

Da articulação no saxofone aplicada à música instrumental na interpretação de Nivaldo Ornelas

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

Bernardo Vescovi Fabris
UFOP – bernardofabris@gmail.com

Luiz Otávio Rendeiro Corrêa Braga
UNIRIO - luizorcb@gmail.com

Resumo: Estudo sobre características de articulação no saxofone aplicadas à modalidade música instrumental observadas na interpretação do saxofonista Nivaldo Ornelas. A análise busca identificar o fenômeno de Híbridação Cultural cunhado por Néstor Garcia Canclini aplicado às características musicais brasileiras através do cruzamento de estruturas discretas do parâmetro musical indicado e provenientes de distintas práticas musicais.

Palavras-chave: Saxofone. Híbridação. Articulação. Nivaldo Ornelas.

The Saxophone Articulation Applied in the Brazilian Jazz Through Nivaldo Ornelas' Performance

Abstract: This study aims to argue about the articulation characteristics on the saxophone applied to the musical modality known as Brazilian Jazz observed on the performance of the saxophonist Nivaldo Ornelas. This analysis identifies the Cultural Hybridism phenomenon forged by Néstor Garcia Canclini applied to Brazilian music through the cross-overed structures from distinct musical practices applied to the musical articulation issue.

Keywords: Saxophone. Hybridism. Articulation. Nivaldo Ornelas.

O universo musical brasileiro é de certa forma, marcado pela questão da identidade e constituído por um quadro diversificado de referências musicais. Essa característica constitutiva da música brasileira, onde existe sincronicamente, a busca por uma identidade e a fragmentação cultural do país, paradoxalmente negligenciou durante algum tempo determinadas manifestações musicais urbanas de características híbridas e que contemplassem referências consideradas estrangeiras, principalmente norte-americanas, supostamente não relacionadas à tradição da música brasileira.

No caso dos instrumentistas, alguns dos instrumentos por eles utilizados em formações com tais características estrangeiras; como a bateria, os instrumentos eletrificados - tais como a guitarra, o baixo e sintetizadores - além do saxofone, ficaram de certo modo estigmatizados por não serem considerados parte desta tradição.

Em relação ao saxofone, este instrumento antes de ser associado a gêneros musicais nacionais é imediatamente referido ao universo do jazz, apesar de haver no Brasil uma tradição, principalmente de chorões, iniciado por Viriato Figueira (1851-1883) e Anacleto de Medeiros (1866-1907), passando por Ratinho (1896-1972), Luiz Americano

(1900-1960), Sandoval Dias (1906-1993), K-Ximbinho (1917-1980), Zé Bodega (1923-2003), Juarez Araújo (1930-2003), Paulo Moura (1932-2010) e o próprio Pixinguinha (1896-1973), músicos que auxiliaram na construção da identidade do sax brasileiro.

Para a maioria dos saxofonistas citados, certamente, o uso do saxofone não era referendado pelo *jazz* – como o senso comum em muito supõe - até mesmo porque no final do século XIX o instrumento ainda não fazia parte da instrumentação do gênero americano, como evidencia Eric J. Hobsbawn em seu livro *História Social do Jazz*:

O saxofone entrou tarde no jazz. Os anos em que os jornalistas identificavam o jazz por seus “saxofones gemendo” foram precisamente aqueles nos quais os poucos saxofonistas de jazz que havia, tinham apenas se emancipado da tradição de clarineta de Nova Orleans. No entanto, da metade da década de 20 em diante, uma série de instrumentistas brilhantes e sensíveis começou a desenvolver uma técnica própria para o instrumento e colocaram a sua notável flexibilidade a serviço do jazz. (Hobsbawn, 1989: p.135)

Infelizmente não há registros sonoros dos pioneiros do saxofone no Brasil, mas é de se supor que a estética de sonoridade e interpretação destes músicos passava ao largo das características ditas *jazzísticas* que a música brasileira sofreria futuramente. É muito mais provável que a referência de *escola* do saxofone no país tenha passado por uma estética europeia ligada à tradição das bandas militares dos clarinetistas e dos oficleidistas. Ouvindo intérpretes do início do século XX como Luis Americano, Sandoval Dias ou mesmo Severino Rangel de Carvalho, o Ratinho, podemos perceber traços da chamada *escola francesa*, da música erudita, mesmo frente a um repertório de música popular, de um timbre mais amadeirado para o instrumento, com articulações bem nítidas e pouco uso de recursos interpretativos e de sonoridade relacionados ao jazz, como o *subtone*¹.

Em contraposição, é perceptível que a escola do jazz vicejou a partir dos anos 1940 com músicos como Zé Bodega, K-Ximbinho e, posteriormente, Paulo Moura, com características de articulação não tão marcadas e que incluem, por exemplo, notas escondidas (*ghost notes*)², bem como o uso de *subtones*, *pitch bends*³ e vibratos *jazzísticos*, portanto, torna-se claro que a referência da cultura francesa do final do século XIX e início do XX tendenciou escolhas de sonoridade e interpretação dos primeiros músicos de choro e com o passar do tempo a referência do jazz, através principalmente das *Big Bands* e de seus músicos, alterou o eixo estético para um jeito mais americano de se tocar.

Se levarmos em conta as características de interpretação das duas estéticas anteriormente expostas - a da *escola francesa*, relativa à música de concerto e dos primeiros saxofonistas brasileiros, e da *escola americana*, ou do jazz - percebemos que no Brasil edificou-se em torno do instrumento uma maneira peculiar de conjugação de preceitos de

ambas em um território estilístico próprio, onde identificamos o *idiomatismo*⁴ do saxofone na música brasileira creditando suas características aos conflitos gerados por essas referências fragmentadas. Dentro destes *dialogismos*⁵, surge o híbrido como *idioma* corrente, como dita a teoria de Híbridação Cultural formulada por Néstor Garcia Canclini no livro *Culturas Híbridas: estratégias para se entrar e sair da modernidade*, onde o autor se refere a ela da seguinte maneira: (...) “entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (Canclini, 2001, p. XIX).

A identificação dessa prática híbrida de realização musical pode ser comprovada, por exemplo, quando observamos a realização em música brasileira da prática do saxofone em uma modalidade musical que corrobore esse tipo de atuação, como no caso da chamada *Música Instrumental*, onde são previstas as realizações de diversos gêneros e estilos musicais e que compartilham e hibridizam suas *estruturas discretas* geradora de novas práticas.

A música Instrumental começou a ser desenvolvida a partir do início da década de 1960 no Brasil, gerada através da disseminação da bossa nova e do jazz instrumental, identificado por Acácio Piedade como: “a música instrumental exhibe uma configuração estável como gênero da música popular brasileira, embora seja parte do jazz global principalmente pelo espírito de liberdade de criação e improvisação” (Piedade apud Bastos, 2006, p.2).

Discordando do termo gênero musical utilizado pelo autor, optamos pelo uso do termo modalidade, por acreditar que música instrumental se trata de uma maneira de se fazer música popular e não de um gênero constituído, ou seja, por estarem contidos dentro desta modalidade gêneros diversos de música popular, tais como o samba, o baião, o choro, o jazz ou mesmo o *rock*.

Mais para os anos 1970, os primeiros passos dados em direção à formação desta prática foi se inclinando para uma produção mais cosmopolita e menos dicotômica, entre nacional e estrangeiro, já dialogando com uma infinidade de referências musicais. A geração de músicos envolvidos nos desdobramentos desta modalidade, nem tão inclinada às características do choro e nem às da bossa nova, como cita Connell em trabalho sobre a obra do compositor alagoano Hermeto Pascoal.

No início dos anos 70 várias transformações resultaram no aparecimento de um novo tipo de música instrumental no Brasil, que não derivava apenas do choro e da bossa-nova, mas também de uma ampla gama de gêneros brasileiros e sons internacionais. Aliada aos desenvolvimentos cosmopolitas da MPB (música popular brasileira), a mídia da música instrumental e sua presença cultural foram sendo construídas ao longo da década, estimuladas por eventos como o ressurgimento do choro, a renovada popularidade da gafieira, o Movimento Black Rio, festivais

tanto de choro quanto de jazz, além do crescente apoio do estado e de instituições. (CONNELL apud CAMPOS, 2006: p.12)

Como um representante importante dessa geração de músicos, e mais especificamente, de saxofonistas, dedicado a esses diversos gêneros e estilos musicais hibridados, desponta o nome de Nivaldo Ornelas (1942), um dos mais proeminentes e requisitados músicos de sua geração e que tem dedicado especial esforço na atuação como compositor e intérprete em música instrumental desde os anos 1960.

Como estratégia para identificação de características interpretativas desses cruzamentos estilísticos nas realizações de Ornelas, são apresentados recortes de transcrições de solos do músico nas gravações de *Bons Amigos*, música de Toninho Horta presente no disco homônimo do guitarrista de 1980, *From The Lonely Afternoons*, composição de Milton Nascimento presente no disco *Diamond Land* de 1986 e de *Ninfas*, música do próprio Nivaldo Ornelas gravada em 1978. Como parâmetros de avaliação são tecidos comentários sobre um dos quesitos mais importantes para a identificação das distinções entre as práticas das escolas de saxofone mencionadas: a articulação.

Basicamente, a articulação é o recurso necessário para se ligar notas ou separá-las⁶, chamadas de legato e *detaché* (desligado), respectivamente. Os tipos de articulação mais comuns são aqueles que envolvem golpes de língua e como método pedagógico costuma-se associar o uso imagético de sílabas - sem o uso da voz - para a efetiva realização destas, como uma maneira de visualização, por parte do estudante, do movimento e posicionamento da língua ao desferir os ataques contra a palheta do instrumento, já que um condicionamento meramente muscular da língua é praticamente inviável, como relata o tubista e educador Arnold Jacobs (1915-1998):

Treinar a língua através da musculatura é difícil, senão impossível. Jacobs prefere resolver os problemas da língua através da fala, com relações consonantais e vocálicas. Por exemplo, as sílabas “oo-thu” e “kee-hoe” são utilizados para movimentos para trás e para frente. “hah” versus “sssss” move a língua da porção mais baixa para a mais alta da boca. Para experimentar um fluxo de ar contraído, diga “tee, yee, tee, yee.” Para experimentar uma passagem de ar aberta, diga “ah, oh, ooh.”⁷ (Frederiksen, 2006: p.127)

Para Ornelas, o entendimento da articulação passa muito pela instrução recebida em aulas de clarinete, instrumento no qual o músico se submeteu ao estudo formal. Pela ancestralidade didática do saxofone estar ligada ao estudo ou ensino do clarinete, as abordagens em articulação em ambos se assemelham e na maioria dos métodos em circulação no Brasil são usadas como referências as sílabas *tu* ou *ta*. Apesar de ser de uso corrente, a realização destes fonemas é de certo duvidosa já que, como afirma David Liebman

(LIEBMAN, 1994, p. 23): “O problema com estes exemplos é que a linguagem é idiomática e a mesma palavra pode ter sonoridades (pronúncias) múltiplas dependendo da região geográfica do indivíduo, bem como o contexto e outros fatores”.

Portanto, a real emissão da sílaba pelos métodos franceses seria *ty* ao invés de *tu*, com a vogal “*u*” afrancesada, e não o “*u*” da língua portuguesa, ou ainda como exemplifica Liebman ao sugerir “*ee*”, como pronunciado na palavra inglesa *eat*. A princípio a diferença pode ser pequena, mas movimentos infinitesimais de língua ou formato e abertura da glote (garganta) podem gerar resultados muito diferentes. Essa técnica de vogais aplicadas ao timbre do instrumento não são muito frequentes nos instrumentos de palhetas simples (saxofones e clarinetas), mas são amplamente utilizados, por exemplo, na flauta transversal.

Talvez em função da escassez de acesso a um material didático dedicado ao *jazz*, propagou-se no Brasil, e em especial na orientação de Ornelas, um modo intuitivo para a realização deste tipo de técnica. Antes de identificarmos o que cinde ambas as práticas, cabe ponderar que nos dois casos, a articulação básica para suas realizações reside na aplicação do legato e no *detachè*, como já mencionado. As diferenças de aplicam de forma mais pronunciada em relação aos acentos empregados, muitos deles associados a sílabas. Nos métodos estadunidenses dedicados ao *jazz*, são propostas várias articulações análogas às sílabas *do*, traduzido para o português como *du*, além do *hoo*, quando das articulações de sopro, chamadas de *breath articulation* e ao fonema *doodl*, de meia língua, prática comum para se usar nas *colcheias suingadas*⁸ (*swing eights*) ou mesmo para o uso em notas fantasma (*ghost notes*).

Podemos perceber usos dessas articulações na prática de Ornelas como em solo realizado no saxofone soprano durante a música *Bons Amigos* do guitarrista Toninho Horta, gravada em 1980. A articulação presente no trecho selecionado (Ex. 1) se refere a um recurso interpretativo conhecido pelo termo inglês *ghost note* (nota fantasma) ou *dead note* (nota morta). O uso desse artifício permite que a divisão melódica em tempo mais rápido preserve a intenção *swing* dos solos de *jazz*, já que a realização da divisão desigual entre colcheias conhecidas por *swing eights* não é realizável em andamentos muito lentos ou muito rápidos.

No caso de Ornelas, por não haver a realização de *swing eights* ou do próprio *swing* do *jazz* tanto na composição de Horta quanto em sua interpretação, esse tipo de realização é incorporado ao seu estilo preservando a intenção rítmica da música brasileira, no caso uma bossa nova, tendo a divisão equitativa entre as colcheias, e, por conseguinte, a de suas semicolcheias, um dado rítmico fundamental para a sua realização. Com a introdução desse recurso o músico “esconde” algumas das notas a fim de evidenciar o acento na nota Sol

sustenido, ponto culminante da frase, empregando um fraseado que tem sua origem junto aos músicos americanos de jazz, mas que se tornou próprio da música brasileira principalmente a partir dos anos 1960, em estilos instrumentais como o samba jazz, o samba de gafieira e em algumas realizações do choro de músicos como, Zé Bodega, Juarez Araújo e Paulo Moura, apontando para o uso idiomático desse recurso interpretativo voltado para o saxofone brasileiro.



Exemplo 1: Trecho de solo de Nivaldo Ornelas no saxofone soprano realizado na música *Bons Amigos*.

Esse desenvolvimento de articulação também é percebido na participação do saxofonista em outro disco de Toninho Horta durante solo sobre a música *From The Lonely Afternoons*, composição de Milton Nascimento presente no disco *Diamond Land* do guitarrista de Belo Horizonte, onde o saxofonista utiliza a técnica de abafamento da palheta no que se conhece como articulação do tipo *doodl*, onde a primeira nota de cada grupo é articulada em legato com a sílaba *du*, e a segunda tem a palheta abafada pela língua, contanto que haja a emissão, menos pronunciada dessa nota, como vemos a seguir:



Exemplo 2: Trecho de solo de Nivaldo Ornelas na música *From the Lonely Afternoons* no disco *Diamond Land* de Toninho Horta, onde no c.16 e c. 17 o músico lança mão da articulação *doodl*.

Como afirma Nivaldo Ornelas, para que o músico realize de maneira eficiente estas articulações, é fundamental que ele tenha contato auditivo com o fenômeno sonoro, já que os universalismos dos métodos são inviáveis, ideia também compartilhada por David Liebman (LIEBMAN, 1994, p.23) *De qualquer modo, é difícil generalizar sobre o som sem de fato ouvi-lo*.⁹; e amplamente difundida por Arnold Jacobs que diz:

Até no estágio mais elementar, um instrumentista muito jovem não deve estar focado em aprender a tocar o instrumento. Ao invés disso, ele deveria aprender como um instrumento deve soar. No ato de aprender o som, ele está aprendendo o instrumento. A ênfase está no aspecto criativo do fenômeno do som, o que ele quer fazer com isso – o seu produto é o som, e o que ele fará com isso em termos de frase, dinâmica, emoção. Ele tem de comunicar.¹⁰ (Frederiksen, 2006, p. 95)

Até o momento, temos nos dedicado a descrever os processos de articulação a partir do ataque (início) das notas, mas como bem lembra Daniela Spielmann citando Schluter, o som é constituído de três estágios, sendo eles o início, o meio e o fim das notas.

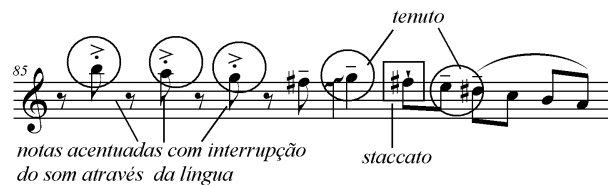
A respeito do fim das notas, estas podem ser realizadas no saxofone de duas maneiras básicas. Ou se interrompe a emissão de ar através do controle de sopro, ou, cessa-se a vibração da palheta com a aplicação da língua sobre ela. A realização destes dois tipos de interrupção do som determina o tipo de contorno das notas, seu fim, caracterizando e distinguindo a variedade de articulações possíveis, dos mais projetadas e curtas às mais suaves e longas, como argumenta Nailson Simões citado por Spielmann:

Segundo Simões, a língua serve como modeladora do ar que automaticamente atua na articulação musical ou nas sílabas que se fala no cotidiano, impulsionadas pela coluna de ar. A língua é responsável pela separação das notas e ajuda sensivelmente nas notas ligadas. Então trabalha-se com duas instâncias de articulação que são ligadas pelo som ou pelo silêncio. E com variáveis de dinâmica e intensidade:

- **Conexão pelo Som:** “Notas ligadas”.
- **Conexão pelo Silêncio:** “Staccato”, “Tenuto” ou “Longo”, “Martellato”.

(SIMÕES apud SPIELMANN, 2008: p.83)

A realização de notas com “conexão pelo silêncio” como expõe Simões são também perceptíveis na *performance* de Ornelas, como *staccatos*, notas acentuadas curtas, bem como as duas possibilidades de fim de nota realizáveis no saxofone, através do controle do sopro e com a intervenção da língua. No exemplo a seguir, apontamos alguns desses usos presentes na interpretação do saxofonista mineiro retirado do solo de saxofone tenor da música *Ninfas* de sua autoria.



Exemplo 3: c. 85 – 86 de *Ninfas*, note-se uso de notas acentuadas, tenutos e staccato.

Esse tipo de acento, o *staccato*, é muito apropriadamente observado no meio da música erudita, ou, como vimos adotando, na *escola francesa* de saxofone. Não que o recurso não aconteça no meio do jazz, mas a maneira com a qual Ornelas aborda o efeito, parece se aproximar mais de sua aplicação na música de concerto.

Quanto a este tipo de acento, Ornelas declara que evita ao máximo este tipo de articulação, por ele denominada de ponta de língua, como transcrito em entrevista realizada em abril de 2009 (informação verbal):

Entrevistador – Eu pergunto esse negócio de articulação, de uso de língua,
Nivaldo – Nunca usei, nunca pensei nisso,
 (...)

Nivaldo - Eu, na verdade, clarinete a gente usava muita ponta de língua (tacatacataca – como num staccato duplo), né? Não é isso? Deixa eu até te mostrar aqui fazer na flauta ó. Na flauta a gente faz também ó (Faz uma sequência de golpes simples seguidos de duplos). Né, esse tipo de coisa? No sax fica brega, fica

esquisito, aí eu na verdade eu procurava evitar todo esse movimento, comecei a ver a linguagem dos caras de jazz, que um lance mais natural possível, pronunciado. É a pronúncia, é a intenção, é muito mais olhar e entender do que praticar, eu fiz foi isso, não pensei nisso.

Embora o músico diga não ser adepto das articulações com uso de língua, a *performance* do saxofonista demonstra que ela é baseada na articulação mormente em legato - nos moldes em que são realizados no repertório da música erudita, ou no choro, por exemplo - mas com a perceptível realização de golpes de língua por ele desferidos, principalmente em trechos onde há notas repetidas, como demonstra o exemplo a seguir:



Exemplo 3: Trecho de solo de Ornelas no saxofone tenor em *From The Lonely Afternoons* presente no disco *Diamond Land* (1986)

Esse conjunto de características aponta para usos do saxofone frente ao repertório da modalidade *música instrumental* onde são conjugadas características diversas relacionadas num primeiro momento à *performance* no jazz, bem como da tradição da música de concerto aplicadas à música brasileira, apontando para a confirmação do fenômeno de hibridação cultural em seu viés musical. Ornelas, a partir de sua obra como intérprete e juntamente com a contribuição de outros de sua geração aponta maneiras para a realização dessa prática no contexto do saxofone brasileiro contemporâneo.

Referências:

BASTOS, Marina Beraldo; PIEDADE, Acácio Tadeu. *O Desenvolvimento Histórico da "Música Instrumental", o Jazz Brasileiro*. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), XVI., 2006, Brasília, 2006. p. 931-936.

BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Correa. *A Invenção Da Música Popular Brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*. Rio de Janeiro, 2002. 408f. Tese (Doutorado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas. *Tudo Isso Junto de Uma Vez Só: o choro, o forró e as bandas de pífanos na música de Hermeto Pascoal*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para se entrar e sair da modernidade*. São paulo: Edusp, 2001.

CARDOSO, Thomas Fontes Saboga. *Um Violonista-Compositor Brasileiro: Guinga. a presença do idiomatismo em sua música*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) –

Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

CHEW, Geoffrey. Articulation and phrasing. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2 ed. Inglaterra. Oxford University Press, 2001. p.86 – 89.

FABRIS, Bernardo; BORÉM, Fausto. *Catita na Leadsheet de K-Ximbinho e na Interpretação de Zé Bodega*: aspectos da hibridação entre o choro e o jazz. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.13, p.5-28, 2006.

FABRIS, Bernardo Vescovi. Entrevista de Nivaldo Ornelas em 17 de abril de 2009. Rio de Janeiro. Gravação de áudio.

FREDERIKSEN, Brian (org.). *Arnold Jacobs: song and wind*. 6 ed. EUA: WindSong Press Limited, 2009.

HOBSBAWM, Eric. *História Social do Jazz*. 3ed. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

HORTA, Toninho (interp.). *Bons Amigos*. Gravação de Audio em CD. Warner Music Brasil, 1980.

HORTA, Toninho (interp.). *From The Lonely Afternoons*. Gravação de Audio em Vinil. Polygram, 1989.

LIEBMAN, David. *Developing a Personal Saxophone Sound*. Massachussetts, EUA: Dorn Publications Inc., 1994.

ORNELAS, Nivaldo (Interp.). *Música Popular Brasileira Contemporânea*. Gravação de Audio em Vinil. Phonogram, 1978.

SIMÕES, Nailson. *A Escola de Trompete de Boston e Sua Influência no Brasil*. *DEBATES - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro*, nº5, p.18-43. 2002.

SPIELMANN, Daniela. *Tarde de Chuva*: a contribuição interpretativa de Paulo Moura para o saxofone no samba-choro e na gafieira, a partir da década de 70. Rio de Janeiro, 2008. 210f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

¹ Já no registro grave e médio-grave, é muito comum o subtone, técnica típica do meio jazzístico na qual o saxofonista relaxa o queixo e desloca o mandíbula um pouco para trás da posição normal da embocadura. A sonoridade resultante torna a região grave do instrumento mais “aveludada” e com maior flexibilidade para variar as baixas dinâmicas, tornando mais fácil a progressão do pianissimo ao mezzo-piano. (Fabris; Borém, 2006, p. 24)

² Outra característica rítmica do jazz é a utilização de notas engolidas (*swallowed notes*), que podem ocorrer tanto nas notas x (*x notes*) ou nas notas mortas (*dead notes*), estas últimas também conhecidas por notas fantasma (*ghost notes*). A diferença entre elas é que a nota x tem menor definição quanto à altura. (Fabris; Borém, p. 18, 2006)

³ (...) o portamento do jazz, conhecido em inglês como pitch bend, é um recurso expressivo deslizante, mas que geralmente aparece em intervalos melódicos pequenos.

Normalmente, é realizado atacando-se a nota pretendida um pouco acima ou abaixo de sua afinação real, e deslizando-se da frequência inicial até a desejada. (Fabris; Borém, 2006, p.20)

⁴ Idiomático. Sobre uma peça musical, explorando as potencialidades particulares de um instrumento ou voz para o qual é intencionado. Essas potencialidades podem incluir timbres, registros, e meios de articulação assim como combinação de alturas que são mais facilmente produzidas em um instrumento do que em outro.(...) O surgimento do virtuoso (...) no século XIX é associado com uma escrita crescentemente idiomática, inclusive em músicas que não são difíceis tecnicamente. (Cardoso, 2006, p. 12)

⁵ O uso do termo *dialogismo* é referenciado dentro do contexto de intertextualidade de Mikhail Bakhtin, *apud* BRAGA (2002, p 07): “O *dialogismo* cultural de Bakhtin, traduz-se na idéia de *intertextualidade*, e nesse sentido, urge atentar para todas as séries que entram num texto, seja esse texto verbal ou não verbal, erudito ou popular. As séries: a fala cotidiana, à cultura popular, à tradição literária e artística, etc. (...). Na perspectiva bakhtiniana, de que lançamos mão, o dialogismo opera em qualquer contexto cultural.”

⁶ *Articulation and phrasing. The separation of successive notes from one another, singly or in groups, by a performer and the manner in which this is done.* (G. Chew, p. 86).

Articulação e fraseado. A separação de sucessivas notas umas das outras, individualmente ou em grupos, por um intérprete ou na maneira a qual é feita (trad.).

⁷ *Training the tongue by musculature is difficult if not impossible. Jacobs prefers solving problems of the tongue through speech, with consonant and vowel relationships. For example, the syllables “oo-thu” and “kee-hoe” are used for the back and forth motion. “Hah” vs. “sssss” move the tongue from the lower to the upper portion of the mouth. To experience a constricted air flow, say “tee, yee, tee, yee.” To experience an open airway, say “ah, oh, ooh.”*

⁸ *Colcheias Suingadas* é uma tradução livre para o termo inglês *Swing Eights*, realização esta relacionada com a leitura e performance de colcheias no gênero estadunidense, onde aplicam-se diferentes valores a cada par de colcheias, onde para cada par de colcheias no jazz deve ser tocada com a primeira das colcheias com o valor de aproximadamente 2/3 do tempo e a segunda 1/3 do mesmo.

⁹ *Although it is difficult to generalize about sound without actually hearing it.*

¹⁰ *Even the most elementary stage, a very young player should not be focused on learning to play the instrument. Rather, he should learn how an instrument should sound. In the act of learning the sound, he is learning the instrument. The emphasis is then on the creative aspect of the sound phenomena, what he wants to do with it-his product is sound, and what he is going to do with it in terms of phrase, dynamics, emotion. He has to communicate.*