têm uma vantagem óbvia em executá-los. Os trompetistas poderão usar a técnica de 1/2 válvula. Uma localização determinada da nota da culminância do glissando é muito importante e realmente muito difícil para jovens músicos com pouca experiência.

Exemplo 21



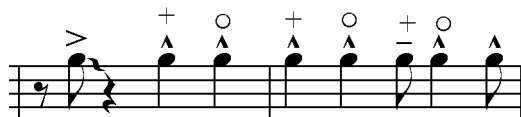
Notas fantasmas (*ghost notes*) são aquelas dedilhadas, mas que não soam realmente com a mesma força, peso e ataque, ou importância de uma nota regular. O exemplo 22 mostra o uso das notas fantasmas.

Exemplo 22



É responsabilidade do Maestro ou chefe de bancada, decidir onde as notas fantasmas são apropriadas. Mesmo que não sejam indicadas, elas são muito usadas em andamentos rápidos e complexos. Normalmente em colcheias e semicolcheias, para facilitar um fraseado suave e equilibrado. O exemplo 23 ilustra as notações apropriadas para trompetes e trombones nas notas abertas e fechadas. Com surdina plunger mute. O sinal (+) indica fechado e o sinal (O) indica aberto.

Exemplo 23



Esta matéria é complicada e difícil, tanto para os alunos com pouca experiência, quanto para os instrutores. No entanto, a chave para o sucesso com a banda ou grupo camerístico é muito trabalho, ensaio e experimentação, por isso, o instrutor/maestro poderá mudar ou acrescentar marcações de articulações no seu repertório, adaptando-as para o seu grupo. O importante é ter uma direção da articulação que será usada para todos. Uma banda ou conjunto camerístico afinada e com fraseado e articulações bem resolvidos, já está um passo à frente.

## **4 – Respiração**

O simples fato de soprar não significa produzir som. Para que a emissão seja correta, com a fluidez e perfeição necessárias à boa execução de uma obra, é indispensável, além do domínio da técnica da embocadura, um perfeito conhecimento da respiração, base substancial para os nossos propósitos artísticos.

A respiração mais recomendada para os instrumentistas de sopro é a diafragmática. Ela permite a execução de longas frases, o aumento da amplitude do som e a emissão afinada das notas em pianíssimo na região aguda, porque graças a ela os pulmões podem desenvolver toda a sua capacidade e o diafragma pode impulsionar de maneira mais controlada a coluna de ar.

Se observarmos alguém deitado em decúbito dorsal (posição do corpo de quem está deitado de bruços), notaremos que a sua respiração é naturalmente diafragmática. É por esta razão que aconselhamos nossos alunos a se exercitarem primeiramente nessa posição. Em seguida poderão começar os exercícios de pé ou sentados.

### **4.1 – Inspiração**

#### **4.1.1 – Inspiração em três fases**

De pé ou sentado, com o busto e a cabeça erguidos, exalar todo o ar que puder, contraindo o diafragma, como se este fosse um fole. Imaginar que os pulmões estão divididos em três partes: base, parte média e parte superior. Inspirar lentamente pelo nariz sem levantar os ombros, enchendo primeiramente a base. Deter a inspiração por alguns segundos e continuar enchendo a parte média. Deter novamente a inspiração e encher finalmente a parte superior até esgotar a capacidade pulmonar. Repetir este exercício várias vezes, até conscientizar o seu mecanismo.

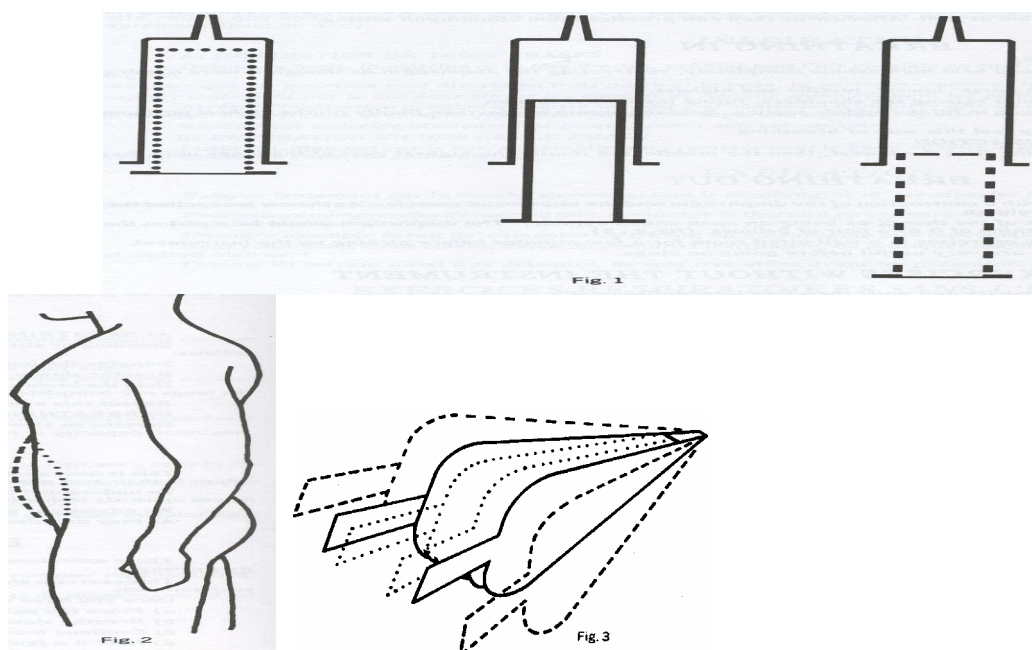
#### **4.1.2 – Inspiração numa só fase**

Inspirar lentamente pelo nariz, enchendo primeiramente a base, em seguida a parte média e finalmente a parte superior, até esgotar a capacidade pulmonar.

### **4.2 – Expiração**

Exalar lentamente pela boca, contraindo o diafragma e os músculos intercostais. À medida que o ar vai sendo expulso, estes voltam à posição de repouso, empurrando a coluna de ar.

Para melhor compreensão desse mecanismo comparar o tórax a um cilindro aberto. O diafragma seria representado por um pistão que se desloca de baixo para cima dentro desse cilindro (fig.1). Outro exemplo seria comparar o trabalho do diafragma com os movimentos de um fole (figs. 2 e 3).



Aconselhamos aos nossos alunos, antes de pegarem o instrumento, praticarem estes exercícios durante alguns minutos num local bem arejado.

Como eles servem também para relaxar-se, são muito úteis antes das apresentações públicas.

### 4.3 – Exercícios respiratórios sem o instrumento

Estes exercícios têm como objetivo aumentar a capacidade pulmonar. Por essa razão, é indispensável praticá-los regularmente.

#### 4.3.1 – Exercício I

Este exercício deve ser feito inicialmente deitado em decúbito dorsal (posição do corpo de quem está deitada de bruços). A fim de melhor sentir e controlar os movimentos do diafragma é conveniente colocar um livro pesado sobre o ventre.

Uma vez compreendido o mecanismo do exercício, prossegui-lo de pé da seguinte maneira:

- a) Colocar a palma da mão sobre o abdome, bem abaixo das costelas.
- b) Inspirar lentamente pelo nariz. Dever-se-á se sentir que o diafragma empurra a mão.
- c) Continuar inalando lentamente, expandindo o tórax, de maneira a inspirar uma boa quantidade de ar.
- d) Sustentar a respiração por alguns segundos.
- e) Exalar lentamente pela boca.

#### **4.3.2 – Exercício II**

- a) Proceder como nos três primeiros itens do exercício I.
- b) Exalar lentamente, interrompendo a expiração com freqüentes pausas, a fim de fortalecer os músculos empregados no controle da coluna de ar.

#### **4.3.3 – Exercício III**

- a) Sentado ou em pé, inalar lentamente, ora pelo nariz, ora pela boca.
- b) Esgotada a capacidade pulmonar, reter o ar durante alguns segundos.

#### **4.3.4 – Exercício IV**

- a) Inalar rapidamente pela boca.
- b) Exalar lenta e constantemente pela boca, produzindo o som correspondente a um “S” prolongado (ssss...). Desta forma será mais fácil verificar a regularidade da expiração.

## **5 – Respiração Contínua ou Circular**

A respiração contínua ou circular é um recurso que permite tocar um instrumento de sopro sem interromper o fluxo de ar. Consiste em expulsar o ar armazenado na boca, enquanto inspira-se, simultaneamente, pelo nariz.

Inicialmente, queremos ressaltar que ela não é absolutamente indispensável ao músico. É apenas um recurso para permitir a execução de frases excessivamente longas, especialmente, na música do século XX, impraticáveis com a respiração normal. A falta de critérios no seu emprego, no entanto, poderá acarretar um certo mal estar entre os ouvintes não habituados com esse tipo de respiração.

É importante ressaltar que esta técnica deve ser somente praticada quando o músico já tiver um domínio completo da respiração diafragmática.



Apesar de sua popularidade recente entre os adeptos da música contemporânea, a respiração contínua é, no entanto, uma técnica milenar empregada, principalmente, entre os povos orientais na fabricação artesanal do vidro.

Dentre todos os instrumentos de sopro, a flauta é a que oferece maiores dificuldades para a sua aplicação, em razão do grande volume de ar empregado e da pouca pressão utilizada na produção do som.

Com os instrumentistas do palheta ou de bocal, obtêm-se melhores resultados já que, ao contrário da flauta, eles necessitam de muita pressão e oferecem por si só um ponto de apoio para os lábios, facilitando o processo de armazenamento do ar. Por esse motivo, o flautista necessita de uma embocadura especial, mais relaxada do que a normalmente utilizada.

### **5.1 – Exercícios Mecânicos**

1 – Exale todo o ar dos pulmões.

2 – Infle as bochechas.

3 – Expulse o ar das bochechas de maneira a provocar um ruído. Ao fazê-lo, certifique-se de que o orifício entre os lábios, por onde o ar escapa, situa-se na mesma posição utilizada na embocadura normal.

À medida que o ar vai sendo expulso, inspire, simultaneamente, pelo nariz, de maneira a repor o ar, anteriormente, existente nos pulmões. Repita o exercício várias vezes até automatizá-lo.

Outros exercícios muito interessantes, semelhantes ao anterior, consistem em substituir o ar armazenado nas bochechas, por água.

1 – Encha a boca de água.

2 – Expulse o ar dos pulmões.

3 – Expulse a água pressionando as bochechas e inspire, simultaneamente, pelo nariz.

Depois de alguma prática, o próximo passo é fazer os exercícios no método conhecido como “bolha d’água”, o qual consiste em fazer borbulhas dentro de um copo de água com o auxílio de um canudinho de refresco.

1 – Inspire, normalmente, pelo nariz.

2 – Expire através do canudinho, produzindo as borbulhas, inspirando ao mesmo tempo pelo nariz.

Nas primeiras tentativas, é normal que o ar se esgote rapidamente. Por isso, deve-se praticar, regularmente, com muita concentração a fim de manter o fluxo constante das borbulhas.

É preciso, também se concentrar no momento da inspiração para evitar a entrada da água no conduto errado.

O momento mais difícil é a transição do uso do ar das bochechas para o ar dos pulmões, quando se verifica uma ligeira interrupção. Com muito treino, porém, essa transição tornar-se-á imperceptível.

## 6 – Bibliografia

MED, Bohumil

**Teoria da música.** Brasília, DF: Editora Mudimed, 4ª edição revista e ampliada, 1996.

WOLTZENLOGEL, Celso

**Método Ilustrado de Flauta.** Rio de Janeiro: Editora Irmãos Vitale Editores, 3ª edição revista e ampliada, 1995.

**Revista Weril.** Maio/Junho, 2002, ano 24, nº 141, dica técnica nº 59 Maestro Beto Barros.

Julho/Agosto, 2002, ano 24, nº 142, dica técnica nº 60 Maestro Beto Barros.