



Instituto Politécnico de Castelo Branco
Escola Superior de Artes Aplicadas

A importância da prática vocal na aprendizagem do saxofone

Jorge Filipe Páscoa Oliveira

Orientador

Professor Doutor Carlos Jorge Canhoto Matos de Almeida

Dissertação apresentada à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, variante Instrumento e Música de Conjunto, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Carlos Jorge Canhoto Matos de Almeida, da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Outubro 2020

Composição do Júri

Presidente do Júri

Professora Doutora Maria de Fátima Carmona Simões da Paixão

Professor Coordenador Principal da Escola Superior de Educação -IPCB

Vogais

Professor Doutor Carlos Jorge Canhoto Matos de Almeida (orientador)

Professor Adjunto Convidado da Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco-IPCB

Professor Doutor Mário Dinis Coelho da Silva Marques (arguente)

Professor Auxiliar na Universidade de Évora

Agradecimentos

Ao longo do meu percurso acadêmico foram várias as pessoas e entidades que contribuíram para a minha formação, em especial na conclusão deste trabalho acadêmico, pelo qual agradeço:

À minha esposa, Diana, por ser o meu pilar de incentivo e motivação;

Aos meus pais por me colocarem no caminho desta arte que tanto amo;

Ao Professor Doutor Carlos Canhoto pela amizade, disponibilidade e orientação deste trabalho;

Ao Joel Rodrigues e Dulcineia Guerra pela ajuda na aquisição de algumas referências bibliográficas;

Ao José Magalhães pela amizade e acompanhamento durante o Estágio Profissional;

Ao Conservatório de Música e Artes do Dão por me ter recebido enquanto mestrando;

A todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para a conclusão deste ciclo de estudos.

Resumo

Este trabalho académico é referente às disciplinas de Prática de Ensino Supervisionada e ao Projeto de Ensino Artístico, do Mestrado em Ensino da Música, variante instrumento e música de conjunto, da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco, sendo este dividido em duas partes.

A primeira parte diz respeito ao dossier de estágio no âmbito da Prática de Ensino Supervisionada, com alusão ao Conservatório de Música e Artes do Dão e sua região. As planificações e relatórios de aula são referentes a alguns alunos e ao ensemble de saxofones da classe do professor José Magalhães.

Na segunda parte, é exposto o tema de estudo “A importância da prática vocal na aprendizagem do saxofone”, sendo realizada uma recolha de bibliografia dos conceitos existentes acerca deste tema, levantamento de questões e possíveis respostas, assim como observação direta da aplicação de exercícios de carácter vocal e sua influência no saxofone.

Palavras Chave

Saxofone; Prática vocal; articulação; timbre; técnicas;

Abstract

This academic treatise is related to the subjects ``Supervised teaching practice`` and ``Teaching in the arts project``, forming part of the Masters Degree in Music Teaching (Option, Instrumental teaching and group teaching), at the Escola Superior de Artes Aplicadas of Instituto Politecnico de Castelo Branco. The work is divided into two parts.

The first part consists of the training placement study report in the area of supervised teaching practice, with reference to the Conservatorio de Música e Artes do Dão. The teaching plans and reports refer to a number of individual students and to the saxophone ensemble directed by the teacher Jose Magalhaes.

The second part of the treatise focuses on the question of the importance of vocal practice in the study of the saxophone. Through a study of existing notions on this theme and the live observation of the application of vocal exercises and their influence on saxophone playing the author provides possible answers to questions raised.

Keywords

Saxophone; vocal practice; articulation; techniques;

Índice Geral

Índice Geral	xi
Índice de Figuras	xiii
Índice de Tabelas.....	xv
Índice de gráficos	xvi
1.Introdução	3
2.Caracterização da Escola e do meio envolvente	4
2.1 Contextualização geográfica, socioeconómica e histórica da cidade de Santa Comba Dão	4
2.2.Conservatório de Música e Artes do Dão.....	5
2.3. Projeto Educativo	5
3. O Desenvolvimento da Prática de Ensino Supervisionada	7
3.1 Identificação e Caracterização dos Alunos de Saxofone.....	7
3.2. Identificação e Caracterização dos Alunos de Classe Conjunto	7
3.3. Síntese da Prática Pedagógica de Saxofone.....	10
3.3.1 Plano de Estágio	10
3.3.2. Planificação anual de Saxofone.....	11
3.3.3. Planificações e Relatórios de Aula de saxofone	11
3.3.4. Planificações e Relatórios de Classe de Conjunto.....	24
4. Reflexão Crítica sobre o trabalho desenvolvido	32
1. Introdução	35
2. Enquadramento teórico	37
2.1 Frederick Matthias Alexander e a sua técnica	37
2.1.1 Falsa perceção sensorial.....	37
2.1.2 Controlo Primário	38
2.1.3 Inibição e direções.....	39
2.1.4 End-gaining e means-whereby	39
2.1.5 Procedimentos práticos	40
2.1.6 Sentar e levantar	40
2.1.7 Posição do macaco	41
2.1.8 Posição de repouso construtivo.....	41
2.1.9 Técnica Alexander e a voz cantada	42
2.2 Respiração	42
2.2.1 Órgãos responsáveis pela respiração.....	45
2.3 Warm up e warm down	46
2.4 O canto.....	51

2.5 A embocadura	52
2.6 Articulação.....	53
2.7 Timbre	54
2.8 Afinação.....	55
2.9 Expressão.....	56
2.10 Harmónicos	57
2.11 Efeitos.....	58
2.11.1 Flatterzunge	58
2.11.2 <i>Slap</i>	59
2.11.3 Subtone.....	59
2.11.4 Glissando	59
2.11.5 Bisbigliando	60
2.11.6 Micro intervalos	60
2.11.7 Multifónicos.....	60
2.12 O saxofone e a prática vocal	61
2.12.1 Aquecimento	61
2.12.2 Postura e respiração.....	63
2.12.3 Articulação.....	63
2.12.4 Vogais	65
2.13 Questões e Hipóteses	66
3. Metodologia	67
4. Observação da aplicação da teoria	68
5. Considerações finais	75
6. Referências Bibliográficas.....	77
7. Anexos	79

Índice de Figuras

Figura 1 -Imagem da cidade de Santa Comba Dão (retirada do site https://www.cm-santacombadao.pt/template.html , no dia 26/06/2019 às 14h10).	4
Figura 2 -Imagem do CMAD (retirada do site https://emissoradasbeiras.pt/casa-da-cultura-de-santa-comba-dao-celebra-o-dia-do-municipio-a-30-de-maio/ , no dia 26/06/2019 às 15h10).	5
Figura 3 -F. Matthias Alexander (disponível em http://www.tecnicadealexander.com/tecnica.php/)	37
Figura 4 - Sentar e levantar (Palma, 2006, p. 103)	40
Figura 5 - Posição do macaco (disponível em http://www.tecnicadealexander.com/tecnica.php)	41
Figura 6 -Posição de repouso construtivo (disponível em http://elenivosniadou.com/blog-ccpm/introduzindo-o-reposuo-construtivo)	41
Figura 7 -Respiração normal vs respiração de instrumentista de sopro (Teal,1963, p. 35)	44
Figura 8 -posições do diafragma (Teal,1963, p. 32).....	45
Figura 9 -órgãos responsáveis pela respiração (disponível em https://brasilescola.uol.com.br/biologia/sistema-respiratorio.htm).....	45
Figura 10 -Posições da garganta (Teal, 1963, p.47).....	46
Figura 11 -Aquecimento dos músculos do pescoço (Leite, 2018, p.22).....	47
Figura 12 - Aquecimento dos ombros (Leite, 2018, p.23).....	48
Figura 13 -Aquecimento dos braços (Leite, 2018, p.23)	48
Figura 14 -Aquecimento dos pulsos (Leite, 2018, p.23)	48
Figura 15 -Aquecimento da anca (Leite, 2018, p.23)	48
Figura 16 -Exercícios de respiração (Ferreira, 2018, p.10)	49
Figura 17 -Alongamento pescoço (Leite, 2018, p.24)	50
Figura 18 -Alongamento do ombro (Leite, 2018, p.24)	50
Figura 19 -Alongamento do ombro e braço (Leite, 2018, p.24).....	51
Figura 20 -Alongamento do pulso (Leite, 2018, p.25)	51
Figura 21 -Alongamento da zona lombar (Leite, 2018, p.25).....	51
Figura 22 - Pulmões e trato vocal (Henrique, 2002, p. 667)	51
Figura 23 -Diferentes embocaduras (Teal, 1963, p.40).....	53
Figura 24 -força de articulação (Liebman, 1989, p. 26).....	53
Figura 25 -Vibrato (Michat 2010, p. 25)	57
Figura 26 - Série de harmónicos (Briton, 2014, p. 8).....	57
Figura 27 - Exercícios de harmónicos (Rasher, 1941, p. 12).....	58
Figura 28 -exercício de harmónicos (Michat, 2010, p. 37).....	58
Figura 29 -Flutterzunge (Michat, 2010, p. 27)	58
Figura 30 - slap (Michat, 2010, p. 28).....	59
Figura 31 -Subtone (Michat, 2010, p. 35).....	59
Figura 32 -Glissando (Michat, 2010, p. 41)	59
Figura 33 - Bisbigliando (Mendes, 2014, p. 41)	60
Figura 34 - Micro intervalos (Michat, 2010, p. 43)	60
Figura 35 -multifónicos (Caravan, 1980, p. 27)	60
Figura 36 - Relaxamento das costas (Coelho, 2003, p. 21).....	61
Figura 37 -Relaxar a frente (Coelho, 2003, p. 21).....	61

Figura 38- Ativação das costas (Coelho, 2003, p. 21).....	62
Figura 39- Ativação das costas e nuca (Coelho, 2003, p. 22)	62
Figura 40- Alongar a coluna (Coelho, 2003, p. 23)	62
Figura 41- Relaxar os músculos do rosto (Coelho, 2003, p. 24)	62
Figura 42- Cavidade bucal (Geest, 2015, p. 24)	63

Índice de Tabelas

Tabela 1-Articulação (Coelho, 2003, p. 46).....	64
Tabela 2-Vogais (Coelho, 2003, p. 46).....	65

Índice de gráficos

<i>Gráfico 1- Amostra de alunos com e sem prática vocal</i>	72
Gráfico 2- Velocidade de obtenção de resultados	73

Parte I - Prática de Ensino Supervisionado

1. Introdução

O presente dossier reflete a prática de ensino desenvolvida no estágio realizado no âmbito da unidade curricular de Prática de Ensino Supervisionada do Mestrado em Ensino de Música.

O objetivo do mesmo é elaborar uma reflexão crítica sobre o percurso formativo, relativamente a desafios, processos, desempenhos e estratégias utilizadas no quotidiano profissional vivenciado.

O relatório divide-se em três partes. A primeira parte destina-se ao enquadramento institucional da prática pedagógica, com a contextualização histórica, socioeconómica e geográfica do local onde a escola se insere, bem como à identificação do Conservatório e descrição do seu projeto educativo para o ano letivo de 2018/2019

A segunda parte consiste na apresentação e descrição sucinta da prática pedagógica desenvolvida durante o estágio, onde se faz a esquematização do plano de estágio, a identificação dos objetivos gerais e específicos, a exposição do repertório trabalhado ao longo do ano letivo, a definição da metodologia de avaliação e a apresentação das planificações e relatórios de aula.

Na terceira e última parte, constará uma reflexão crítica pessoal à prática pedagógica realizada.

2. Caracterização da Escola e do meio envolvente

2.1 Contextualização geográfica, socioeconómica e histórica da cidade de Santa Comba Dão

Santa Comba Dão é um concelho do distrito de Viseu, com 114 km² de área e cerca de 11.500 habitantes.

Constituída por seis freguesias, separadas pelo rio Dão, com a União de Freguesias de Treixedo e Nagosela, União de Freguesias de Santa Comba Dão e Couto do Mosteiro, e a Freguesia de São Joaninho na margem norte, e na margem sul a União de Freguesias de Óvoa e Vimieiro, Freguesia de Pinheiro de Ázere e Freguesia de São João de Areias, Santa Comba Dão, como sede do concelho, foi elevada à categoria de cidade em 1999.

A nível económico, esta zona possui características únicas para um turismo de qualidade, quer pela natureza, pela segurança ou descanso. Tanto a nível turístico como empreendedor, possui grandes valores pela sua acessibilidade ferroviária e rodoviária como a linha da Beira Alta, IP3, IC12, EN234 e estradas municipais, caminhos rurais e florestais, sendo exemplo a Ecopista do Dão uma das maiores da Península Ibérica. Uma das principais atrações turísticas é a gastronomia beirã, destacando-se os pratos de caça como o coelho e o javali, assim como pratos mais tradicionais como a chanfana, a lampreia, enchidos e claro, o fabuloso vinho do Dão, entre muitos outros.

Na sua origem, na época visigótica, fora chamada de Santa Columba, nome esse que mais tarde, com a cristianização, passara a Santa Comba Dão, embora a sua carta foral apenas tenha sido concedida a 12 de setembro de 1514 por D. Manuel, assim como as cartas forais de São João de Areias, Pinheiro de Ázere, Óvoa e Couto do Mosteiro.

Em 1836 os concelhos de Óvoa, Couto do Mosteiro e Pinheiro foram extintos e integrados no concelho de Santa Comba Dão, e em 1837, Nagosela, até então pertencente ao concelho de Tondela, foi integrada na freguesia de Treixedo. São João de Areias foi extinto como concelho e integrado como freguesia no concelho de Santa Comba Dão em 1895.

Através da Lei n.º 40/84, de 31 de dezembro, Nagosela passa a ser designada como Freguesia de Nagosela, onde atualmente devido à reorganização administrativa de 2012/2013 deu lugar à União de Freguesias de Treixedo e Nagosela.



Figura 1-Imagem da cidade de Santa Comba Dão (retirada do site <https://www.cm-santacombadao.pt/template.html>, no dia 26/06/2019 às 14h10).

2.2. Conservatório de Música e Artes do Dão

O Conservatório de Música e Artes de Dão – CMAD é uma escola privada de Ensino Artístico Especializado de Música que iniciou atividade em agosto de 2008 ao abrigo da autorização provisória de funcionamento, concedida pelo Ministério da Educação, e que se tornou efetiva em 2012 ao abrigo da Autorização definitiva de Funcionamento Nº 72/DREC.

Surgiu da vontade de longa data de criar uma escola que respondesse aos objetivos de formação das inúmeras Instituições/Coletividades existentes na região, assim como da Edições Convite à Música – ECM (Entidade detentora da Autorização de Funcionamento), na sequência do trabalho desenvolvido nas Atividades de Enriquecimento Curricular de Música, em colaboração estreita com as Câmaras Municipais de Santa Comba Dão, Carregal do Sal e Tábua.

O CMAD tem um regime articulado totalmente gratuito financiado pelo Ministério da Educação, contando com um universo de mais de 300 alunos, oriundos de vários concelhos, nomeadamente de Santa Comba Dão, Carregal do Sal, Tondela, Arganil, Oliveira do Hospital, Tondela, Mortágua, Nelas e Penacova.

Em colaboração com a AMAD (Associação de Música e Artes do Dão), o CMAD ocupa um lugar de destaque na promoção da cultura, sendo uma referência na excelência do ensino musical e noutras áreas artísticas como o teatro musical e a dança. Destaca-se também o Festival de Música e Artes do Dão que vai na sua oitava edição e tem trazido inúmeros concertos de qualidade às salas de espetáculos de Santa Comba Dão.



Figura 2-Imagem do CMAD (retirada do site <https://emissoradasbeiras.pt/casa-da-cultura-de-santa-comba-dao-celebra-o-dia-do-municipio-a-30-de-maio/>, no dia 26/06/2019 às 15h10).

2.3. Projeto Educativo

O Ensino Vocacional da Música constitui a componente vocacional do Ensino Básico e Secundário, desenvolvendo-se paralelamente ao ensino regular. Desta forma, o Conservatório de Música e Artes do Dão obedece à estrutura da organização do subsistema do ensino artístico oferecendo Pré-iniciação, Iniciação, Curso Básico de

Música – regime articulado, Curso Secundário de Instrumento, Curso Profissional de Música e Curso Livre.

Pré-Iniciação – Um curso destinado a crianças do três aos cinco anos de idade. Inclui apenas a disciplina de Iniciação Musical, com duração de 45 minutos semanais, onde se trabalha o desenvolvimento do sentido rítmico, auditivo e musical da criança. Este curso não está abrangido pela comparticipação financeira do Ministério da Educação.

Iniciação- Este destina-se aos alunos que frequentem o 1º ciclo do Ensino Básico, com idades compreendidas entre os seis e os nove anos. Embora este curso seja participado pelo Ministério da Educação em 43,75% , as vagas são limitadas. O curso inclui as disciplinas de Instrumento, Formação Musical e Classe Conjunto, todas com duração de 45 minutos.

Curso Básico de Música – Este curso é financiado a 100% pelo Ministério da Educação. Destina-se a alunos com idades entre os 10 e 14 anos, que frequentem o 2º ciclo e o 3º ciclo dos Agrupamentos de Escolas de Santa Comba Dão, Carregal do Sal e Tábua. O número de vagas é atribuído pelo Ministério e o curso inclui as disciplinas de Instrumento com 90 minutos (dois alunos), Formação Musical com 45 minutos três vezes por semana e Classe Conjunto com 45 minutos duas vezes por semana para os alunos do 2º ciclo, e três vezes por semana para alunos do 3º ciclo.

Curso Secundário de Instrumento – Destina-se a alunos que tenham concluído um curso básico na área da música e/ou possuam o 9º ano de escolaridade ou equivalente. Inclui as disciplinas de Instrumento uma vez por semana, Formação Musical duas vezes por semana, Classe Conjunto duas vezes por semana e Análise e Técnicas de Composição três vezes por semana. Todas as disciplinas têm 45 minutos e são comparticipadas pelo Estado em 58,62%.

Curso Profissional de Música- Destinado a alunos que tenham o 9º ano de escolaridade, alunos provenientes de conservatórios, academias, filarmónicos ou com outras habilitações musicais e pretendam uma formação artística de nível secundário. Alunos que frequentem este curso obtêm o Diploma Profissional de Instrumentista (Nível IV), diploma de conclusão do Nível Secundário e possibilidade de acesso ao Ensino Superior. Este curso surgiu em 2013 e encontra-se a funcionar na Escola Secundária de Santa Comba Dão em parceria com o CMAD.

Curso Livre- Este curso está aberto a jovens e adultos de qualquer idade que pretendam adquirir ou melhorar os seus estudos musicais. O plano de estudos é adaptado ao aluno e este não tem qualquer comparticipação do Ministério.

Atividades de Enriquecimento Curricular – Com objetivos pedagógicos bem delineados através de métodos lúdicos e atraentes, mas sempre tendo por base o programa e os princípios orientadores do 1º Ciclo do Ensino Básico, o CMAD garante um orientador que acompanha o corpo docente especializado para o efeito. Através de um acompanhamento regular das aulas, as apresentações públicas/audições contão

com a presença da comunidade escolar e local, assim como o envolvimento de Orquestras ou Filarmónicas locais. As apresentações são feitas com base no canto, dramatização, Flauta de Bisel, Orquestra Orff, dança, entre outros, sempre com uma equipa especializada que desenvolve a apresentação multimédia, luz e som.

Teatro Musical- Em parceria com a AMAD, iniciou-se em 2009 uma classe de teatro musical que, para além de permitir formar os seus jovens, criou públicos e atraiu recursos humanos e técnicos na área das Artes do Espetáculo a se juntar ao projeto.

3. O Desenvolvimento da Prática de Ensino Supervisionada

3.1 Identificação e Caracterização dos Alunos de Saxofone

-Nome: Martim

-Idade: 10 anos

-Grau: 1º grau

O aluno teve o primeiro contato com a música nas atividades de enriquecimento curricular do 1º ciclo do ensino básico. Na “Roda dos Instrumentos” promovida pelo CMAD, o aluno demonstrou interesse e aptidão no saxofone.

-Nome: Carolina

-Idade: 16 anos

-Grau: 6º grau

A aluna é acompanhada desde a iniciação pelo professor cooperante, e sempre cumpriu os objetivos e metas propostas.

3.2. Identificação e Caracterização dos Alunos de Classe Conjunto

-Nome: David

-Idade: 15 anos

-Grau: 5º grau

-Instrumento: Saxofone Barítono

-Nome: Afonso

-Idade: 16 anos

-Grau: 1º Curso Profissional

-Instrumento: Saxofone Barítono

-Nome: Ivan

-Idade: 15 anos

-Grau: 4º grau

-Instrumento: Saxofone Tenor

-Nome: Carolina

-Idade: 16 anos

-Grau: 6º grau

-Instrumento: Saxofone Tenor

-Nome: Tiago

-Idade: 16 anos

-Grau: 6º grau

-Instrumento: Saxofone Tenor

-Nome: Maria

-Idade: 13 anos

-Grau: 4º grau

-Instrumento: Saxofone Alto

-Nome: Inês

-Idade: 13 anos

-Grau: 3º grau

-Instrumento: Saxofone Alto

-Nome: Mónica

-Idade: 12 anos

-Grau: 2º grau

-Instrumento: Saxofone Alto

-Nome: Inês

-Idade: 15 anos

-Grau: 5º grau

-Instrumento: Saxofone Alto

-Nome: Leandro

-Idade: 15 anos

-Grau: 5º grau

-Instrumento: Saxofone Alto

-Nome: Simão

-Idade: 15 anos

-Grau: 5º grau

-Instrumento: Saxofone Alto

-Nome: David

-Idade: 14 anos

-Grau: 4º grau

-Instrumento: Saxofone Alto

-Nome: João

-Idade: 17 anos

-Grau: 7º grau

-Instrumento: Saxofone Alto

-Nome: Maria

-Idade: 15 anos

-Grau: 5º grau

-Instrumento: Saxofone Alto

-Nome: Beatriz

-Idade: 16 anos

-Grau: 1º ano do Curso Profissional

-Instrumento: Saxofone Soprano

A Classe de Conjunto (Ensemble de Saxofones) com a qual foi realizada a prática pedagógica é composta por alunos entre o 3º grau e o 7º grau, assim como alunos do curso profissional. Alguns ex-alunos do CMAD continuam a ajudar o Ensemble mas não os irei contabilizar como alunos. Grande parte toca em bandas filarmónicas o que ajuda bastante na questão de prática de ensaio e de música de conjunto.

3.3. Síntese da Prática Pedagógica de Saxofone

3.3.1 Plano de Estágio

Aluno: Martim – 1º Grau

Horário da Aula: 12h15 – 13h

Dia da semana: sexta-feira

Aluno: Carolina

Horário da Aula: 17h15 – 18h

Dia da semana: sexta-feira

Classe de Conjunto: Ensemble de Saxofones

Horário da Aula: 18h30 – 20h

Dia da semana: sexta-feira

3.3.2. Planificação anual de Saxofone

Ver anexo

3.3.3. Planificações e Relatórios de Aula de saxofone

Aluno: Carolina

Aula: Assistida

Data: 21/09/2018

Hora: 17h15

Disciplina: Saxofone

Duração: 45m

Relatório: A Carolina encontra-se no 6º grau, e executa o instrumento há 6 anos. A aula começou por rever material necessário para o ano letivo e manutenção de uma chave do saxofone. O professor introduziu o manual *35 études techniques* de René Decouais, com exercícios técnicos e arpejados, para desenvolvimento técnico da aluna. Aproveitou para rever passagens com chaves auxiliares e questões respiratórias e interpretativas. A aluna viu apenas trechos dos primeiros 4 exercícios para ter uma melhor compreensão do que esperar do manual. Referiu o manual *24 petites études mélodiques* de Gilles Senon para estudos melódicos, advertindo para a velocidade dos mesmos, seguindo para o manual *Approche de la musique contemporaine* de Hubert Prati de estudos contemporâneos. O professor explicou as tabelas iniciais de efeitos e dedilhações deste manual, assim como questões interpretativas do primeiro exercício. Para terminar a aluna fez a escala de sol Maior para o professor ter melhor compreensão do nível sonoro e técnico da aluna depois das férias.

Aluno: Martin

Aula: Assistida

Data: 28/09/2018

Hora: 12h15

Disciplina: Saxofone

Duração: 45m

Relatório: O Martin encontra-se no 1º Grau e apesar de ser a sua primeira aula ainda não tem saxofone. Como está a começar sem qualquer base musical antecedente, o professor inicia a aula com uma breve explicação das figuras rítmicas e com alguns exercícios com as notas. Falou também sobre a importância da palheta e informações

sobre a mesma. De seguida ensinou a montar a palheta na boquilha, sempre auxiliando o aluno pois este ainda não detém a destreza necessária para manusear as várias partes sozinho. O professor falou também sobre a limpeza e manutenção do saxofone e a sua importância, e exibiu ainda o metrónomo e afinador para que fossem integrados no estudo. Por último foram feitos uns exercícios de leitura.

Aluno: Carolina

Aula: Assistida

Data: 28/09/2018

Hora: 17h15

Disciplina: Saxofone

Duração: 45m

Relatório: A aluna iniciou a aula pela escala de Ré bemol maior, e foi trabalhada a projeção sonora, pois a aluna não estava a conseguir alcançar as dinâmicas adequadas. De seguida, em exercício de articulação, foi utilizada a escala cromática trabalhando também o balanço e musicalidade agregados ao exercício. Durante o exercício mecânico dos *35 études techniques*, foi referido mais uma vez a projeção sonora e articulação. O professor deu algumas indicações sobre os próximos exercícios do mesmo manual.

Aluno: Martim

Aula: Prática

Data: 12/10/2018

Hora: 12h15

Disciplina: Saxofone

Duração: 45m

Conteúdos Programáticos:

- Componentes do saxofone;
- Montagem do saxofone;
- Exercícios de embocadura;
- Exercícios de respiração;
- Notas da mão esquerda (Si, Lá e Sol);
- Manutenção do saxofone;

Metodologia:

- Explicar a montagem e nomes dos componentes do saxofone como se fosse um puzzle, através dos encaixes da mala do instrumento;
- Explicar a embocadura correta através do exemplo do assobio para posicionar corretamente o maxilar e os lábios;
- Imaginar um alvo e direcionar todo o ar para o centro;
- Comparar as primeiras notas com a Flauta de Bisel;

Relatório: Esta aula foi a 1ª aula que o aluno teve com o saxofone. Iniciei a aula com a explicação e os nomes dos componentes, assim como a melhor ordem para a sua montagem. Prosegui por fazer uns exercícios de embocadura e respiração só com boquilha e tudel prosseguindo para as notas da mão esquerda com as notas Si, Lá e Sol. Tendo o aluno conseguido com facilidade, avancei para o módulo 1 do *Saxo-tempo* de Jean-Yves Fourmeau e Gilles Martin, ajudando na leitura dos exercícios e, claro, executando-os. No final, seguido da explicação dos exercícios seguintes, orientei a desmontagem e limpeza do instrumento.

Aluno: Carolina

Aula: Prática

Data: 12/10/2018

Hora: 17h15

Disciplina: Saxofone

Duração: 45m

Conteúdos Programáticos:

- Escala de Lá Maior na extensão do saxofone;
- Afinação e projeção sonora;
- Arpejos;
- Estudos;
- Peça;

Metodologia:

- Utilizar diferentes articulações na escala;
- Utilizar exemplo de fraseado no registo agudo para melhor projeção;
- Entoar as notas do registo agudo para compreensão da musculatura interna;

- Executar a escala por intervalos;
- Leitura inicial da peça;

Relatório: Iniciei a aula a com a escala de Lá M na extensão do saxofone, tocada três vezes: a primeira tudo ligado, a segunda tudo articulado e a terceira duas ligadas e duas articuladas. Continuei os exercícios da escala desta vez por terceiras, quartas e oitavas. Notou-se diferença na afinação dos agudos quando a escala era feita por intervalos, estes saiam ligeiramente baixos de afinação. Pedi à aluna para cantar as notas que deveria corrigir e até os intervalos que deveria executar. O exercício não teve muito efeito para a primeira tentativa. A aluna fez ainda o arpejo e sétima da dominante. Seguimos para os exercícios do *35 études techniques* de René Decouais, onde a aluna demonstrou boa destreza técnica e leitura. A aula terminou com a leitura da peça *Mazurka* de P. Max Dubois.

Aluno: Martim

Aula: Assistida

Data: 19/10/2018

Hora: 12h15

Disciplina: Saxofone

Duração: 45m

Relatório: Iniciou-se a aula com um resumo da manutenção do saxofone enquanto se montava o mesmo. De seguida o professor pediu que o Martim tocasse as notas da mão esquerda (Si, Lá e Sol) e começaram um jogo auditivo de imitação, em que consiste no professor a tocar o si como referência e, a partir daí, tocar as restantes notas da mão esquerda sem o aluno ver os dedos. Este exercício estimula a audição do aluno, assim como a procura pela afinação ao querer imitar o professor. O aluno passou para o manual *Saxo-tempo*, executando o módulo 1. Após os exercícios, duo e peça, foi explicado alguns conceitos do módulo 2, assim como a articulação e a nota Dó. O professor orientou a desmontagem e limpeza do instrumento.

Aluno: Carolina

Aula: Assistida

Data: 19/10/2018

Hora: 17h15

Disciplina: Saxofone

Duração: 45m

Relatório: A aula começou com a escala de Si bemol Maior, com articulação, intervalos de terceiras e quartas. O professor pediu ainda o arpejo nas várias inversões assim como exercício de arpejo por terceiras e quartas, assim como o arpejo de sétima

da dominante. De seguida a aluna executou o estudo pedido dos *35 études techniques* de René Decouais, apresentando algumas dificuldades técnicas e sonoras, corrigidas com ajuda do metrónomo. Por último foi executada a peça *Mazurka* de P. Max Dubois, ainda em velocidade de estudo devido aos andamentos rápidos. Foi trabalhada a primeira secção da obra com mais incidência.

Aluno: Martim

Aula: Assistida

Data: 9/11/2018

Hora: 12h15

Disciplina: Saxofone

Duração: 45m

Relatório: O aluno começou a aula tocando as notas da mão esquerda e mão direita com exceção do Dó grave. Foi trabalhado a respiração e o sopro pois o aluno estava com dificuldades em manter a dinâmica das notas. De seguida o aluno fez os exercícios do módulo 4. O professor tocou um duo com o aluno sendo que este conseguiu manter a pulsação apesar dos contratempos na parte do professor. O aluno terminou o módulo 4 com uma pequena peça, onde apresentou algumas dificuldades sonoras novamente, mas com a chamada de atenção do professor o aluno concentrou-se e conseguiu atingir o objetivo. O professor explicou as dinâmicas que aparecem no módulo 5 assim como a chave de oitava que aparece no módulo 6.

Aluno: Carolina

Aula: Assistida

Data: 9/11/2018

Hora: 17h15

Disciplina: Saxofone

Duração: 45m

Relatório: A aula começou com a escala de Si Maior com exercícios de articulações, de terceiras e quartas. De seguida foi pedido o arpejo com exercícios de terceiras e quartas, sétima da dominante com os mesmos exercícios e a escala cromática com articulações. A aluna fez os estudos 10 e 11 dos *35 études techniques* de René Decouais. A aula prosseguiu com o 1º estudo do *Approche de la musique contemporaine* de Hubert Prati com a recapitulação dos conteúdos do estudo e interpretação do mesmo. A aula terminou com a obra *Mazurka* de P. Max Dubois a uma velocidade mais rápida e constante que na última aula, embora se mantivessem algumas dificuldades técnicas nos andamentos rápidos.

Aluno: Martim	Aula: Assistida
Data: 23/11/2018	Hora: 12h15
Disciplina: Saxofone	Duração: 45m

Relatório: A aula teve começo com um exercício de dinâmicas forte, mezzo-forte e piano. O aluno iniciou o Módulo 6 mas teve alguns problemas de emissão sonora, que levou a trabalhar um pouco a respiração e projeção sonora através de exercícios de embocadura e diafragma.

Aluno: Martim	Aula: Assistida
Data: 20/11/2018	Hora: 12h15
Disciplina: Saxofone	Duração: 45m

Relatório: O aluno começou por ler a peça “Boris” do módulo 6 do *Saxo-tempo*. O professor teve de intervir algumas vezes devido a erros rítmicos e teve também de fazer alguns exercícios de embocadura pois o Martim tinha alguns problemas de emissão das notas mais graves. De seguida foram feitos exercícios vocais devido ao problema do aluno em tocar o Ré médio (com chave de oitava). O aluno ao tocar a nota apertava a embocadura, e foram feitos exercícios para corrigir isso. O Martin fez ainda exercícios ao espelho entre as notas Dó e Ré médios, para ver o que estava a fazer na embocadura. Por fim o professor explicou os conteúdos da próxima aula.

Aluno: Carolina	Aula: Assistida
Data: 30/11/2018	Hora: 17h15
Disciplina: Saxofone	Duração: 45m

Relatório: A aluna chegou muito atrasada pelo que a aula começou diretamente estudos técnicos, onde foram mostradas algumas dificuldades técnicas pela falta de estudo, que a aluna admitiu, e seguiu-se a peça *Mazurka*. Aqui a aluna já mostrou algumas melhorias principalmente na articulação e correção de algumas passagens técnicas até então fora de controlo.

Aluno: Martin**Aula:** Assistida**Data:** 7/12/2018**Hora:** 12h15**Disciplina:** Saxofone**Duração:** 45m

Relatório: O aluno começou por fazer algumas notas em frente ao espelho para ter consciência da mudança de embocadura entre notas de registo diferente. De seguida fez a peça do módulo 6, tendo de ser corrigidos alguns erros de leitura. O professor acompanhou de seguida o aluno ao piano. O Martin seguiu para o Módulo 7 fazendo os exercícios. O professor fez alguns exercícios vocais para o Martin ter consciência da importância da garganta em intervalos maiores.

Aluno: Carolina**Aula:** Assistida**Data:** 7/12/2018**Hora:** 17h15**Disciplina:** Saxofone**Duração:** 45m

Relatório: A Carolina chegou muito atrasada, pelo que a aula começou diretamente nos estudos mecânicos, que tiveram de ser interrompidos várias vezes por erros de leitura.

Aluno: Martin**Aula:** Assistida**Data:** 11/01/2019**Hora:** 12h15**Disciplina:** Saxofone**Duração:** 45m

Relatório: A aula começou com o aluno, em frente ao afinador, tocando apenas com a boquilha de forma a conseguir tocar um Lá de efeito real, que comprovaria que a embocadura estaria na posição correta. Foram feitos também exercícios de controlo de respiração. O professor insistiu muito com a embocadura e coluna de ar, pois o Martin estava a apertar muito. Fizeram o duo do Módulo 7 do *Saxo-tempo*, interrompendo sempre por questões sonoras do Martin. Os problemas mantiveram-se na peça o que fez com que o professor insistisse nos exercícios para equilibrar a embocadura e respiração.

Aluno: Carolina

Aula: Assistida

Data: 11/01/2019

Hora: 17h15

Disciplina: Saxofone

Duração: 45m

Relatório: A aluna estava com problemas sonoros e tímbricos na escala e como tal o professor fez vários exercícios só com a boquilha e afinador. De seguida fizeram os estudos do *Approche de la musique contemporaine* de Hubert Prati, onde a aluna apresentou dificuldades de compreensão dos mesmos, exercícios *35 études techniques* de René Decouais, e *Mazurka*, conseguindo chegar ao fim da peça à velocidade indicada, embora com alguns erros de leitura.

Aluno: Martin

Aula: Prática

Data: 25/01/2019

Hora: 12h15

Disciplina: Saxofone

Duração: 45m

Conteúdos Programáticos:

- Escala de Sol Maior;
- Arpejo;
- Projeção sonora
- Embocadura
- Ponto de aumento;
- Contra-tempo;

Metodologia:

- Explicar a embocadura correta através do exemplo do assobio para posicionar corretamente o maxilar e os lábios;
- Imaginar um alvo e direcionar todo o ar para o centro;
- Explicar a divisão binária do tempo para compreender o contra-tempo;
- Contar as colcheias das figuras pontuadas

Relatório: Comecei a aula pela escala de sol maior e arpejo, interrompendo para corrigir o fá sustentado que o aluno se esquecia de tocar. Expliquei a construção dos arpejos e o Martim tocou o arpejo numa oitava. De seguida o aluno fez os exercícios 5 e 6 do módulo 9 do *Saxo-tempo*, apenas com correções de embocadura nas notas mais agudas e na articulação, problemas esses que se mantiveram no duo do mesmo módulo. Na peça o Martim teve dificuldades na pausa de um tempo e meio e nalgumas passagens diatónicas, assim como articulação. Como se perdia muitas vezes com o acompanhamento do áudio, pedi ao aluno para cantar e marcar a pulsação com o acompanhamento, para perceber a junção melódica e não estar preocupado com as posições do saxofone. O que resultou numa melhor entoação das notas e rigor rítmico, embora mantendo a dificuldade da pausa de um tempo e meio.

Aluno: Carolina

Aula: Assistida

Data: 25/01/2019

Hora: 17h15

Disciplina: Saxofone

Duração: 45m

Relatório: A aluna começou por fazer a escala de ré bemol maior com articulações e exercícios de terceiras e quartas. Foi-lhe pedido o arpejo assim como os exercícios de terceiras e quartas, e sétima da dominante. De seguida iniciou o manual *24 petites études mélodiques* de Gilles Senon, tendo bastantes problemas na sua leitura devido à tonalidade. Para terminar a aula executou o estudo 17 do manual *35 études techniques* de René Decouais.

Aluno: Martim

Aula: Assistida

Data: 22/03/2019

Hora: 12h15

Disciplina: Saxofone

Duração: 45m

Relatório: O Martin iniciou a aula com a escala de ré maior, seguido do arpejo. Ao longo destes conteúdos o professor teve de interromper várias vezes devido a má articulação ou notas erradas. De seguida, com a audição a aproximar-se, o professor entendeu por bem abordar logo a peça. Refira-se que o aluno irá tocar a peça de memória na audição. O professor começou por pedir ao Martin que ele cantasse a peça enquanto marcava o tempo. Só depois o aluno tocou a peça, tendo de corrigir uma ou duas situações de má leitura. De seguida, o professor tocou o duo com o Martin, tocando duas vezes, para cada um tocar ambas as pautas. Depois o professor fez um jogo de

imitação para que o aluno estimule o ouvido. O jogo consistiu em o aluno ouvir uma nota do professor, cantá-la e depois tentar acertar no mesmo som no saxofone.

Aluno: Carolina

Aula: Assistida

Data: 22/03/2019

Hora: 17h15

Disciplina: Saxofone

Duração: 45m

Relatório: A Carolina chegou atrasada e não estudou, como tal o professor decidiu trabalhar a peça *Mazurka* devido à aproximação da audição. Depois disso, o professor fez o jogo de imitação para testar o ouvido da aluna e apresentou-lhe a nova peça a trabalhar.

Aluno: Martim

Aula: Assistida

Data: 03/05/2019

Hora: 12h15

Disciplina: Saxofone

Duração: 45m

Relatório: O aluno iniciou a aula pela peça do módulo 15 do *Saxo-tempo*, tendo alguma dificuldade nas notas agudas. O professor colocou a gravação para o aluno ouvir a afinação dos agudos e propôs tocar ao mesmo tempo da gravação uma vez. Na segunda vez, quando o aluno tocou só com o *playback*, já conseguiu executar os agudos com muito mais facilidade e afinação. Seguidamente deu início ao módulo 16 com os exercícios propostos, aprendendo assim o si bemol com a chave P e a escala e arpejo de fá maior. No arpejo o professor ensinou também a chave X para facilitar a transição nos agudos do arpejo. De seguida executou uma peça "On The Case" com *playalong* do manual *12 pièces* de James Rae.

Aluno: Martim

Aula: Prática

Data: 10/05/2019

Hora: 12h15

Disciplina: Saxofone

Duração: 45m

Conteúdos Programáticos:

- Si bemol;
- Tercina;
- Notas agudas;

Metodologia:

- Explicar a embocadura correta através do exemplo do assobio para posicionar corretamente o maxilar e os lábios;
- Imaginar um alvo e direcionar todo o ar para o centro;
- Explicar a divisão ternária do tempo e pedir para contar até três dentro de uma pulsação;
- Explicar a nova digitação

Relatório: O Martim começou no módulo 16, com notas longas na nota si, em duas oitavas. No exercício 4 fiz exercício de contar até 3 em voz alta dentro da pulsação, antes e iniciar o mesmo. Apresentou algumas dificuldades na transição dó-sib. No Duo apresentou dificuldade em manter a pulsação nas tercinas. Na peça falhou o fá agudo algumas vezes, mas com reforço na embocadura (estava a fazer bochechas por exemplo) acabou por conseguir. Apresentei os conteúdos do módulo seguinte, pedindo para tocar as notas novas. Na peça *Coconotes* de J. Naulais apresentou dificuldades na tercina final, algumas exitações rítmicas, mas no final ultrapassou as dificuldades.

Aluno: Carolina

Aula: Prática

Data: 10/05/2019

Hora: 17h15

Disciplina: Saxofone

Duração: 45m

Conteúdos Programáticos:

- Técnicas contemporâneas;
- Staccato;
- Mudança de timbre;

Metodologia:

- Digitações e sonoridades contemporâneas através do manual *Approche de la musique contemporaine* de Hubert Prati;
- Articulação aplicada na escala;
- Exercícios vocais para colocação da musculatura interna e controlo tímbrico;

Relatório: A Carolina chegou atrasada e confessou não ter estudado nada dos manuais. Assim, iniciou a aula com a escala de mi bemol maior no saxofone tenor, mas teve muita dificuldade com as notas. Pedi então um exercício de articulação na escala e na cromática, através de excertos das mesmas num intervalo de quinta. De seguida foi interpretada a peça *Fantasie* de Denis Bédard no saxofone tenor, e trabalhada a articulação na mesma. A aluna teve algumas dificuldades a nível de fraseado e de staccato. Foi pedido que cantasse para perceber questões como o melhor local de respiração e mudança de registo no tenor.

Aluno: Martim

Aula: Prática

Data: 7/06/2019

Hora: 12h15

Disciplina: Saxofone

Duração: 45m

Conteúdos Programáticos:

- Fá susenido agudo;
- Semicolcheias;

Metodologia:

- Explicar a embocadura correta através do exemplo do assobio para posicionar corretamente o maxilar e os lábios;
- Imaginar um alvo e direcionar todo o ar para o centro;
- Cantar notas agudas para compreensão da musculatura interna;
- Exercícios com afinador e boquilha;
- Explicar a divisão quaternária do tempo e pedir para contar até quatro dentro de uma pulsação;

Relatório: O Martim não apresentou grandes dificuldades na execução do fá susenido agudo, em todo o caso, e visto o Martim ter historial de forçar a embocadura,

resolve aplicar exercícios de boquilha e afinador, assim como cantar as notas agudas. Através de uma contagem até quatro dentro de uma pulsação, o aluno compreendeu as semicolcheias e avançou nos exercícios do módulo 18. No duo o aluno voltou a apresentar dúvidas no contra-tempo o que levou a uma recapitulação desse conteúdo e exercícios do mesmo. Ultrapassadas as dificuldades do duo, o Martim só teve dificuldades na peça devido à tonalidade, onde se esquecia constantemente das alterações

Aluno: Carolina

Aula: Prática

Data: 7/06/2019

Hora: 17h15

Disciplina: Saxofone

Duração: 45m

Conteúdos Programáticos:

- Técnicas contemporâneas;
- Staccato;

Metodologia:

- Digitações e sonoridades contemporâneas através do manual *Approche de la musique contemporaine* de Hubert Prati;
- Articulação aplicada na escala;

Relatório: A Carolina chegou atrasada então optei por ir direto aos estudos contemporâneos. A aluna não apresentou dificuldades e até mostrou grande melhoria interpretativa. De seguida vimos um exercício dos *24 petites études mélodiques* de Gilles Senon, onde já houve alguns erros de leitura. Corrigidos, pedi para apresentar a *Fantasie* de Denis Bédard no saxofone tenor. Havia muita melhoria Sonora e timbrica, mas questões como a sustentabilidade do som e passagens técnicas ainda estavam um pouco aquém do pretendido. Trabalhámos questões de respiração, fraseado e musicalidade, assim como a correção das notas erradas com a redução da velocidade de execução.

3.3.4. Planificações e Relatórios de Classe de Conjunto

Classe de Conjunto: Ensemble de Saxofones

Aula: Assistida

Data: 21/09/2018

Hora: 18h30

Duração: 1h30

Relatório: A aula serviu para distribuição de vozes, instrumentos e menção de algumas regras e objetivos a cumprir durante o ano letivo. O Ensemble é composto por alunos do 3º ao 7º grau. Contém 2 sopranos, 11 altos (3 vozes), 4 tenor, 2 Barítonos.

Classe de Conjunto: Ensemble de Saxofones

Aula: Assistida

Data: 28/09/2018

Hora: 18h30

Duração: 1h30

Relatório: Esta aula serviu para relembrar algumas regras e objetivos para o ano letivo. Foi feita também a primeira leitura da obra Aida de G. Verdi, com uma instrumentação feita pelo professor José Magalhães.

Classe de Conjunto: Ensemble de Saxofones

Aula: Prática

Data: 12/10/2018

Hora: 18h30

Duração: 1h30

Conteúdos Programáticos:

-Afinação

-Uniformização das vozes

-Fraseado

Metodologia:

- Escala de aquecimento;
- Harmonização da escala;
- Cantar as várias partes da peça;

Relatório: Iniciei a aula com a escala de si bemol de efeito real como aquecimento e para afinar. Seguidamente fizemos uma harmonização da escala para que se pudesse equilibrar os acordes e afiná-los. Antes de começar a ensaiar a *Aida* de G. Verdi, pedi que a quem tivesse a melodia que a cantasse, seguido do acompanhamento. Assim, todos perceberam onde respirar, e qual a importância da sua voz. Havia alguns erros de leitura e de afinação, mas conseguimos chegar ao fim da peça. Começámos a ler “Christmas Festival” de Leroy Anderson com uma instrumentação feita por mim para o ensemble executar na audição de natal. Também lemos a peça *Easy Hakka* de Jean Michat.

Classe de Conjunto: Ensemble de Saxofones

Aula: Prática

Data: 19/10/2018

Hora: 18h30

Duração: 1h30

Conteúdos Programáticos:

- Afinação
- Uniformização das vozes
- Fraseado

Metodologia:

- Escala de aquecimento;
- Harmonização da escala;
- Cantar as várias partes da peça;

Relatório: Comecei a aula por pedir que entoassem apenas o ritmo da peça *Easy Hakka*, visto ser o maior problema da peça devido à sua poliritmia. Após um tempo dedicado a explicar como os vários ritmos se cruzavam entre si simultaneamente, passamos a peça de início ao fim para ter uma ideia geral da obra, ainda que não tivesse-mos percussão nesta aula. Seguidamente trabalhei o primeiro tema do

Christmas Festival intensivamente devido à escrita de pergunta-resposta entre vozes, e à afinação.

Classe de Conjunto: Ensemble de Saxofones

Aula: Assistida

Data: 9/11/2018

Hora: 18h30

Duração: 1h30

Relatório: A aula iniciou-se com uma escala de aquecimento e afinação. Começou-se com leitura geral de *Aida* e depois com trabalho incisivo na articulação geral da obra. Seguidamente foi vista *Easy Hakka* e trabalhada a articulação e poliritmia da peça.

Classe de Conjunto: Ensemble de Saxofones

Aula: Assistida

Data: 23/11/2018

Hora: 18h30

Duração: 1h30

Relatório: Após o aquecimento e afinação, o professor incidiu sobre *Easy Hakka* para que se pudesse executar também na audição de natal. Os alunos tinham dificuldades na transição entre andamentos então o professor explicou as transições e como deveriam ser interpretadas. Trabalhou ainda *Aida* em pormenor para que se pudesse incluir na programação do concerto. Para finalizar a aula, o professor passou metade do *Christmas Festival*.

Classe de Conjunto: Ensemble de Saxofones

Aula: Prática

Data: 30/11/2018

Hora: 18h30

Duração: 1h30

Conteúdos Programáticos:

-Afinação

-Articulação

-Fraseado

Metodologia:

- Escala de aquecimento;
- Articulação da escala;
- Cantar as várias partes da peça;

Relatório: Iniciei a aula com a habitual escala e harmonização da mesma, mas com a diferença de pedir várias articulações e ritmos diferentes e em vários compassos e velocidades diferentes, numa tentativa de mostrar aos alunos que têm de olhar para quem os dirige de forma a que todos sigam a mesma interpretação. De seguida trabalhei a segunda metade da *Christmas Festival* onde o maior problema era a velocidade e a articulação. No fim, chamamos 3 percussionistas e demos uma leitura geral a esta peça e ao *Easy Hakka*.

Classe de Conjunto: Ensemble de Saxofones

Aula: Prática

Data: 7/12/2018

Hora: 18h30

Duração: 1h30

Conteúdos Programáticos:

- Afinação
- Articulação
- Fraseado

Metodologia:

- Escala de aquecimento;
- Articulação da escala;
- Cantar as várias partes da peça;

Relatório: Esta aula foi a última antes da audição, e tivemos de descartar uma das peças devido ao limite de tempo da apresentação. Como tal, depois do habitual aquecimento, decidimos rever o *Easy Hakka* por causa da percussão e trabalhar uns pormenores de articulação e mudança de andamentos do *Christmas Festival*, que a percussão ainda tinha dúvidas, levando assim este repertório para a audição de natal.

Classe de Conjunto: Ensemble de Saxofones

Aula: Assistida

Data: 11/01/2019

Hora: 18h30

Duração: 1h30

Relatório: Esta aula serviu para falar da possível viagem a Dinant no início do próximo ano letivo, e para a distribuição das partes das novas peças *Czardas* de V. Monti, *5ª sinfonia* de L. Beethoven e *Bolero* de M. Ravel. O professor ainda fez uma leitura geral do *Bolero*.

Classe de Conjunto: Ensemble de Saxofones

Aula: Prática

Data: 25/01/2019

Hora: 18h30

Duração: 1h30

Conteúdos Programáticos:

- Afinação
- Articulação
- Rítmo

Metodologia:

- Escala de aquecimento;
- Articulação da escala;
- Entoar ritmos as várias partes da peça;

Relatório: Iniciei a aula com a habitual escala e harmonização da mesma, mas com a diferença de pedir várias articulações e ritmos diferentes e em vários compassos e velocidades diferentes. Após o aquecimento e afinação, decidi começar a trabalhar o *Bolero* devido à sua articulação e tonalidade. Os alunos mostraram dificuldades em manter a velocidade e precisão do staccato, assim como o desconhecimento da obra. Assim, com uma coluna Bluetooth, pus uma gravação para que todos ficassem com ideia da obra. Na tentativa seguinte, alguns já começaram a frasear o tema, embora com algumas notas erradas.

Classe de Conjunto: Ensemble de Saxofones

Aula: Assistida

Data: 22/03/2019

Hora: 18h30

Duração: 1h30

Relatório: O professor, após aquecimento e afinação, começou por ver as *Czardas* trabalhando a secção inicial que apesar de cadencial, está dividida entre várias vozes. Após essa secção estar compreendida, continuou a leitura da obra durante a aula.

Classe de Conjunto: Ensemble de Saxofones

Aula: Prática

Data: 03/05/2019

Hora: 18h30

Duração: 1h30

Conteúdos Programáticos:

- Métrica
- Articulação
- Rítmo

Metodologia:

- Escala de aquecimento;
- Articulação da escala;
- Entoar ritmos as várias partes da peça;

Relatório: Durante as últimas aulas foram dadas as peças *Capriol* de Peter Warlock e *Can-can* de J. Offenbach. Optei por iniciar o *Can-can* por ser uma obra que todos conheciam, sendo assim mais fácil de trabalhar, isto, após o aquecimento e afinação. Após esta peça, decidi passar o *Capriol* e deparei-me com uma falta de informação dos alunos em relação à peça. Assim expliquei o contexto da obra e comecei a trabalhar os dois primeiros andamentos, sendo problema apenas a articulação. No terceiro andamento, deparei-me com o compasso seis por quatro e os alunos não tinham certeza de como o ler, o que levou a que dedicasse tempo a explicar a leitura de compassos “menos usuais”. Terminei a aula a tentar ler o terceiro andamento.

Classe de Conjunto: Ensemble de Saxofones

Aula: Prática

Data: 10/05/2019

Hora: 18h30

Duração: 1h30

Conteúdos Programáticos:

- Métrica
- Articulação
- Rítmo

Metodologia:

- Escala de aquecimento;
- Articulação da escala;
- Entoar ritmos as várias partes da peça;

Relatório: Iniciei a aula com um aquecimento mais ligeiro e decidi passar o *Easy Hakka* e o *Cancon* com percussão pois na semana seguinte teríamos concerto em Vila Nova de Poiares, organizado por mim. De seguida trabalhei o terceiro, quarto e quinto andamento do *Capriol* por serem os andamentos em compassos que na aula passada tinham dúvidas. Os alunos tinham superado totalmente as dificuldades de compreensão dos mesmos. Assim, passei a obra inteira, parando para corrigir alguns pormenores, e por fim, mais uma volta completa para não irmos a concerto sem fazer uma passagem sem paragens.

Classe de Conjunto: Ensemble de Saxofones

Aula: Prática

Data: 7/06/2019

Hora: 18h30

Duração: 1h30

Conteúdos Programáticos:

- Métrica
- Articulação
- Rítmo

Metodologia:

- Escala de aquecimento;
- Articulação da escala;
- Entoar ritmos as várias partes da peça;

Relatório: Com vista na audição final, e após o aquecimento e afinação, Revi o *Capriol*, sendo que por estarem a faltar muitos alunos, o professor entendeu por acabar a aula mais cedo, marcando ensaio geral para o dia da audição, mas duas horas antes da mesma.

4. Reflexão Crítica sobre o trabalho desenvolvido

A Prática de Ensino Supervisionada serviu para entender que o professor não deve ser entendido como uma pessoa que tudo sabe, mas sim como uma pessoa que está em constante aprendizagem. Esta minha ideia deve-se à constante adaptação que tive de fazer nas aulas de Classe Conjunto, pelo facto de alguns fundamentos teóricos não estarem consolidados o que me fez alterar o planeamento de aula constantemente. Não existem dois alunos iguais e temos de planear estratégias diferentes para cada um para os manter motivados e despertos para a aprendizagem. Este facto torna-se mais difícil em alunos mais novos, mas penso que consegui sempre criar exemplos e exercícios apelativos. Acredito também que o papel do professor passa por criar laços com os alunos de modo nos vejam como um veículo de transmissão de conhecimentos e não como uma figura opressora. O bom ambiente e socialização entre o professor cooperante e os alunos demonstrou que os alunos estavam abertos a novos projetos, motivados e com vontade de fazer mais e melhor. A natureza social da classe de saxofones foi sempre de entreaajuda e de bom ambiente. Senti algum constrangimento inicial nas primeiras aulas supervisionadas, pois nunca tinha lecionado com alguém a avaliar o meu processo de ensino. Mas abracei este desafio com entusiasmo e dedicação, fazendo esforço para esta experiência dar frutos positivos e até deixar um registo da minha passagem com a orquestração do *Christmas Festival* de Leroy Anderson.

Em conclusão, desenvolvi também laços de amizade com colegas e funcionários, assim como membros da direção do CMAD, mantendo uma atitude de cooperação e profissionalismo para com todos da instituição.

PARTE II- A importância da prática vocal na aprendizagem do saxofone

1. Introdução

O saxofone é um instrumento que, devido às suas propriedades sonoras, se apresenta maioritariamente a solo nas orquestras, excetuando as orquestras de sopros e ensembles em que se insere, normalmente, como um instrumento do grupo. Além das características sonoras, é um instrumento conhecido pelo seu repertório virtuoso e contemporâneo, sendo prova disso o crescente número de composições para este instrumento nas mais variadas formações instrumentais.

Sendo a motivação uma peça fundamental para a transmissão e receção de conhecimentos, o tema “A importância da prática vocal na aprendizagem do saxofone” emergiu, de entre outros temas de relevo para mim, como um estudo sobre as semelhanças entre a aprendizagem da prática vocal e do saxofone, assim como a influência de alguns exercícios vocais aplicados ao instrumento.

Das características mencionadas sobre o saxofone, o som, com tudo o que acarreta, é, para mim, a componente mais difícil de explicar, trabalhar, adquirir e dominar. A minha experiência nesse campo sempre foi difícil, pois não me eram propostos exercícios para a compreensão do som. Ao longo do meu percurso no ensino básico e secundário a aprendizagem do som sempre foi preterida em benefício da aquisição de agilidade mecânica. Assim, ao deparar-me com os primeiros sobreagudos e efeitos, a experiência foi muito negativa. Só já no ensino superior, através da aplicação direta e consciente de um exercício de aquecimento vocal da disciplina de coro, diretamente no saxofone, é que produzi o primeiro *Glissando*. É de referir que há anos que tentava produzir este efeito, não por necessidade para uma obra, mas por pura curiosidade na sua execução. Nesse momento pensei que talvez outras questões da prática vocal pudessem influenciar a aprendizagem do saxofone.

Assim, surge esta investigação onde se encontra uma revisão bibliográfica com o tema inicial sobre a Técnica de Alexander, uma técnica que tem como alvo a postura do corpo. Alexander, que teve problemas vocais ao longo da sua carreira, constatou, após inúmeros exames médicos com resultados inconclusivos, que o seu problema vocal se prendia à má postura corporal, influenciando assim os músculos ao redor das cordas vocais. Desenvolveu assim uma série de exercícios e posições para “reprogramar” o corpo humano a fazer determinados movimentos ou posturas estáticas. Seguidamente abordarei o processo de respiração e órgãos envolventes nesse processo, seguido da teorização sobre a importância de um bom *warm up* e *warm down*, suas influências no corpo e exercícios para os concretizar. Para o estudo das aplicações práticas desta investigação podemos encontrar um breve resumo de temas como o canto, embocadura, articulação, timbre, afinação, expressão, harmónicos, e, efeitos mais focados no saxofone como *flutterzunge*, *slap*, *subtone*, *glissando*, *bisbigliando*, micro intervalos e multifónicos.

Após um cruzamento de dados entre a prática vocal e o saxofone, levantei algumas questões sobre determinadas características comuns aos dois ensinos, e se a prática vocal poderia completar as lacunas que eu tive durante a minha aprendizagem.

Como método de investigação, utilizei a observação direta da aplicação de alguns exercícios, mencionados posteriormente, de como os alunos, em vários estágios de aprendizagem e idades distintas, se comportavam e reagiam assim como os resultados dessa aplicação.

Finalizo este trabalho com uma análise dos resultados, as limitações deste estudo e as conclusões retiradas da aplicação desta investigação.

2. Enquadramento teórico

Numa investigação que tenciona mostrar a importância da prática vocal na aprendizagem do saxofone, é fundamental rever sucintamente alguns conteúdos, ainda que não muito aprofundados, sobre o funcionamento do nosso corpo na execução do instrumento. Diversos manuais, desde a iniciação até níveis mais avançados do estudo do saxofone, fazem referências a postura corporal e respiração. No entanto, em geral, são vagos em relação à postura corporal correta assim como a técnicas para desenvolver uma melhor respiração ou controle dos músculos adjacentes, que, como mais cedo ou mais tarde nos apercebemos, são essenciais para o desenvolvimento de determinadas técnicas de execução. Assim, antes de cruzar os dados relativos à prática vocal e à execução do saxofone, mostrando a importância dessa mesma prática no estudo e evolução do saxofonista, abordarei temas como a Técnica de Alexander, imprescindível na prática vocal e no autoconhecimento do corpo, a respiração e os seus órgãos responsáveis, o aquecimento, o relaxamento, o timbre, a agógica musical e as técnicas de execução.

2.1 Frederick Matthias Alexander e a sua técnica

Frederick Matthias Alexander nasceu a 20 de janeiro de 1869 na Tasmânia. Durante os seus estudos desenvolveu uma atração pelo teatro e literatura, nomeadamente por Shakespeare, acabando por enveredar posteriormente por uma carreira em recitação.

Em meados de 1892 Alexander evidenciou problemas de rouquidão durante os recitais que o fez procurar ajuda médica, embora não tenham encontrado nenhum problema aparente, recomendando apenas repouso. Após quase ficar sem voz, Alexander questionou se não estaria a utilizar a voz de forma errada, levando-o a um caminho de autodescoberta através da observação do reflexo no espelho, onde procurou identificar as diferenças físicas resultantes da fala natural e da fala recitada. (Palma,2006, p.97)



Figura 3-F. Matthias Alexander (disponível em <http://www.tecnicadealexander.com/tecnica.php/>)

2.1.1 Falsa percepção sensorial

Fábio Palma (2006, pp. 100-101) refere que as dificuldades no controlo de movimentos, coordenação, equilíbrio, competências motoras e aspetos de comunicação como a leitura, escrita, expressão e compreensão de conceitos, podem

surgir de uma má postura. Uma pessoa com estas características geralmente não reconhece e sente estes efeitos que, ao tentar corrigi-los, será exposta a um processo de sensações imprecisas, questionáveis e desapropriadas ao bem-estar do seu organismo.

Segundo Palma, a nossa percepção sensorial pode ser afetada por vários motivos:

-Habituação: aprendizagem que leva à diminuição de estímulos comportamentais após repetições. O cérebro tende a ignorar os comportamentos repetidos e realça a nova informação;

-Inaptidão por uso excessivo ou por falta de um determinado elemento;

-Motivo de doença, acidente ou desde nascença;

-Inexatidão dos sentidos pela incorreta utilização;

Ao usar incorretamente a nossa propriocepção estaremos a criar sinais conscientes, que ao serem repetidos, tornam-se permanentes associando-se ao nosso sistema psicofísico. (Palma,2006, pp. 99-100) Alexander “não permitia que os alunos fechassem os olhos, por mais que esses achassem que se concentravam melhor, pois achava que era preciso exercitar a “mente consciente”, a vontade direcionada.” (Padovani,2017, p.16)

2.1.2 Controlo Primário

Alexander concluiu, através das suas experiências, que é desnecessário, ou impossível, controlar todas as funções do funcionamento do corpo humano, como a respiração, digestão ou uso de músculos específicos. No entanto, confirmou uma relação entre a cabeça, pescoço e costas, a qual designou de Controlo Primário, sendo que a forma como utilizamos este controlo determina a coordenação e o funcionamento do corpo. “Dessa forma, as articulações descomprimem e os membros inferiores e superiores ficam livres para o movimento. Isso tudo influencia a respiração, pois um corpo livre de tensões favorece o fluxo aéreo.” (Padovani, 2017, p.18)

Posicionando a cabeça para cima e para a frente, permite-se que o peso do corpo incida ligeiramente atrás e que a coluna alongue, permitindo um equilíbrio na postura. Se a posição da cabeça for baixa e para trás, o peso do corpo é exageradamente depositado para a frente e a coluna retrai, havendo um encurvamento na postura. (Palma, 2006) A boa correlação entre o alargamento dorsal e o alongamento do tronco permitem o relaxamento do corpo. Tensões no corpo, como nos dedos dos pés, podem influenciar a laringe e, indiretamente, o trato vocal. (Padovani,2017)

2.1.3 Inibição e direções

Alexander refere-se à inibição como o ato de parar antes de uma ação, de desistir da linha reta para o fim desejado usando os habituais meios. O processo de inibição permite uma libertação de contrações desnecessárias, para que a musculatura corporal possa alongar. Ao cessar as reações habituais, é dada a possibilidade de reponderar como efetuar uma ação, quebrando assim os hábitos à medida que a atitude mental muda. Inibir “é não fazer algo desnecessário, excessivo, irracional ou prejudicial, libertando-nos para fazer o que é necessário, de forma mensurada, racional e saudável.” (Palma, 2006, p.102)

Direções existem constantemente no quotidiano durante as atividades. São dadas através de ordens ou instruções para atingir objetivos. São “mensagens nervosas enviadas do cérebro para os músculos.” (Palma, 2006, p.103) sendo as mais importantes aquelas que nos impedem de usar incorretamente o Controlo Primário, que detém a coordenação motora do corpo.

2.1.4 End-gaining e means-whereby

Nas definições dadas por Alexander, *end-gaining* é a designação dada ao processo de nos preocuparmos exclusivamente com o fim de determinado ato, desvalorizando os meios intermediários para a sua conclusão – *means-whereby*. *End-gaining* ignora as repercussões físicas ou psicológicas prejudiciais ao organismo desde que se atinja o objetivo. A Técnica Alexander incentiva-nos a observar as várias etapas até ao fim desejado. A aprendizagem das crianças é o exemplo disso. Sempre que lhes propomos uma nova atividade, estas focam-se bastante no *means-whereby* – passos intermédios – sem estarem minimamente conscientes das consequências finais dos seus atos. O *means-whereby* torna-se o principal objetivo numa atividade pelo incentivo dado a pensarem no que estão a fazer, a seu tempo. (Palma, 2006, p.104)

Para um indivíduo mudar qualquer hábito associado a *end-gaining*, necessita da aquisição de novas competências através:

- Da receção de um estímulo e recusa da reação ao mesmo, inibindo assim os hábitos incorretos;
- Da consciência das direções adequadas à boa utilização do seu corpo para determinado fim.

Com este processo, o indivíduo irá melhorar a reação a um estímulo para atingir o objetivo, mostrando que o *mean-whereby* pode reprogramar neurologicamente o organismo, evitando o *end-gaining* às custas do mesmo.

2.1.5 Procedimentos práticos

Embora se designe por “técnica”, os seus fundamentos são ensinados por um professor durante uma aula, pois no fundo Alexander desenvolveu uma lição e não uma terapia. Assim, não existe uma única forma de ensinar esta técnica mas sim várias, pois cada indivíduo compreende a mesma de maneira distinta devido às suas experiências pessoais, sempre mantendo os princípios de Alexander. O objetivo do professor “é ensinar o aluno como inibir reações automáticas incorretas derivadas de *end-gaining*, através do Controlo primário e respetivas direções a assumir.” (Palma, 2006, p.205) e não curar ou tratar um paciente, embora a técnica possa originar diversos efeitos terapêuticos na parte física e psicológica de um indivíduo. Uma típica aula de Técnica de Alexander tem uma duração média de 40 minutos, onde através das mãos e de instruções verbais, o professor conduz o aluno a diversas sensações e movimentos. O aluno deve estar à completa disposição do professor, não interferindo no trabalho de mãos que serve para:

- Analisar a forma como o aluno se utiliza a si mesmo;
- Ajudá-lo a prevenir usos incorretos;
- Persuadir o uso correto do corpo;
- Ajudar no conhecimento do organismo;

Desta forma, o professor incentiva o aluno a empregar novos meios para atingir um determinado fim de forma mais eficiente, sendo estas novas sensações estranhas e incorretas numa primeira abordagem do aluno, mas que com a repetição se tornará familiar. Os procedimentos mais usuais numa aula dos dias de hoje são o de “sentar e levantar” e a “posição de repouso construtivo”, sendo que, também se podem incluir “a posição do macaco (*the monkey*), o “ah” sussurrado (*the whispered “ah”*) e as “mãos nas costas da cadeira”, sempre com o objetivo de modificar as conceções de como o aluno observa o movimento.

2.1.6 Sentar e levantar

Esta técnica é um procedimento que ocupa grande parte de uma aula. Estes dois movimentos são utilizados inúmeras vezes ao longo do dia, sendo por isso constituídos por processos já automatizados. Essa é a razão pela qual o professor incentiva os alunos a concretizar estes movimentos de forma diferente, no intuito de os reprogramar. Através da repetição, ao longo de várias aulas, as novas experiências irão atenuar gradualmente as tensões corporais prescindíveis, ao movimento. Estas ações envolvem as principais articulações e



Figura 4- Sentar e levantar
(Palma, 2006, p. 103)

músculos do corpo, estando associadas ao equilíbrio e conseqüentemente, ao bom uso do Controlo Primário. O professor pode ainda cessar o movimento do aluno deixando a meio do processo, numa posição corporal designada por “posição do macaco”. (Palma,2006, p. 106)

2.1.7 Posição do macaco

Esta posição é considerada uma posição com vantagens mecânicas por “favorecer a relação entre a cabeça, pescoço, tronco e pernas, fundamental para obter coordenação em outras partes do corpo como braços, mãos e maxilar.” (Palma, 2006, p.107) Para assumir esta postura, o aluno deve começar na posição de pé, com os pés alinhados à largura dos ombros. Os joelhos devem estar dobrados e o aluno é incitado a inclinar-se para a frente a partir das articulações da anca, tendo atenção para manter uma postura correta nas costas. Durante as aulas esta postura trata-se de um meio para atingir um fim o que, através dela, o professor pode inibir as ações psicofísicas responsáveis pelo mau uso do corpo, induzindo a utilização correta do corpo, criando uma tensão benéfica na musculatura postural das costas, contribuindo para a estabilidade do Controlo Primário e o bem-estar do indivíduo. (Palma,2006)



Figura 5- Posição do macaco (disponível em <http://www.tecnicaalexander.com/tecnica.php>)

2.1.8 Posição de repouso construtivo

Esta posição ajuda a redefinir competências psicomotoras, através da atenção prestada à relação entre a cabeça e o pescoço e entre as costas e a pélvis. No sentido de relaxar o corpo, convida-nos a sentir e pensar, abstraindo o pensamento de ação. É um exercício que pode durar entre 10 a 20 minutos em que aluno, para facilidade do professor, se deita de costas, geralmente sobre uma mesa ou superfície plana, e dobra os joelhos de forma a apoiar as plantas dos pés na mesma. De forma a alinhar o pescoço com o resto da coluna, são colocados alguns livros sob a nuca, variando a espessura conforme o necessário para o efeito. As mãos podem



Figura 6-Posição de repouso construtivo (disponível em <http://elenivosniadou.com/blog-ccpm/introduzindo-o-reposo-construtivo>)

ser colocadas ao longo do corpo ou sobre o abdómen. Deste ponto, o professor pode manipular o aluno nas seguintes práticas:

-Alongar suavemente várias articulações nomeadamente na coluna, costelas, ombros e pernas, induzindo a libertação de tensões de forma verbal, através do foco de atenção localizada.

-Colocar as mãos entre as costas do aluno e a superfície durante cerca de um minuto. Do professor sentirá um progressivo relaxamento da musculatura através do aumento de contato e peso na zona. De seguida deve retirar as mãos lentamente de forma ao aluno alongar mais facilmente ao induzir uma superfície de contato maior.

-Alongar as costas do aluno através da recolocação da pélvis, elevando-a suavemente e afastando na direção oposta à cabeça.

Após estes exercícios, o aluno é convidado a levantar-se lentamente e com o menor esforço possível. Deve ter em mente o Controlo Primário durante todo o processo.

2.1.9 Técnica Alexander e a voz cantada

Devido ao seu problema, Alexander percebeu que as atitudes corporais afetavam a sua voz. “Hoje é notório, entre professores de canto, que tensões excessivas no pescoço dificultam a fonação” (Padovani 2017, p.22) A Fonoaudiologia, ciência que estuda as funções biológicas e comportamentais envolvidas na comunicação humana, cita a tensão no pescoço e a tensão musculoesquelética como causa de disfunções vocais. Essas “vêm acompanhados de “um a dois comportamentos corporais típicos”” (Padovani, 2017, p.22) Segundo a autora, deve verificar-se se o apoio do corpo se faz sobre os dois pés e se o peso está igualmente distribuído pois o organismo irá sempre compensar os desequilíbrios estruturais causando disformidade muscular. No caso dos cantores, o seu instrumento é o corpo e “Esse desequilíbrio muscular, essa tensão excessiva, não permite que a laringe faça normalmente excursões verticais, ou seja, os “movimentos verticais para cima e para baixo ficam comprometidos”, e esse fato é determinante para a produção vocal: “isso tem um super impacto na qualidade vocal, por exemplo, na modulação do som, porque a laringe fica sempre na mesma posição”. (Padovani,2017, p.23)

2.2 Respiração

“Respirar é uma função tão natural que pode ser tomada como certa.”¹ (Teal,1963, p.33)

¹ Tradução de autor

Em circunstâncias comuns, os órgãos responsáveis pela atividade respiratória ajustam-se às necessidades do corpo humano de uma maneira eficiente. A ideia do uso consciente do aparelho respiratório não é normal pois a respiração é algo que se exerce normalmente e inconscientemente no quotidiano. Se considerarmos a hipótese de uma criança de um ano tentar apagar uma vela de aniversário, notaremos que ainda não existe o conceito de soprar, e que tal habilidade se adquire tal como andar e falar. Assim, para qualquer atividade que exija uma quantidade anormal de ar, ou pressão de oxigénio, é necessário um esforço consciente, e este é um elemento vital no campo da execução de um instrumento de sopro (Teal,1963, p.33)

De acordo com Jean-Denis Michat “A frase popular “faz algo como quem respira” fala por si. Respirar é por excelência o ato natural. Tocar um instrumento de sopro pode e deve ser equiparado a esse ato instintivo.”² (2010, p.14)

Devido ao aumento da dificuldade das obras para saxofone, a atenção exigida para o momento correto da respiração num âmbito musical pode tornar-se complexa. Para um instrumentista de sopro, o controlo da respiração deve ser considerado um conteúdo base na aprendizagem do instrumento, visto necessitar de grandes quantidades de ar nos pulmões e do maior controlo muscular possível. Uma respiração eficaz deve ser feita sem levantar os ombros para não congestionar a garganta seja na inspiração ou expiração. (Jorge, 2017, p.61)

A coluna de ar é o processo responsável pela produção sonora, produção essa que se inicia nos pulmões e termina à saída do instrumento, pelo que é fácil perder o controlo deste processo, mesmo que o ar continue a transitar entre os dois pontos. Para que este processo tenha melhores resultados, todos os músculos responsáveis pela respiração devem funcionar em consonância, sendo eles garganta, diafragma, boca, nariz e cavidades nasais. Ainda de acordo com Michat “A inspiração vem exclusivamente da boca. É amplificado para tirar o máximo ar no menor tempo possível.”³ (2010, p.14)

A posição da boca e garganta influencia a inspiração dado que uma grande quantidade de ar deve entrar rapidamente na cavidade torácica sem ruídos. Para garantir que tal aconteça, os lábios e a garganta devem estar numa posição aberta. Respirar pelos cantos da boca restringe o tamanho dessa abertura e tende a contrair a garganta, além de que cria um ruído que muitas vezes interfere com a performance do instrumentista. (Teal,1963, p.35)

De acordo com Sacramento “Na respiração corrente a inspiração é ligeiramente mais curta do que a expiração, mas no canto estas proporções são muito alteradas: a

² Tradução de autor

³ Tradução de autor

inspiração é muito mais curta e a duração da expiração é prolongada através do aumento da atividade dos músculos torácicos e abdominais.” (2009, p. 94)

As imagens abaixo comparam o tempo do processo respiratório normal com a execução de um instrumento de sopro. É de notar que, numa respiração normal, um maior tempo é usado na inspiração do que na expiração. Já ao executar um instrumento de sopro o que sucede é o oposto. Devemos considerar que a respiração normal é rítmica, numa taxa de 15 a 17 vezes por minuto, sendo a respiração instrumental controlada pelas frases musicais, ou seja, não é rítmica, assim como a taxa desce consideravelmente, o que nos obriga a uma respiração mais profunda para fornecer o oxigénio necessário à corrente sanguínea. (Teal,1963, p.35)

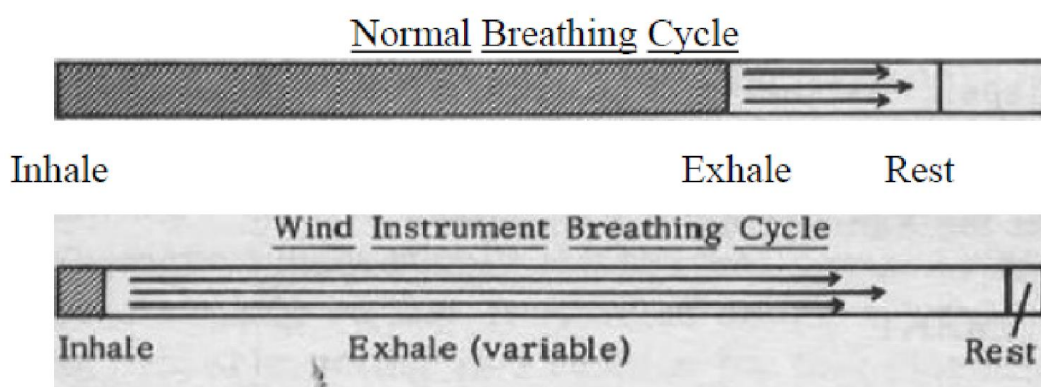


Figura 7-Respiração normal vs respiração de instrumentista de sopro (Teal,1963, p. 35)

“Toda a melodia consiste em seções que podem ser equiparadas a frases, e como estas têm pontuação, as seções da melodia com a respiração no momento correto”⁴ (Ville, 1907, p.7) Este momento deve ser breve e sem ruídos. Toda a respiração deve ser profunda de forma a encher completamente os pulmões, permitindo executar longas seções em interrupção. “O controlo da respiração é, como a flexibilidade dos dedos, uma questão de prática, difícil ao início mas adquirida pelo estudo persistente.”⁵ (Ville,1907, p.7)

Ter o domínio da respiração é ter o controlo de um volume de ar em relação a uma duração. Michat (2010) defende ainda que o importante não é soprar muito, mas sim regularmente, e que a simples pressão do ar não dá garantias de qualidade.

⁴ Tradução de autor

⁵ Tradução de autor

2.2.1 Órgãos responsáveis pela respiração

A cavidade torácica é constituída pelo coração, pulmões, esófago e traqueia, sendo estes circundados por uma estrutura óssea que consiste na coluna vertebral, no esterno e nas costelas. Existem ainda os músculos intercostais (entre as costelas) cuja função é expandir e contrair as costelas durante a respiração. A membrana que separa o tórax do abdómen é chamada de diafragma e apenas é acionada pelos músculos circundantes, ou seja, tem movimento involuntário. O diafragma tem uma forma de cúpula que tende a achatarse durante a inalação e retorna ao seu estado inicial forçando a saída do ar. (Teal,1963, pp. 34-36)

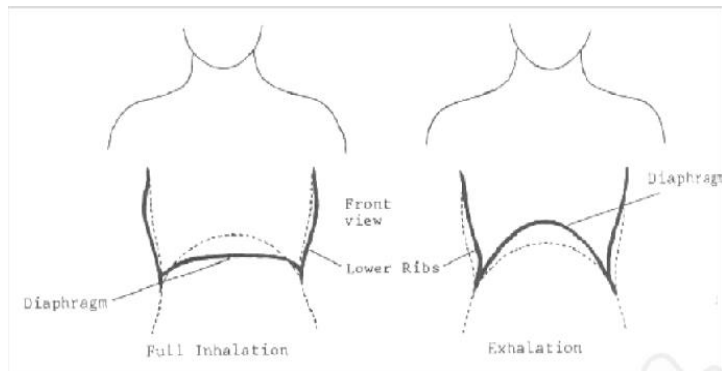


Figura 8-posições do diafragma (Teal,1963, p. 32)

Devido à pressão do ar dos pulmões ser mais baixa que a atmosférica, o oxigênio tende sempre a querer entrar, razão pela qual temos essa habilidade inata desde o nascimento, ou seja, o ar flui de uma área de maior pressão para uma de menor pressão. Ao aumentar a caixa torácica, a pressão diminui, o que faz o ar entrar. Ao criarmos pressão abdominal, aumentamos a pressão no interior da cavidade revertendo o processo. A postura desempenha um papel vital numa respiração eficaz. Numa posição inclinada toda a cavidade torácica fica limitada à sua capacidade total. Para uma maior eficácia, é necessário desenvolver o hábito de ficar de pé ou sentado de forma reta. Só assim poderemos exercer os movimentos musculares corretamente, expandindo a cavidade torácica. (Teal,1963, pp. 34-36)

A traqueia é um tubo membranoso e cartilaginoso através do qual passa o ar em ambas as direções para os pulmões, estando na sua extremidade superior a laringe, que contém os órgãos que controlam a passagem do ar pela traqueia. Esta divide-se em dois ramos, um para o pulmão esquerdo e outro para o direito. (Teal,1963, pp. 34-36)

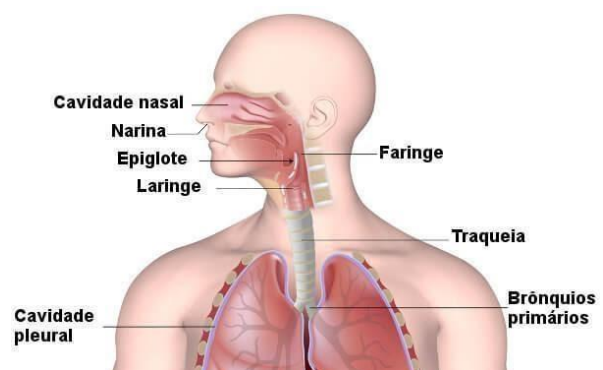


Figura 9-órgãos responsáveis pela respiração (disponível em <https://brasilecola.uol.com.br/biologia/sistema-respiratorio.htm>)

A garganta e a consciencialização dos seus movimentos são essenciais para uma correta produção sonora. Quando existe tensão ou stress no nosso corpo, geralmente a voz falada tem um timbre diferente, havendo uma pressão nas cordas vocais ou mesmo uma excessiva elevação dos ombros que tornam a voz mais

aguda. Isto causa um bloqueio tornando a sonoridade mais fraca ou fechada, podendo, como exercício de relaxamento, ser corrigida com a utilização de uma correta postura ou prática do “bocejo” antes de um momento de respiração.

Debost (2002, cit. in Jorge, 2017, p.63) refere que quando bocejamos, o nosso corpo diz-nos para relaxar, para esquecer os nossos problemas, para dormir, para nos sentirmos bem; os ombros descem, a garganta abre, os ouvidos estalam, e os movimentos do abdómen já não restringem a inflação dos pulmões. Respirar produz naturalmente um correto procedimento da respiração e uma sensação de conforto.

Jorge (2017) afirma que a respiração deve ser encarada com um longo e relaxado bocejo, que os instrumentistas de sopro se sentem tentados a contrair a garganta, principalmente ao ficar sem ar, como forma de prolongar um pouco mais a nota, resultando num som contrário ao desejado: fluxo de ar inconstante e sonoridade mais contraída. A autora menciona ainda que Wye (1987, cit. In Jorge, 2017, p.63) e Floyd (1990, cit. In Jorge 2017, p. 63) defendem que o bocejo pode ajudar na criação de mais espaço na boca e garganta, assim como libertar as vias nasais, dando uma sensação de garganta aberta, facilitando a passagem do ar para os pulmões.

A garganta fechada influencia a produção sonora, alterando o seu timbre, geralmente mais estridente, projeção, torna-o um som mais pequeno, e afinação, normalmente mais alto. Esta postura pode afetar também os movimentos de articulação das notas. Sendo que os ouvidos, nariz e garganta funcionam em conjunto, é necessário que as cavidades nasais estejam o mais abertas possível para que todo o funcionamento seja o mais correto.

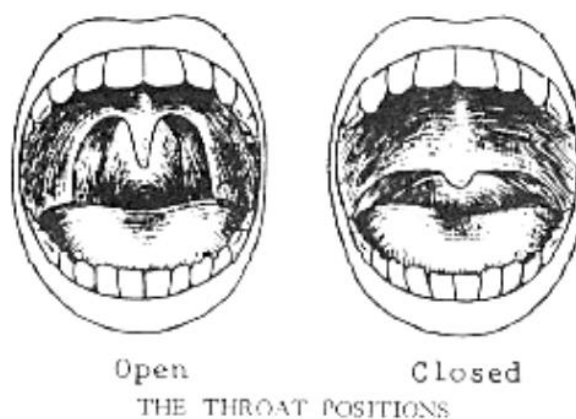


Figura 10-Posições da garganta (Teal, 1963, p.47)

2.3 Warm up e warm down

O estudo da música, nomeadamente da performance, exige um alto nível de esforço físico ao músico. Muitas vezes os executantes ultrapassam o seu limite físico na tentativa de alcançar a perfeição e o domínio técnico, ou deparam-se com ensaios de longa duração, mantendo posturas desconfortáveis e repetindo inúmeras vezes determinadas seções técnicas. Este conjunto de fatores podem conduzir a desequilíbrios musculares, articulares, posturais e mesmo psicológicos. (Gonçalves, 2012, p.1)

“Deste modo, e seguindo esta lógica, torna-se natural assumir que todo e qualquer músico (cantor e instrumentista) necessita de se preparar antes da execução de determinada atividade” (Ferreira, 2019, p.6)

Segundo Pereira (2013, p.4) o aquecimento deve ser realizado primeiramente sem o instrumento, através de movimentos tranquilos e suaves por alguns minutos. De modo a manter a flexibilidade e minimizar possíveis lesões durante a execução do instrumento, as articulações devem ser movidas lentamente. Este aquecimento deve ser realizado através do movimento lento de cada parte do corpo numa amplitude confortável, lembrando sempre que não se deve forçar os músculos, pois este é o aquecimento e não o alongamento. A ideia consiste no processo de lubrificação das articulações e preparação do corpo para a atividade.

A temperatura corporal também tem importância na prevenção de lesões e de desempenho das funções fisiológicas. Alcançando a temperatura ideal, a capacidade de desempenho motor torna-se mais eficiente e o desempenho metabólico alcança o seu máximo, ajustando os sistemas funcionais e permitindo assim que o organismo inicie o seu trabalho nos limites da sua capacidade. Esta temperatura pode ser alcançada através de atividade física por alguns minutos. (Pereira, 2012, p.5)

Pereira (2012, p.5) defende ainda que a temperatura externa e condições climáticas podem influenciar o desenvolvimento do programa de aquecimento de forma a estimular ou inibir o mesmo. “temperaturas altas ajudam a reduzir o tempo de aquecimento, enquanto que o tempo chuvoso e frio, ao contrário, aumentam a necessidade de ampliação do tempo de aquecimento”.

Segundo Leite (2018, pp.22-23), no caso do saxofone, podemos fazer alguns exercícios básicos de aquecimento das articulações gerais que utilizamos ao executar o instrumento, prevenindo assim lesões musculares.

. Aquecimento dos músculos do pescoço

Começar por inclinar a cabeça para a direita e seguidamente para a esquerda, depois para trás e para a frente. Ter atenção que as costas devem permanecer direitas e os ombros relaxados. Deve-se fazer um movimento giratório com a cabeça no sentido do relógio e no sentido inverso.



Figura 11-Aquecimento dos músculos do pescoço (Leite, 2018, p.22)

. Aquecimento dos ombros

Deve-se subir os ombros ao máximo durante a inspiração, mantendo alguns segundos nesta posição, deixando cair à posição original durante a expiração. De seguida procedemos à rotação dos ombros para a frente e depois para trás.



Figura 12- Aquecimento dos ombros (Leite, 2018, p.23)

. Aquecimento dos braços

Esticando os braços a 90 graus do tronco, procedemos à rotação para a frente e de seguida para trás. Podemos também esticar os braços para cima e relaxar os pulsos, seguido dos antebraços e posteriormente os braços.



Figura 13- Aquecimento dos braços (Leite, 2018, p.23)

. Aquecimento dos pulsos

Deve-se rodar a mão para a direita e para a esquerda, com movimentos lentos e contínuos.



Figura 14- Aquecimento dos pulsos (Leite, 2018, p.23)

. Aquecimento da anca

Mantendo o tronco reto, pernas afastadas alinhadas com os ombros e mãos apoiadas na cintura, começamos por rodar a anca para a direita e de seguida para a esquerda.



Figura 15- Aquecimento da anca (Leite, 2018, p.23)

Após o aquecimento dos músculos responsáveis pelo controlo técnico do instrumento, assim como o seu suporte, é necessário aquecer os músculos diretamente ligados à produção sonora e controlo da mesma. Assim, Ferreira criou um método de exercícios de respiração de modo a ajudar na consciencialização e ativação do diafragma, tal como expansão da zona torácica permitindo “aos seus possíveis executantes, os efeitos desejados de progressão e melhoria da qualidade de som.” (2018, p.6)

Estes exercícios devem ser feitos progressivamente devido ao aumento da dificuldade e podem ser feitos também com aparelhos para o efeito como o *Breath Builder*, o *Incentive Spirometer* e a *Breathing Bag*. O autor refere ainda que numa fase inicial, quem não tenha ainda a preparação física ou o hábito de exercer estas pressões

respiratórias e sanguíneas, deve executar os exercícios com uma cadeira de suporte para o caso de sentir algum mal-estar, normal das primeiras sessões. Com estes exercícios pretende-se preparar física e psicologicamente o executante, assim como controlar o fluxo de ar nas suas duas etapas. (Ferreira, 2018, pp. 7-10)

Os aprendizes de instrumentos de sopro têm tendência para contrair a laringe enquanto tocam, principalmente no início do estudo do instrumento, o que prejudica a performance e a qualidade sonora.

A contração da laringe tensiona os músculos da garganta o que afeta a coluna de ar, obstruindo a sua passagem. Assim devemos também durante o aquecimento, despender uns minutos para a consciencialização desta zona corporal.

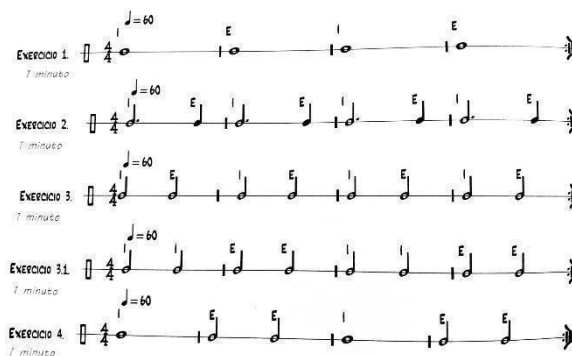


Figura 16-Exercícios de respiração (Ferreira, 2018, p.10)

Através do canto de notas dentro de um intervalo de quinta (dó até sol por exemplo) vocalizando as vogais "a", "e", "o" e "u", permite a vibração do palato, uma posição de garganta aberta, potenciação de ressonâncias e timbre. As vogais "e" e "i" também podem fazer parte do exercício, mas num registo mais agudo pois estas mexem com a posição da língua e espaço bucal, ideal para tocar ou cantar notas agudas. (Rodrigues, 2016, pp. 40-42)

No caso do saxofone, para potenciar durante o aquecimento sem instrumento uma boa postura de embocadura, como irei explicar mais à frente, deve-se executar esses exercícios vocais com a vogal "u".

Depois desta consciencialização vocal, passamos ao aquecimento com o instrumento. A escolha dos exercícios depende de cada um mas as fases são inmutáveis. Michat (2010, p. 72) defende que numa primeira fase devemos dar atenção à respiração para despertar os músculos envolvidos. Devemos transitar gradualmente da respiração "normal" para a "amplificada". Isto pode ser alcançado através dos exercícios de respiração anteriormente referidos. Numa segunda fase, menciona o aquecimento da embocadura, sendo este com o objetivo de obter conforto a tocar e confiança no instrumento, através da introdução de vibrato e a amplificação gradual da amplitude deste. Refere ainda a adição de rubatos excessivos nos exercícios e nuances dinâmicas concentrando a atenção nos mecanismos orais intervenientes. Seguidamente Michat refere o aquecimento dos dedos como meio de reduzir o tempo de resposta entre as funções neurais e a execução. Devemos estimular o desejo de superação e progressão ao executar um determinado *loop* com a preocupação de tocar cada vez mais rápido e preciso, podendo introduzir articulações diferentes. O último estágio mencionado pelo autor diz respeito à escuta e calma mental, alcançada pela audição do silêncio e de sons desde o inaudível até ao fortíssimo.

Após o período de performance o contrário também deve acontecer e designamos essa atividade por *warm down*. Devemos optar “...pela realização de exercícios de alongamento no final da atividade para libertar a tensão e relaxar a musculatura envolvida no esforço”. (Leite,2018, p. 20)

Esta prática ajuda no transporte de oxigénio aos músculos, reduz o nível ácido láctico, reduz as dores musculares resultantes da atividade, reduz gradualmente o ritmo cardíaco e promove a circulação sanguínea. Existem dois conceitos de *warm down*: recuperação ativa e a passiva. A ativa consiste na continuação da atividade física embora numa intensidade menor. Como já referido, durante a atividade a temperatura e o ritmo cardíaco encontram-se elevados e o cessar drástico da atividade nestas condições pode resultar em indisposições, tonturas ou casos mais extremos. A recuperação passiva resume-se ao cessar da atividade para um descanso pleno como forma de recuperar o oxigénio nos músculos e recuperar da fadiga. Essa inatividade pode incluir massagens, banhos frios e ingestão de líquidos. O modo aconselhado é a recuperação ativa, que reduz gradualmente a intensidade de modo a adaptar o corpo ao estado fisiológico normal. (Carvalho, 2016, pp.4-5)

Para baixar o ritmo cardíaco e preparar o corpo para o seu estado normal, Ferreira (2018, p. 10) refere que “Estes exercícios (sem Aparelhos) também podem, e devem, ser executados no final das sessões de estudo, de modo a produzirem o efeito de “relaxamento””.

Leite (2018, pp. 24-25) deixa-nos também alguns exercícios de alongamento para o final da atividade:

. Alongamento do pescoço

Mantendo o tronco reto, inclinar a cabeça para a esquerda auxiliando com o braço do mesmo lado e segurar nessa posição por cinco segundos. De seguida repetir para o lado contrário



Figura 17-Alongamento pescoço (Leite, 2018, p.24)

Alongamento do ombro

Com o tronco reto e a mão esquerda atrás do ombro direito, a mão livre deve empurrar o cotovelo lentamente até sentir o ombro a alongar, segurando por cinco segundos. Repetir o processo no ombro contrário.



Figura 18-Alongamento do ombro (Leite, 2018, p.24)

. Alongamento do ombro e braço

Com o tronco reto e a mão direita atrás da cabeça, puxar o cotovelo lentamente até sentir o ombro e o braço a alongar. Manter a posição por cinco segundos e repetir o processo no lado contrário.



Figura 19-Alongamento do ombro e braço (Leite, 2018, p.24)

. Alongamento do pulso

Com o tronco reto e o braço esticado, dobre o pulso para baixo com o auxílio da outra mão e segure por cinco segundos. Repetir o exercício com o pulso para cima. Iniciar todo o procedimento no pulso contrário.



Figura 20-Alongamento do pulso (Leite, 2018, p.25)

. Alongamento da zona lombar

Sentado numa cadeira, deixar cair lentamente o tronco sobre as pernas e os braços ao longo das mesmas, permanecendo nesta posição por cinco segundos.



Figura 21-Alongamento da zona lombar (Leite, 2018, p.25)

2.4 O canto

A voz é um instrumento essencial à comunicação e interação humana e pode ser utilizada de várias formas de expressão como a verbal, musical e emocional. Enquanto instrumento, fisicamente compreende três partes essenciais ao registo da fala (voz recitada) e no canto (voz cantada), sendo eles os pulmões, a laringe e as pregas vocais, e o trato vocal. O aparelho fonatório exige um equilíbrio corporal, mental e humano, que estabelece os mecanismos físicos e acústicos, psicológicos e neurológicos, sociais e culturais. (Felicidade, 2017, p. 343)

Os pulmões são o local de armazenamento de oxigénio e que de diferenciação de pressão como já referi anteriormente. Na laringe, uma estrutura que existe na parte superior da traqueia constituída por músculos e cartilagens, situam-se as cordas vocais. O trato vocal é o conjunto de cavidades que constituem a estrutura ressoadora do órgão da voz, como as cavidades laríngea, faríngea, bucal e nasal. (Henrique, 2002, pp. 666-667)

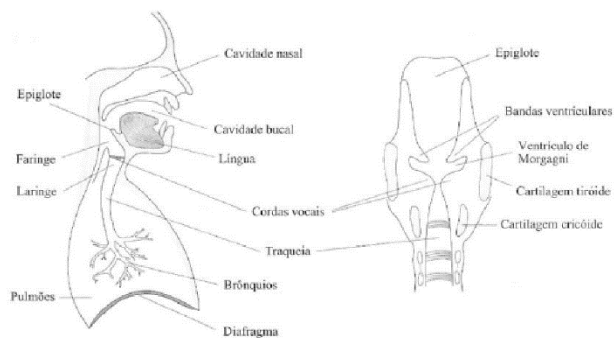


Figura 22- Pulmões e trato vocal (Henrique, 2002, p. 667)

As cordas vocais são duas pregas musculares e membranosas que constituem o elemento vibratório no processo da produção sonora e que se situam na laringe e são revestidas por uma camada mucosa muito fina. Um recém-nascido tem as cordas vocais com cerca de três milímetros de comprimento, crescendo para nove a 13 milímetros e 15 a 20 milímetros em indivíduos adultos femininos e masculinos, respetivamente. (Henrique, 2002, p. 668)

2.5 A embocadura

“É a maneira de colocar a boquilha na boca para produzir um som.”⁶– Michat (2010, p. 13)

De acordo com este autor é também o fator mais importante de toda a execução instrumental, e só uma embocadura estável e elástica permitirá o controlo total de todas as técnicas.

Para produzir som, devemos dobrar para trás o lábio inferior, colocando-o por cima dos dentes, e os dentes superiores devem estar na boquilha a cerca de um a dois centímetros da extremidade. Uma forma de perceber visualmente se a embocadura está correta, é se a estética facial está normal. A boca tem de permanecer numa posição normal fechada e o queixo numa posição relaxada, evitando a posição subida e arredondada. Os lábios devem projetar-se ligeiramente para a frente, numa postura de vogal “u”, ou de um beijo para impedir que o ar saia da sua trajetória. É importante referir que os dentes superiores devem ficar numa posição natural, ou seja, numa posição relativa aos dentes inferiores. Estes exercem uma pressão descendente natural devido ao peso da cabeça e por isso é necessário evitar a cabeça inclinada para baixo. Caso isso aconteça, estará a exercer tensão na laringe, o que comprimirá o som. No que diz respeito aos dentes inferiores, a pressão é semelhante aos superiores, ou seja, mínima. Existe uma necessidade de evitar morder para segurar a boquilha ou para produzir determinadas notas. A função destes é servirem de apoio à palheta, no entanto, todo o formato desta estrutura mencionada varia de acordo com cada indivíduo, devido às diferentes características físicas.

⁶ Tradução de autor

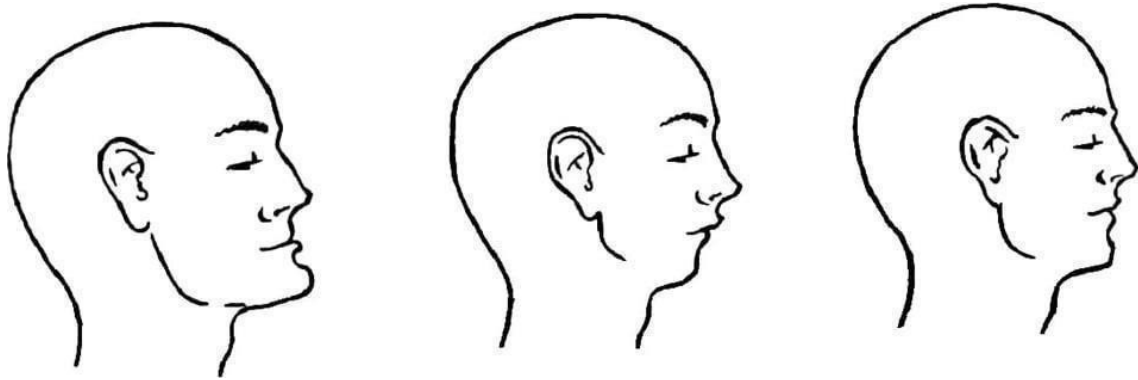


Figura 23-Diferentes embocaduras (Teal, 1963, p.40)

A figura acima mostra três tipos de embocadura que podemos encontrar nos saxofonistas. *Underbite*, *overbite* e normal (Teal, 1963, p.40), respectivamente da esquerda para a direita. Como referido, a última embocadura é a correta pois o alinhamento dos maxilares encontra-se normalizado. (Fourmeau, 2002, p. 11; Michat, 2010, p. 13; Ville, 1908, p. 10; Liebman, 1989, p. 28; Teal, 1963, pp. 37-44)

2.6 Articulação

“O staccato é a técnica que permite encadear e separar várias notas na mesma expiração.”⁷ – Michat (2010, p. 21)

Ao tocar saxofone o momento inicial do som é chamado de ataque e é produzido de várias maneiras, sendo sempre associadas ao movimento da língua e corrente de ar. O objetivo da corrente de ar é ter a maior velocidade possível e dispersão mínima, e o controlo da mesma depende da língua. Deve estar numa posição mediana pois se estiver muito alta ou baixa, o ar dispersa pois perde o foco devido à cavidade bucal. No entanto esta posição mediana varia de acordo com aspetos físicos como o tamanho da cavidade oral e da língua. Esta posição deve ser determinada pela descoberta da posição pela qual a língua pode ser manipulada mais confortavelmente, pois numa posição não muito natural, pode influenciar a abertura da garganta, o que, como referido anteriormente, prejudicará a emissão sonora. Para um ataque correto deve-se utilizar a zona frontal da língua. Essa zona e a palheta podem ser consideradas espelhos uma da outra, sendo que a quantidade de língua e palheta utilizadas influencia na dureza da articulação obtida. Para uma articulação “leve”, “média” e “dura” devemos pensar na consoante “T” ou em “tu”, “D” ou “du” e “N” respetivamente. No caso do

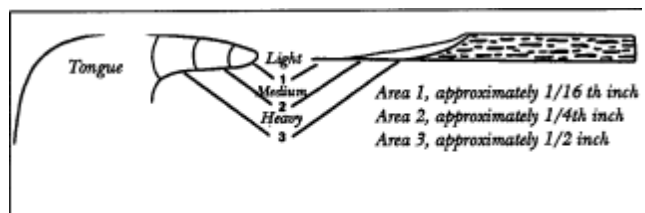


Figura 24-força de articulação (Liebman, 1989, p. 26)

⁷ Tradução de autor

staccato, a nossa articulação base, deve ser utilizada a articulação “leve”. É de referir que independentemente do tipo de ataque ou articulação pretendida, não deve existir alteração de embocadura.⁸ (Michat, 2010, pp. 18-21; Teal, 1963, pp. 79-82; Liebman, 1989, pp. 23-27)

2.7 Timbre

“O timbre é uma característica subjetiva do som que nos permite diferenciar dois sons de altura e intensidade iguais.” – (Henrique, 2002, p. 871)

O timbre é o resultado da soma subjetiva de todas as propriedades sonoras que não influenciam diretamente a altura e intensidade como o espaço temporal e distribuição harmónica. Fisicamente falando, um dos pontos diretamente relacionado com a caracterização do timbre é o ataque, fator que corresponde aos primeiros instantes de som. São poucas as investigações acerca do timbre por este ser de carácter psicológico, contrariamente às outras características sonoras (altura e intensidade) que são sentidas e analisadas fisicamente, assim como não existe uma nomenclatura para a identificação e classificação do timbre, não obstante a existência de alguns estudos que procuram uniformizar as nomenclaturas e relacioná-las com parâmetros físicos. (Almeida, 2013, p.3) Esta questão subjetiva traz problemas consideráveis no ensino do instrumento, ou composição, pois sem uma identificação concreta do timbre não podemos transmitir as ideias com objetividade. Numa tentativa de resolução desta questão, os músicos usam expressões associadas a sensações táteis e visuais como som quente, aveludado, metálico, escuro, brilhante, doce, etc. No entanto, este é um fator que pode ser manipulado pelo músico. O timbre, para um instrumentista, é o desenvolvimento da capacidade de alcançar um som consistente ao longo de toda a amplitude do instrumento, com variações na dinâmica utilizada. No caso dos instrumentistas de sopro o material utilizado influencia diretamente o resultado final. Variáveis como a palheta, boquilha (ou bocal no caso dos metais), composição metálica do instrumento, e claro, fatores físicos dos próprios como a embocadura, posição da língua e trato vocal e pressão do ar, influenciam a produção do timbre desejado. O músico deve utilizar a imaginação e ouvido interno para encontrar o timbre pretendido. No saxofone podemos mudar o timbre com a utilização de uma dedilhação alternativa, tendo atenção à possível mudança de afinação, por muito mínima que seja, o que sugere um ajuste nos aspetos físicos do saxofonista para compensar este fator. É importante ter em conta que não existe um acordo sobre o timbre ideal do saxofone, divergindo de acordo com o estilo de música. Entende-se que o som timbrado, é um som puro (sem ruídos de respiração e água), homogéneo (mesmo timbre em toda a amplitude do instrumento) e estável (sem nuances indesejáveis). (Henrique, 2002, pp.

⁸ Fontes: <https://bretpimentel.com/tonguing-and-language-sounds/> acessado a 01/05/2020
<https://www.dansr.com/vandoren/resources/articulation-defining-and-refining-for-musical-performance>
acessado a 01/05/2020

871-872; Michat, 2010, pp. 16-17; Teal, 1963, pp. 45-48; Caravan, 1980, p. 2; Raschèr, 1977, p. 8)

2.8 Afinação

A afinação é um conceito concreto e físico, mas com ligações psicológicas pois depende da percepção auditiva de cada indivíduo. Fisicamente, a afinação sobe com o aumento da temperatura e vice-versa. Este fator faz com que seja imprescindível um aquecimento prévio antes da execução do instrumento, como referido anteriormente. Aliás, muitas vezes, em longos períodos de espera durante uma performance, os instrumentistas de sopro, de modo a manter a afinação, sopram no instrumento, mantendo assim o mesmo quente. A quantidade de dióxido de carbono expelido também influencia a afinação, neste caso descendo a mesma. Por isso, um ataque tem sempre uma afinação ligeiramente mais alta que o resto do som, o que nos leva a ter a percepção de que as notas longas têm tendência a baixa a afinação, o que nos leva a compensar esse fator com pressão de ar. (Henrique, 2002, p. 573)

Embora a frequência seja o principal fator para a determinação de altura sonora, existem outros fatores a considerar, que podem ajudar ou prejudicar a percepção, sendo eles o espectro harmônico, a duração do som, acústica e presença de outros sons. Depende também da zona da membrana basilar que é mais excitada o que torna mais complicado a percepção de afinação a indivíduos com problemas auditivos. (Henrique, 2002, pp. 862-863)

Existem instrumentos com afinação real e transpositores o que nos leva à forma como somos ensinados. A aprendizagem da música foca-se sempre na memorização dos intervalos e não no reconhecimento absoluto de frequências, ou seja, recebemos um treino para um ouvido relativo e não um ouvido absoluto. O ouvido absoluto pode reconhecer alturas e assim ser capaz da reprodução exata, mas para determinadas interpretações, ou mesmo se executar um instrumento transpositor, torna-se prejudicial. Dito isto, é importante um trabalho focado no treino auditivo para o desenvolvimento do ouvido de forma a ter a capacidade de análise e correção da afinação durante a execução do instrumento. De modo a reduzir o leque de afastamento da afinação padrão ($A=440$ hz), os músicos afinam esta nota antes da execução do instrumento. (Henrique, 2002, p. 866)

No caso dos sopros, o instrumento influencia a afinação de determinadas notas. Para aprendermos a compensar essas notas desafinadas, devemos ter dois trabalhos: o treino auditivo, como já referido anteriormente, e a execução de notas longas com um afinador para a consciencialização de quais as notas mais desafinadas e o quão desviadas do ponto correto estão. O fator mais importante é o ouvido interno, pois se imaginarmos o som que queremos atingir, a compensação será mais natural. Fatores como a pressão sonora, embocadura, garganta e trato vocal podem influenciar a

afinação de determinadas notas. No caso do saxofone, é mais fácil a correção da afinação por estes meios no registo médio-agudo e agudo. No registo grave, é mais fácil com a correção de dedilhação, tendo consciência que poderá alterar o timbre da nota em questão. (Michat, 2010, pp. 22-23; Teal, 1963, pp. 61-65; Raschèr, 1977, p. 8)

2.9 Expressão

Grove (Grove, 1907, volume III, p. 392) define que a notação “é a arte de expressar ideias musicais por escrito”. No entanto o sistema atual tem falhas no que diz respeito a fraseado e interpretação, o que deixa alguns critérios à disposição do intérprete. O mesmo deve tentar seguir ao máximo as indicações do compositor e, caso haja dúvidas e se for possível, contactar o mesmo para ter certeza das suas diretrizes musicais. No entanto, os direitos a interpretação do artista mantêm-se. A individualidade musical contribui para a retenção do interesse e boa música. Essa expressão musical pode ser adquirida. Existem indivíduos dotados de uma sensibilidade acima da média e desde cedo se expresse bem musicalmente, e outros com menos sensibilidade mas, através de estímulos por meio do estudo básico dos elementos do fraseado, venha a adquirir confiança e fatores expressivos e musicais. Por vezes o título da peça indica alguns fatores a ter em consideração, outros não. Isso obriga o intérprete a uma investigação da época de composição, estilo, fatores sociais e políticos da altura, enfim, tudo o que envolva a composição da obra. No saxofone, como é um instrumento mais tardio, algum do repertório interpretado são transcrições, o que nos leva à investigação dos fatores importantes para a interpretação da obra mencionados anteriormente. Para interpretar, devemos ter em consideração alguns elementos básicos como dinâmica, movimento e respiração, timbre, articulação e vibrato. As dinâmicas indicadas devem ser consideradas obrigatórias, embora, no sistema atual, seja impossível indicar todas as nuances necessárias à performance mesmo com auxílio de crescendos e diminuendos. Além de que as dinâmicas têm valores diferentes consoante o tipo de composição. Um forte de uma marcha de John Philip de Sousa nunca será igual a um forte de uma sonata de Handel, o que deixa um pouco ao critério do intérprete a relação de dinâmicas a utilizar. Para os instrumentistas de sopro, muitas vezes as frases são longas demais o que os remete para um estudo do melhor local a respirar de forma disfarçada que não quebre a linha melódica. As frases são divididas em seções de tensão e distensão, havendo lugar para a respiração no fim deste. Quando é impossível realizar a frase desta forma, há que ter em conta a estrutura harmónica e melódica. O timbre deve ser ajustado consoante o estilo de obra a interpretar, mas esse ajuste deve ser efetuado com pequenas alterações da cavidade bucal e pressão de ar, nunca com alterações constantes de material ou embocadura. O timbre a utilizar numa peça a solo não pode ser igual a música de câmara, ou interpretar J. S. Bach não é igual a interpretar jazz. A articulação escrita deve ser respeitada ao máximo, tendo

em conta o tipo de escrita do compositor. Existem compositores que têm por base o não escrever articulação e ter isso como legato, apenas o que tiver staccato é realmente articulado. O uso do vibrato é uma questão de gosto

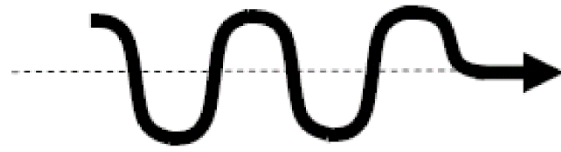


Figura 25-Vibrato (Michat 2010, p. 25)

musical visto ser uma técnica que pode modificar o timbre e que não se deve levar ao exagero. A utilização do mesmo vibrato para qualquer peça deve ser evitada. Esta técnica deve ser adaptada à pulsação, dinâmica e estilo da obra a interpretar sempre tendo atenção à amplitude do mesmo. A figura 23 mostra que a forma correta de utilizar o vibrato, sendo o tracejado a afinação correta da nota (Teal, 1963, pp. 91-94; Michat, 2010, pp. 24-25; Liebman, 1989, pp. 37-40)

2.10 Harmónicos

Todos com a exceção dos “sons puros” contêm uma série de frequências combinadas. Cada som tem uma fundamental, denominação para a frequência mais grave dessa sequência, e uma série de frequências mais altas, denominadas de harmónicos. Auditivamente, não conseguimos isolar esses harmónicos, mas ouvimos a combinação deles, que resulta no timbre de qualquer instrumento, o que nos permite até distinguir, por exemplo, dois saxofonistas diferentes pelo som. No caso específico do saxofone, podemos trabalhar os harmónicos a partir de uma posição de nota grave e ajustando a coluna de ar, o trato vocal, língua e cordas vocais para tentar isolar o harmónico pretendido. É de referir que esta prática ajuda a timbrar o som, mesmo nos registos médio e grave do instrumento. Esta técnica exige alguns fatores como uma embocadura estável e um ouvido treinado, pois o facto de “ouvirmos a nota antes de a executar” ajuda imenso a isolar o harmónico pretendido. Na figura 24 podemos ver a série de harmónicos de si bemol, com a fundamental e as notas que devemos isolar sem alteração de dedilhação.

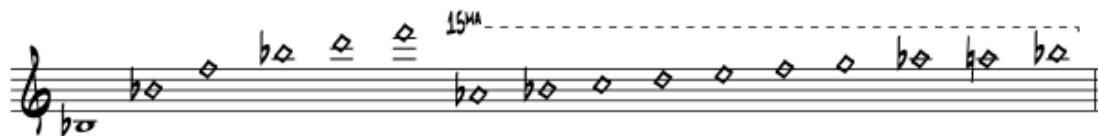


Figura 26- Série de harmónicos (Briton, 2014, p. 8)

Um conselho de vários autores é de cantar a nota pretendida antes de tentar executar o exercício. Ou seja, se quiser fazer a série de si bemol, devo cantar primeiro a oitava, quinta e sétima. Aí, considerando a posição da

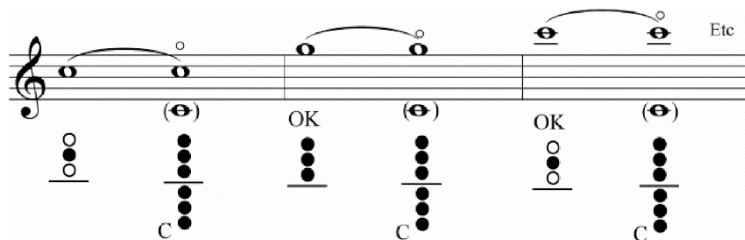


Figura 28-exercício de harmónicos (Michat, 2010, p. 37)

garganta e língua para cantar essas notas, eventualmente o harmónico irá sair. É importante referir que alguns harmónicos, como o 11º e 13º são ligeiramente desafinados, pelo que devemos ter sempre atenção à afinação. Exemplos mais práticos de como ajustar os músculos intervenientes mencionados anteriormente, são a posição se sussurro, que levanta a zona média da língua focando a coluna de ar, o uso de vogais, que modificam a cavidade bucal, posição da língua e velocidade de ar, e a posição da laringe de quando cantamos as notas que queremos executar.

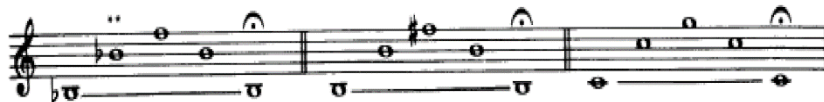


Figura 27- Exercícios de harmónicos (Rasher, 1941, p. 12)

Numa fase inicial podemos começar por

tocar a nota que queremos isolar, com chave de oitava, e, tirando-a ou fazendo a posição da fundamental que pretendemos, tentar segurar a nota sem oscilações como no exemplo da figura 25. Após este, exercícios como os da figura 26, podem ser feitos, com mais variações na amplitude e jogos entre os harmónicos. Numa fase em que os primeiros harmónicos são obtidos, através de dedilhações específicas para cada saxofone, diferentes das convencionais, é possível facilitar a execução dos harmónicos assim como a sua afinação, timbre e transições entre eles. (Teal, 1963, pp. 98-99; Liebman, 1989, pp. 15-22; Britton, 2014, pp. 8-13; Michat, 2010, pp. 37-38; Raschèr, 1941, pp. 8- 12)

2.11 Efeitos

2.11.1 Flatterzunge

Este efeito produz um som entre o legato e o staccato. Auditivamente é parecido com um tremolo das cordas. Existem duas formas de realizar este efeito, sendo uma pelo encosto da língua a vibrar na palheta, e a outro pela vocalização da consoante “R” no trato vocal. É de referir que esta segunda forma permite combinações com outras técnicas ou articulações pelo facto da língua permanecer livre. (Michat, 2010, p. 27)



Figura 29-Flatterzunge (Michat, 2010, p. 27)

2.11.2 Slap

Uma técnica muito comum nos baixos elétricos, em que consiste na percussão agressiva das cordas. No caso do saxofone, de modo a produzir esse som percussivo, é uma técnica que exige o uso da língua sob a forma de ventosa sobre a palheta de modo a criar um vácuo, que, com a libertação da língua, faz com que a palheta bata com força na boquilha, produzindo o som percutido. (Michat, 2010, p. 28)



Figura 30- slap (Michat, 2010, p. 28)

2.11.3 Subtone

É um efeito que permite o corte de frequências agudas do som. Se pensarmos em equalização, digamos que é um *low pass*. O som produzido é um som de timbre diferente do usual, e é aplicado, por norma, no registo grave do instrumento. Pode ser produzido pelo encosto da língua na palheta, de modo a cortar vibração da mesma, ou pelo relaxamento da embocadura, o que implica uma atenção extra à afinação. (Michat, 2010, pp. 34 -35)

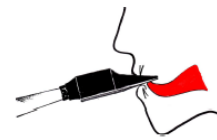


Figura 31-Subtone (Michat, 2010, p. 35)

2.11.4 Glissando

Esta técnica, também chamada de portamento, consiste num percurso intervalar constante, ou seja, só existem os pontos A e B independentemente da distância intervalar. Caso o ponto A seja indefinido, podemos chamar de *bend*. A produção deste efeito pode ser alcançada de várias formas, dependendo da ocasião. No registo grave do instrumento, podemos utilizar o movimento das chaves em *slow motion* com a ajuda da embocadura, no caso da indefinição do ponto A, dependendo do contexto e tamanho do portamento em questão da notação, podemos utilizar apenas a embocadura, e, no caso de glissandos maiores, e principalmente nos registos médio e agudo, podemos usar a garganta e trato vocal. (Michat, 2010, p. 41; Mendes, 2014, p. 41)

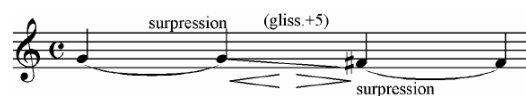


Figura 32-Glissando (Michat, 2010, p. 41)

2.11.5 Bisbigliando

O som resultante deste efeito é uma espécie de trilo mas à distância, por norma, de um quarto de tom. Alcança-se este feito com a alteração rápida da digitação face à nota de altura correta, de modo a dar origem à alteração de afinação. (Mendes, 2014, p. 41)



Figura 33- Bisbigliando (Mendes, 2014, p. 41)

2.11.6 Micro intervalos

Por definição, um micro intervalo é qualquer relação intervalar menor que meio tom. É um efeito muito utilizado na música contemporânea e na música fora da europa, nomeadamente asiática. Este efeito consegue através de dedilhações alternativas, como noutros efeitos já mencionados. (Michat, 2010, pp. 42-43)



Figura 34- Micro intervalos (Michat, 2010, p. 43)

2.11.7 Multifónicos

Talvez este seja o efeito mais intrigante do saxofone, pois este é considerado um instrumento melódico, que só toca uma nota de cada vez, e esta técnica permite-nos executar várias ao mesmo tempo. Existem duas formas de alcançar este efeito. Uma é pela digitação alternativa, tendo atenção a possíveis ajustes de embocadura para determinados multifónicos. A outra forma é vocalizando uma das notas enquanto se executa a outra. Esta segunda é parecida com o chamado *growl*, que consiste na vocalização e execução simultânea. Qualquer uma das formas produz um som distorcido, a segunda é mais controlável, pois depende do volume da vocalização. O estudo deste efeito é muito minucioso por ser uma técnica muito instável. (Mendes, 2014, p. 39; Caravan, 1980, pp. 18-19; p. 22; p. 30)

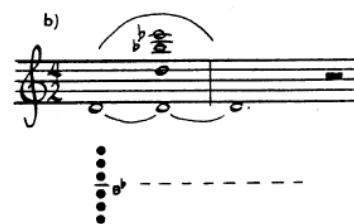


Figura 35-multifónicos (Caravan, 1980, p. 27)

2.12 O saxofone e a prática vocal

Durante o meu percurso musical e escolar, a prática vocal não era de carácter obrigatório no currículo obrigatório do ensino básico e secundário de música, e, como tal, apenas tive contacto com esta prática já no ensino superior. Até então, trazia comigo uma série de problemas ou técnicas em falta que, com as aulas de coro, se foram resolvendo, quer por aplicação inconsciente, quer por aplicação direta de exercício ou conceitos vocais. Assim, irei mencionar técnicas ou aspetos vocais que influenciam na aprendizagem do saxofone.

2.12.1 Aquecimento

Como já referido, o aquecimento é, por muitos, descuidado ou inexistente. A atenção que os músculos corporais têm, principalmente os intervenientes diretos na execução do saxofone, é muito reduzida. Coelho (2003) refere que para um bom aquecimento o individuo tem de estar predisposto a isso, assim como consciente dos benefícios de um aquecimento correto e dos malefícios de um mesmo executado de forma errada. A autora refere que o aquecimento muscular deve ser feito na base de massagem, e que o facto da receção, é tão complexa como a execução. Essa massagem requer duas pessoas, o que se pode aplicar em contexto de aula, ou de pré-concerto, mas não no estudo individual. No entanto, por já ter experimentado várias vezes este modelo de aquecimento e sentir os seus efeitos, irei descrevê-lo para uma melhor compreensão do mesmo e sua aplicação:

. Relaxamento das costas:

Efetuar massagem nas costas no sentido das linhas conforme a figura. As mãos devem estar apoiadas na totalidade, desde a base do punho até à ponta dos dedos. Os movimentos devem ser circulares e aplicados com leveza nos sentidos ascendente e descendente ao longo das costas, por cima dos ombros, nuca e bíceps. (Coelho, 2003, p. 21)

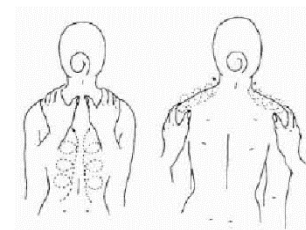


Figura 36- Relaxamento das costas (Coelho, 2003, p. 21)

. Relaxar a frente:

Numa continuação do exercício anterior, deve-se, sempre levemente, incluir a zona frontal do corpo, aplicando assim movimentos circulares, nos sentidos ascendente e descendente, na parte superior do peito. (Coelho, 2003, p. 21)

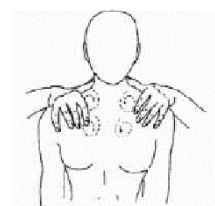


Figura 37-Relaxar a frente (Coelho, 2003, p. 21)

. Ativação das costas:

Aproximando ambas as palmas, executam-se movimentos firmes e ágeis conforme a figura. Deve-se aplicar movimentos rápidos como se fossem pequenos choques elétricos, fracos mas contínuos, intercalando com o primeiro exercício. Podemos também percutir com as pontas dos dedos a omoplata, ombros, clavícula e esterno. Coelho, 2003, pp. 21-22)

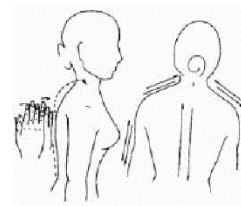


Figura 38- Ativação das costas (Coelho, 2003, p. 21)

. Ativação das costas e nuca:

Deslizando as mãos desde o músculo trapézio até à base do crânio devemos aplicar um efeito de pinça com as mãos. Este exercício deve ser realizado com alguma firmeza. (Coelho, 2003, p. 22)

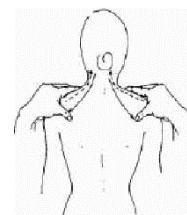


Figura 39-Ativação das costas e nuca (Coelho, 2003, p. 22)

. Alongar a coluna:

Posicionando os polegares lateralmente na base da coluna, com os demais dedos numa posição semelhante à da figura, puxar os polegares ascendentemente com alguma firmeza. Ao chegar à nuca, estabilizar esta tensão na base do crânio e voltar à posição inicial deslizando as mãos nas costas do recetor. O mesmo exercício pode ser feito mas no sentido horizontal, puxando os polegares para fora. (Coelho, 2003, p. 23)

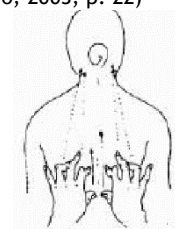


Figura 40-Alongar a coluna (Coelho, 2003, p. 23)

. Soltar a cabeça:

Apoiando a testa do recetor com a mão esquerda, estimular a cabeça com a mão direita. Podem aplicar-se pequenos impactos com os dedos sobre a nuca e regiões occipitais e parietal de modo a que forneça uma sensação de leveza ao recetor. O exercício ao contrário também deve ser efetuado, ou seja, apoiar na nuca e aplicar o exercício na zona frontal do crânio. (Coelho, 2003, pp. 23-24)

. Relaxar os músculos do rosto:

Realizar movimentos lisos e/ou percussivos seguindo as linhas descritas na figura. Este exercício permite-nos ativar a circulação sanguínea e retirar tensões musculares faciais. (Coelho, 2003, P. 24)

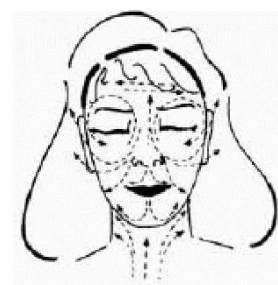


Figura 41-Relaxar os músculos do rosto (Coelho, 2003, p. 24)

Como referido estes exercícios de relaxamento não funcionam individualmente, apenas com o mínimo de duas pessoas, o recetor e o “massagista”. O único exercício que podemos aplicar em nós próprios é este último, de relaxamento do rosto, que nos permite começar a execução do instrumento sem qualquer tensão muscular na zona da embocadura e garganta. Mas, aliando aos exercícios proposto no capítulo de *warm up*, estes exercícios permitem um aquecimento bastante completo e relaxante, quer fisicamente, quer mentalmente.

2.12.2 Postura e respiração

Coralistas, cantores e instrumentistas de sopro têm estes dois fatores em comum. Através da Técnica de Alexander referida anteriormente ou de outros caminhos, todos procuram, nomeadamente os instrumentistas devido às formas dos respetivos instrumentos, a posição mais confortável e relaxada para a execução do mesmo. É certo que principalmente os músicos de prática vocal utilizam mais os conceitos de Alexander, mas cada vez mais instrumentistas aplicam os conceitos aos seus instrumentos. (Palma, 2016; Soares, 2013; Cunha, 2015; Marques, 2018; Pinho, 2015) O mesmo se pode dizer em relação à respiração, visto ser um fator comum em ambas as vertentes. Quer no canto, quer nos instrumentos de sopro, a respiração é a base da produção de som, como tal os exercícios são os mais variados, consoante a necessidade de mais ou menos ar, devido a grandes instrumentos, mas todos com o mesmo propósito.

2.12.3 Articulação

Na prática coral, a articulação corresponde à dicção do texto, o que se resume ao melhoramento da compreensão do mesmo e o mesmo se pode dizer na música instrumental. No texto, apenas contemos vogais e consoantes, tendo as vogais a importância da projeção e timbres distintos com origem nas cavidades de ressonância, e as consoantes, que sozinhas não têm significado algum, a função de delinear as vogais. Assim, é seguro afirmar que as consoantes dão a clareza ao texto, ou no caso instrumental, à articulação.

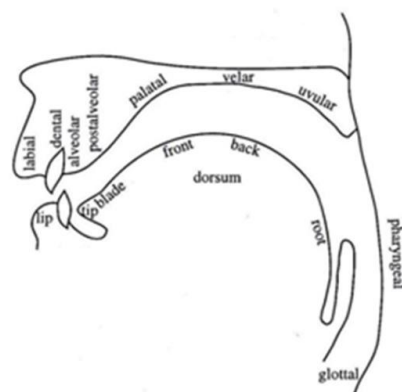


Figura 42- Cavidade bucal (Geest, 2015, p. 24)

Existem consoantes oclusivas, que bloqueiam totalmente a corrente de ar, e as constrictivas, que bloqueiam parcialmente a mesma corrente. No estudo das consoantes é importante ter atenção a aspetos como o ponto da articulação (bilabial, labiodental, linguodental, alveolar, palatal e velar), ao papel das cordas vocais (surdas e sonoras), e

às cavidades de ressonância (orais e nasais). A tabela 1 organiza as consoantes de acordo com estes critérios a considerar.

Tabela 1-Articulação (Coelho, 2003, p. 46)

Papel das cavidades bucal e nasal		Orais							Nasais
		Oclusivas		Constritivas					
Modo de articulação				Fricativas		Laterais	Vibrantes		
				Surdas	Sonoras	Sonoras	Simples	Múltipla	
Papel das cordas vocais		Surdas	Sonoras	Surdas	Sonoras	Sonoras	Sonoras	Sonoras	
Ponto de articulação	Bilabiais	/p/	/b/					/m/	
	Labiodentais			/f/	/v/				
	Ligüodontais	/t/	/d/					/n/	
	Alveolares			/s/	/z/	/ʃ/	/ʒ/		
	Palatais			/ç/	/ʝ/	/ɲ/		/ɳ/	
	Velares	/k/	/g/					/ŋ/	

Sabendo que no caso do saxofone a articulação mais definida é feita pelo uso da língua, consultando o quadro acima, é fácil perceber que as consoantes “t”, “d” e “n” podem ser utilizadas. As duas primeiras já foram mencionadas anteriormente por vários autores, mas a terceira (“n”) apenas é mencionada por Liebman (1989) e Geest (2015). Sendo uma consoante nasal e não oclusiva, embora mencionada por dois autores como forma de obter diferente articulação, na minha tentativa prática de aplicação da mesma, não resultou. Geest menciona que “o modo de articulação é nasal, e isso é impossível de imitar no saxofone” (Geest, 2015, p.27) o que comprova a minha falha ao tentar articular desta forma. No entanto, também refere se nos focarmos na ideia sonora da consoante e apenas no movimento da língua “o resultado sonoro da consoante “n” pode ser descrito como suave e longo” o que “permite ao saxofonista explorar possibilidades de uma articulação tenuto”. Uma consoante que não foi mencionada até ao momento e que as crianças costumam utilizar para conseguir produzir os primeiros sons, é o “h”. Esta consoante é uma articulação estritamente da coluna de ar, com apoio do diafragma, que pode ser utilizada em situações em que o som tem de partir do zero, de forma suave em que não se pretenda ouvir o ataque da língua na palheta. Uma outra aplicação das consoantes é para técnicas mais avançadas do saxofone como por exemplo o vibrato, staccato duplo, *flutterzunge* e *growl*. Para o vibrato podemos utilizar a consoante “j”, pois permite um ligeiro deslize do maxilar produzindo o efeito na onda sonora. Para o staccato duplo, podemos utilizar o “t” e o “k” numa combinação “tu-ku” em loop, podendo conseguir staccato triplo com a combinação “tu-ku-tu”. A consoante “r”, por ser vibrante, pode ser utilizada para alcançar o efeito *flutterzunge* e a consoante “v” para o *growl* numa vocalização de “vu” na nota pretendida. (Liebman, 1989, pp. 25-27; Coelho, 2003, pp.43-46; Michat, 2010, p.27; p. 32; Geest, 2015, pp.10-13; 24-30)

2.12.4 Vogais

As vogais, em prática vocal, são sons moldados segundo a forma da cavidade bucal e a utilização, ou não, das demais cavidades de ressonância. São classificadas segundo a sua articulação (anteriores, médias e posteriores), timbre (abertas, fechada ou reduzida), ressonância (orais e nasais), intensidade e posição da língua (baixa, média e alta) como demonstrado na tabela abaixo.

Tabela 2-Vogais (Coelho, 2003, p. 46)

Zona de articulação		Anteriores		Médias (centrais)		Posteriores	
Papel das cavidades bucal e nasal		Orais	Nasais	Orais	Nasais	Orais	Nasais
Elevação da língua	Timbre						
Altas	Fechadas	/i/	/ĩ/			/u/	/ũ/
	Reduzidas	/e/	/ẽ/			/o/	/õ/
Mediais	Fechadas	/e/	/ẽ/			/o/	/õ/
	Abertas	/e/	/ẽ/			/o/	/õ/
Baixas	Fechada				/ā/		
	Aberta			/a/			
	Reduzidas			/a/	/ā/		

Segundo a tabela, as vogais A, O e U são de característica bucal, ou seja, produzidas através da variação de forma labial. Já as vogais E e I são exclusivamente de produção relativa à altura da língua. Coelho (2003) diz que a vogal U “dá o domínio e o controle da posição mais aberta e espaçosa da garganta. Esta premissa está de acordo com os autores exclusivamente de saxofone, mencionados anteriormente, que referiram que a posição da embocadura deve ser com a vogal U, pois precisamos de espaço e abertura para produzir e timbrar o som do instrumento. Com este ponto de partida, e como já mencionado antes, a utilização da língua para o timbre é crucial. Aí entram as vogais A, E e I pois a sua produção depende da posição da língua, sendo que, devemos dar atenção especial à vogal A, pois também sugere uma posição bucal diferente. Cada vogal oferece uma possibilidade de alteração tímbrica, e, embora a vogal mais generalizada seja a vogal U, a língua materna pode influenciar a aplicação deste conceito, pelo que, devemos ter em conta que todos somos diferentes, logo as opiniões de qual vogal a utilizar, podem divergir. (Coelho, 2003, pp. 46-53; Liebman, 1989, pp.23-25; Geest, 2015, pp. 21-24).

3. Questões e Hipóteses

Algumas das questões que se levantaram na altura e que se prolongaram até ao estudo da importância da prática vocal na aprendizagem do saxofone, foram as seguintes:

- Poderão exercícios de aquecimento corporal influenciar na prevenção de lesões músculo-esqueléticas causadas pela prática constante do instrumento?;
- Poderão exercícios de aquecimento corporal influenciar no relaxamento pré e pós- performance/sessão de estudo?;
- Poderá a Técnica de Alexander ser uma ferramenta na implementação ou correção da postura do saxofonista?;
- Que influência terão exercícios de respiração e ativação de diafragma no saxofonista?;
- Que aplicação terá o trabalho das vogais e consoantes aplicado ao saxofone?;
- Qual o impacto da prática vocal na expressão musical e efeitos do instrumento?;

Para dar resposta a estas questões sugiro as seguintes hipóteses que, após a observação direta da aplicação de alguns exercícios, poderão mostrar-se válidas ou não, na aprendizagem do saxofone:

- O aluno irá adquirir uma postura relaxada e confortável;
- O aluno libertará a pressão da garganta com a distensão muscular associada à zona dos ombros e pescoço;
- O aluno será capaz de prevenir lesões devido a posturas erradas ou prática em excesso;
- O aluno obterá um aumento da capacidade respiratória;
- O aluno terá uma consciencialização, melhoramento e controlo da coluna de ar;
- Os alunos terão contacto com estes conceitos desde o primeiro ano de escolaridade;
- O aluno obterá uma melhoria do timbre, articulação e sobreagudos;
- O aluno executará os efeitos propostos com maior eficácia;

4. Metodologia

Para o presente estudo acerca da influência da prática vocal na aprendizagem do saxofone, a abordagem metodológica é apresentada através da *thick description* (Ponterotto, 2006) da observação direta da aplicação de alguns exercícios de acordo com o tema a abordar. É importante referir que a amostragem de alunos está dividida entre várias idades e estágios de aprendizagem do instrumento, pelo que haverá exercícios comuns, dependendo dos problemas de cada aluno, e outros mais específicos do ano de escolaridade dos mesmos. Esta seleção de alunos foi feita a partir do meu universo escolar, que compreende alunos entre os 8 e os 57 anos, pertencentes a ensino oficial e não oficial. Foi feito um teste/performance de diagnóstico para avaliar a postura corporal, capacidade de respiração, capacidade de entoação e afinação, embocadura e homogeneidade sonora na extensão do instrumento, para quem conseguia executar todas as notas do mesmo.

Alunos entre os sete e os dez anos: Neste grau de aprendizagem, aplicarei exercícios de respiração encontrados no livro de Ferreira (2019), para a consciencialização do processo de respiração e aumento da capacidade pulmonar; aplicação da vogal “u” para a formação da embocadura e posicionamento do trato vocal; Entoação das notas a executar no instrumento para consciencialização dos movimentos do trato vocal e noção intervalar e de afinação; aplicação de exercícios de postura segundo Alexander se necessário; Exercícios básicos de *warm-up* e *warm-down*; aplicação da consoante “t” para a articulação; Aplicação da vogal “i” para registo agudo”;

Alunos entre os 11 e os 15 anos: Nos alunos de 11 e 12 anos, reforço os exercícios mencionados anteriormente, com mais dedicação à postura e embocadura. Nos alunos de 14 e 15 anos, reforçarei estes exercícios se necessário, e aplicarei exercícios de respiração de Ferreira (2019), entoação, *humming*, e articulação com as consoantes “t” e “d”. Em alunos mais avançados iniciarei a série de harmónicos sendo que terão de vocalizar a nota antes da execução.

Alunos de ensino secundário: Reforço dos exercícios anteriores se necessário. Entoação e *humming* de trechos de peças a estudar, para consciencialização dos movimentos do trato vocal e de expressão; trabalho de efeitos como *glissando*, multifónicos e sobreagudos.

Alunos de ensino não oficial: Aplicação dos exercícios anteriores face ao grau de aprendizagem do instrumento, visto que os alunos poderão estar em qualquer idade nos vários estágios de aprendizagem do instrumento.

5. Observação da aplicação da teoria

Ao longo da minha atividade como docente em escolas de ensino não oficial e, no último ano, como estagiário e docente no Conservatório de Música e Artes do Dão, deparei-me com alunos de diversos graus, idades e saxofones diferentes, assim como os seus problemas com a performance do saxofone e até de outros instrumentos como descreverei posteriormente. Numa tentativa da aplicação de exercícios e mecanismos habitualmente encontrados na prática vocal à aprendizagem do saxofone no decorrer dos vários estágios de aprendizagem do mesmo, utilizei diversos exercícios, que passarei a descrever, para a observação direta dos efeitos produzidos desta teoria.

Nos alunos correspondentes à iniciação do instrumento, com idades compreendidas entre os sete e os dez anos, sabendo da inexperiência com o saxofone e a sua produção sonora, iniciei a aprendizagem da mesma pela aplicação do exercício de respiração número um (ver figura 14) do manual de Ferreira (2019). Esta escolha prende-se com o facto de um iniciante não ter conhecimento mínimo do conceito de respiração, nem dos músculos envolventes. Assim, este exercício, sempre com o auxílio do metrónomo, proporciona ao aluno a sensação de respiração nos extremos (pulmões cheios e vazios) assim como o seu processo intermédio e músculos envolventes. De seguida, toco a nota si, normalmente a primeira nota a ensinar neste instrumento, e peço ao aluno que a tente reproduzir através do canto, formando a vogal “u” com a cavidade bucal e labial. Independentemente do sucesso do aluno na afinação desta reprodução, pois o conceito de afinação é trabalhado e adquirido ao longo do tempo, avancei para o ensino da embocadura e posição na boquilha. Mais uma vez, a presença da vogal “u” é fundamental para este conceito. Dada a estrutura e capacidade física típica destas idades, nem sempre consegui abordar a o conceito de postura focado na Técnica de Alexander, pois o instrumento, além de ser um objeto estranho no início, tem um tamanho relativamente grande para estas idades. Assim, tentamos procurar a postura ergonomicamente mais confortável para o aluno, evitando posturas que possam provocar lesões musculares, ósseas, dificultar ou impossibilitar a emissão sonora e tendo em vista que a correção futura fosse mínima. Esta questão da postura também se prende, por vezes, com a capacidade da suspensão de alcançar o ponto correto e o aluno não ter condições para o investimento numa correia de suspensão de melhor qualidade e alcance. Após a aprendizagem das notas da mão esquerda, retomamos o exercício de reprodução vocal das notas executadas no instrumento mas com sequências alternadas. Após esta vocalização repetimos o exercício, mas com a reprodução feita no instrumento, de forma a que o aluno não veja a dedilhação do professor, trabalhando assim o conceito de relação intervalar e afinação. A esta altura o aluno já desenvolveu alguma capacidade pulmonar, devido aos exercícios de respiração e prática do instrumento, podendo assim trabalhar notas longas para o desenvolvimento da coluna de ar e estabilidade da embocadura. Neste momento o aluno também já consegue sustentar o peso do saxofone por algum tempo seguido, pelo que apresento alguns exercícios de *warm-up* e *warm-down*, referidos anteriormente,

para que o aluno possa alongar e prevenir lesões. No caso de estar a lecionar o manual *Saxo-tempo*, no módulo três (Formeau e Martin, 2002, p.16) introduz-se a articulação, pelo que, e de acordo com o proposto no livro, faço exercícios com a consoante “t” para que o aluno compreenda a necessidade de percutir a palheta com a língua. Antes de lecionar as notas da mão direita, volto ao exercício de vocalização por imitação, pedindo ao aluno que, como anteriormente, forme a vogal “u” durante o exercício, mas que repita o mesmo com os maxilares e lábios cerrados, técnica de oclusão conhecida na prática vocal como *humming*, para a consciencialização do trato vocal e seu relaxamento. Este exercício aplica-se mais tarde nas notas dos registos médio e agudo, para o aluno sentir a importância do trato vocal na emissão sonora. Aquando da aprendizagem dos agudos, no exercício de vocalização por imitação, o aluno deve imitar com a vogal “u” mas com a língua ligeiramente levantada, aumentando a velocidade de ar, misturando assim as vogais “u” e “i”. A aplicação destes conceitos e exercícios tornam o início da aprendizagem um pouco lento, pois o aluno começa a ficar atrasado nos módulos do manual, mas, também por dar tempo à aprendizagem da leitura em Formação Musical, torna-se mais fluida na segunda metade do ano letivo. Os alunos mostraram algum descontentamento no início, fruto da ânsia de querer contacto constante com o instrumento, mas depois adquiriram motivação ao conseguir emitir todas as notas propostas com facilidade, já com som e afinação relativamente estáveis.

Nos alunos com idades compreendidas entre os 11 e os 15 anos, correspondente ao intervalo do segundo ao quinto grau, os exercícios referidos anteriormente geraram um desenvolvimento notório nos alunos. Nos alunos de segundo grau, apliquei os exercícios que vinha a fazer do ano anterior por uma questão de continuação do trabalho de consciencialização dos músculos intervenientes para uma melhor produção sonora e por ter alunos pela primeira vez neste grau que, embora tivessem trabalho alguns aspetos de embocadura e postura, não tinham a noção de respiração e trato vocal. Em alguns alunos deste grau mas principalmente no terceiro, já foi possível trabalhar rigorosamente a postura. Alguns dos alunos tinham a embocadura *underbite* ou *overbite*, fruto de uma má postura na zona cervical com alguma ligação à má utilização da suspensão do instrumento. Segundo o controlo primário de Alexander, qualquer tensão corporal pode influenciar direta ou indiretamente funções básicas do corpo como a respiração. Assim, através da observação da postura do aluno, durante os exercícios de respiração fui interrompendo o aluno para a correção da postura, sendo que muitas vezes apliquei o procedimento de sentar e levantar de Alexander, para que pudesse corrigir a postura da zona cervical. Este procedimento ajudou também numa aluna que tocava com as pernas cruzadas em pé, desequilibrando o corpo. Principalmente a estes alunos incuti a rotina de fazer um aquecimento corporal de cinco minutos antes da aula (enquanto o aluno anterior terminava) com os exercícios relacionados com o pescoço e ombros, de modo ao relaxamento ajudar numa rápida correção da postura. Com a sistemática correção da postura, as embocaduras mencionadas foram gradualmente e naturalmente sendo corrigidas. Nos alunos de quarto e quinto grau houve uma aplicação ligeira de exercícios de *warm-up* e *warm-*

down, assim como postura. O trabalho nestes alunos foi focado na respiração, com exercícios de Ferreira (2019), vocalização, *humming* e articulação. Os exercícios de vocalização e *humming*, nestes alunos, já não se resumiram a imitação, mas sim de ler os trechos musicais das peças/estudos a estudar. Deste modo, além da consciencialização dos movimentos do trato vocal para vocalizar os trechos, os alunos também sentiam naturalmente as variações dinâmicas a fazer, assim como as respirações, tornando os trechos mais expressivos. A articulação foi trabalhada nas escalas, com a aplicação das consoantes “t” e “d”, fazendo combinações entre elas de modo ao aluno ganhar a percepção de ambas. Em alunos mais avançados do quinto grau, que já compreendiam e utilizavam bem o trato vocal, também pedi para iniciar o estudo da série de harmónicos, sendo que deveriam cantar o harmónico antes de o executar no instrumento, fazendo assim com que os alunos colocassem o trato vocal na posição antes de executar a nota, além de trabalhar o sentido de altura de som, relatividade intervalar e afinação. Neste grupo de alunos do ensino básico, houve alguns impedimentos na aplicação da vocalização, pois alguns alunos tinham muita vergonha de cantar, mas principalmente por, neste intervalo de idades, ocorrer a mudança de voz, o que, principalmente no sexo masculino, torna difícil a execução de algumas notas cantadas. Para compensar este facto, recorremos ao *falseto* o que torna a inibição por parte dos alunos maior. No entanto, nos alunos que se esforçaram nestes exercícios notou-se um som mais focado, rico em harmónicos, assim como o extremo grave aveludado e o agudo brilhante. Alunos, com passagens intervalares grandes em trechos a estudar, disseram ainda que a utilização do trato vocal e “imaginar que se está a cantar” ajuda na definição e clareza desses trechos.

Nos alunos de ensino secundário, correspondentes às idades de 16 a 18 anos, já houve uma variedade de aplicações a serem feitas. O leque de alunos era muito variado no que se refere a problemas de emissão, postura, embocadura e efeitos. Nos alunos que já tinham, de alguma forma, trabalhado alguns conceitos alcançaram com alguma facilidade técnicas como os harmónicos, glissandos e multifónicos na leitura das primeiras peças de carácter contemporâneo ou que exigiam essas técnicas. Embora demonstrassem alguma facilidade na emissão destes conceitos, foi necessário aplicar alguns exercícios como o *humming*, vocalização do harmónico antes de o executar no instrumento, série de harmónicos para o desenvolvimento dos sobreagudos, timbre e afinação. Para os glissandos, que dependem do trato vocal, aos alunos com dificuldades em executar este efeito foi solicitado que, após um ligeiro aquecimento vocalizando entre um intervalo de quinta perfeita, o aluno bocejasse várias vezes. Este exercício permite que o aluno abra e relaxe a laringe e músculos sob tensão, desobstruindo a passagem de ar. Por fim foi pedido que executassem, através da vocalização, glissandos desde o som mais agudos que conseguissem produzir até ao mais grave, sendo de seguida aplicado no instrumento. Após algumas aulas os alunos já conseguiam fazer este efeito com clareza. Para os alunos que não dominavam alguns multifónicos, o exercício para os dominar passou por cantar as notas que compunham esse mesmo multifónico, seguindo-se um exercício de isolamento de cada nota do mesmo, através do saxofone como na série de harmónicos. Conhecendo os sons isolados tornou-se

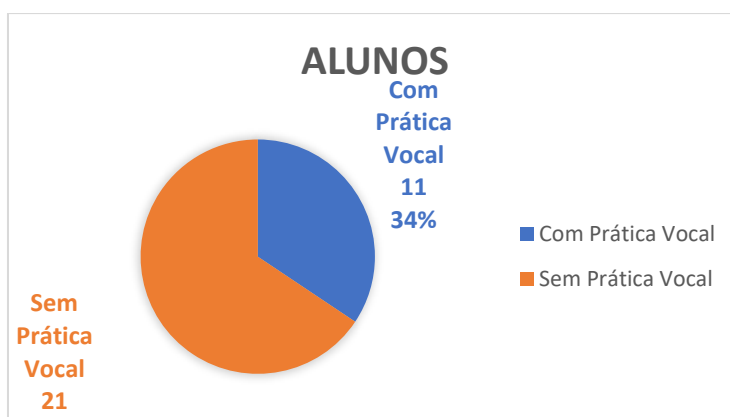
muito mais fácil a emissão dos multifónicos. Nos alunos que não tinham trabalhado ou desconheciam alguns destes conceitos da vocalização ou aspetos da prática vocal aplicados ao saxofone, houve uma necessidade de explicar e fazer exercícios que referi ter aplicado em idades menores, sendo que foram intercalados com os mencionados desta categoria de alunos, pois devido às peças em questão, os alunos deveriam aplicar estes efeitos, ainda que a escolha de peças fosse feita para ter uma evolução continua e não desmotivar o aluno por não conseguir executar os efeitos propostos. De modo geral, estes alunos, aceitaram bem os exercícios propostos sendo que os alunos do sexo masculino tiveram sempre mais vergonha de vocalizar. Todos os alunos, sem exceção, terminaram o seu ano de escolaridade a dominar os efeitos ou harmónicos propostos e motivados a continuar os seus estudos do instrumento. mostrando a generalidade dos alunos surpresa em relação à diversidade de efeitos conseguidos com o instrumento.

Nos alunos mais velhos, de ensino não oficial, e idades compreendidas entre os 19 e os 57 anos, esta pedagogia revelou falhas. Em geral, quanto mais velho o aluno, menos eficaz foi a pedagogia quer pelo objetivo e motivação do aluno, quer pela incompreensão e execução dos exercícios propostos. O facto da idade ter uma influência negativa nesta pedagogia prende-se com vários fatores observados, sendo o principal, para quem já tocava algumas melodias no instrumento, as más posturas e hábitos: posturas a nível corporal e de embocadura, maus hábitos de estudo, sonoridade, articulação, entre outros fatores. Quando refiro más posturas, é no sentido de postura corporal e embocadura, sendo os hábitos relativos a estudo, sonoridade, articulação, entre outros fatores. Muitos alegavam ter visto no *Youtube* um saxofonista, aparentemente aleatório, que tocava com o saxofone de lado, suspensão baixa e a formar bochechas na cavidade bocal. A correção destes conceitos, num aluno que tem esses hábitos durante anos, é extremamente difícil. Conceitos como a respiração diafragmática e respiração frásica são alcançados pelos exercícios já mencionados, nomeadamente o cantar a frase e exercícios de respiração de Ferreira (2019). A postura, por sua vez, foi um tema bem aceite e conseguido por estes alunos. Devido à fragilidade de alguns alunos de idade mais avançada, a aposta nos exercícios de *warm-up* e *warm-down* revistos nesta investigação mostrou-se imprescindível, assim como a Técnica de Alexander. O facto de aquecer e alongar bem os músculos, principalmente da zona cervical, ajudou bastante a manter uma postura mais correta e a sentir o saxofone como uma extensão do corpo e não como um instrumento estranho sem forma de manuseio. Ainda nesta temática, foi interessante ouvir destes alunos que passaram a praticar estes exercícios mesmo sem estudar o instrumento pois sentiam alívio e conforto no seu dia-a-dia. Relativamente à vocalização e uso de vogais, estes exercícios mostraram-se ineficazes nestas idades mais avançadas pois, ou não compreendiam como aplicar o exercício ao instrumento, ou alteravam a embocadura numa tentativa de dar forma às vogais. Nos alunos mais novos deste grupo de trabalho, dependendo do enraizamento dos maus hábitos adquiridos ao longo dos anos, esta pedagogia foi bem aceite, embora com alguns problemas em obter bons resultados a nível de timbre e afinação.

Um aspeto de enorme relevo para este estudo foi a comparação da evolução dos alunos que tinham algum tipo de experiência de prática vocal com os que não tinham. Nos alunos que, de alguma forma, tinham experiência em prática vocal, as explicações e exercícios propostos foram aceites mais facilmente e os resultados mais satisfatórios e rápidos que os que não tinham o hábito de cantar, ou praticar a voz. Todos os alunos que não queriam cantar ou participar de grupos de prática vocal foram os que tiveram mais dificuldades na obtenção de resultados. Alguns, principalmente do ensino não oficial, que nunca tinham vivenciado a experiência de prática vocal e perceberam que esta pedagogia poderia influenciar a execução do saxofone, foram encaminhados para o coro que dirijo (Coro Misto da Filarmónica Fraternidade Poiarense) para que lhes fosse possível ter essa experiência enquanto trabalhavam o trato vocal, dando atenção aos movimentos do mesmo durante os exercícios e ensaios, pois não tinham o instrumento a desviar a atenção para outros aspetos. Esses, cada um na sua velocidade de autoconhecimento, conseguiram atingir os objetivos de um som timbrado e afinado, e alguns até foram mais longe conseguindo alcançar harmónicos, glissandos e multifónicos.

O seguinte gráfico circular representa toda a amostra de alunos de saxofone envolvidos neste estudo, sendo que estão contabilizados os de ensino oficial e não oficial. São considerados os alunos com prática vocal, os que, de alguma forma, praticam o canto ativamente, seja em musicais, coros ou outros grupos. Assim sendo, alunos, por exemplo, do quarto ano de escolaridade, que já não pertencem a nenhum coro ou grupo, foram incluídos na categoria “sem prática vocal”.

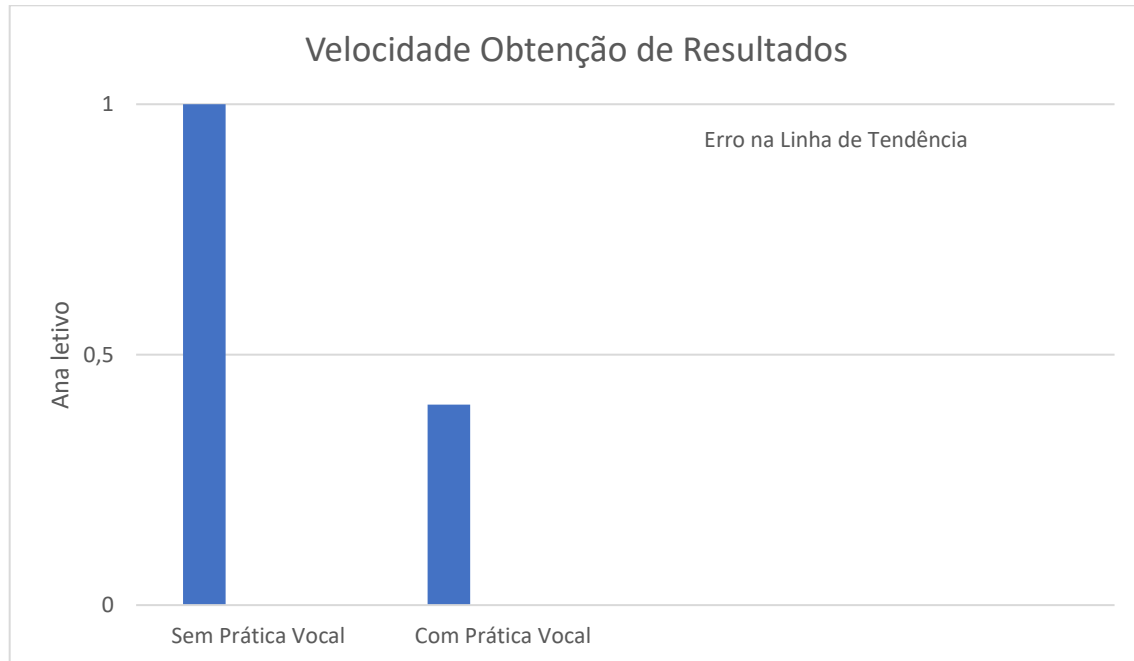
Gráfico 1- Amostra de alunos com e sem prática vocal



O seguinte gráfico de barras, serve para ilustrar a comparação de velocidade de obtenção de resultados entre os alunos com prática vocal ativa e sem prática vocal. No entanto, é uma mera ilustração, pois cada grupo é constituído por vários indivíduos que têm a sua própria velocidade de aprendizagem, sendo assim impossível de atribuir um valor quantitativo. Ainda assim, foi notório que em meados

do segundo semestre do ano letivo, os alunos com a prática vocal ativa dominavam os conceitos e exercícios propostos, sendo que o outro grupo fez um trabalho mais moroso.

Gráfico 2- Velocidade de obtenção de resultados



Embora não tendo a especificidade do saxofone, é importante referir que, devido aos meus encargos profissionais enquanto maestro de banda, com cerca de 90% de músicos sem qualquer frequência em escola de ensino oficial, apliquei esta teoria nos instrumentos da mesma. Houve conceitos que resultaram em geral, outros não. Passo a descrever os resultados, ignorando as idades dos executantes.

No naipe das madeiras (flautas, clarinetes e saxofones) toda a pedagogia envolvente nesta investigação sobre a aplicação da prática vocal resultou independentemente do instrumento. Após exercícios de respiração e vocalização em grupo de excertos das peças, o timbre do naipe e a afinação tiveram uma enorme melhoria, principalmente nos instrumentos mais agudos. O trabalho de vogais ajudou a focar mais o som e a ampliar o registo de vários instrumentistas. A articulação, enquanto naipe, melhorou significativamente quer no *staccato* quer no *tenuto* após dicção, com as consoantes “t” e “d” respetivamente, de pequenos motivos ou excertos. No naipe dos metais (trompetes, trompas, trombones e tubas), os resultados não foram tão satisfatórios, talvez por não haver tantas semelhanças com o saxofone como nas madeiras. Os únicos resultados obtidos foram a articulação e afinação, esta pelo treino auditivo efetuado, segundo os executantes das trompas e trompetes, e a postura e timbre, principalmente nos instrumentos mais graves. Na percussão o resultado foi interessante. Embora participassem dos exercícios vocais propostos a toda a banda, esperava que pouco influenciasse o naipe pois não pertencem aos sopros. O que melhor funcionou na

percussão foi a pedagogia relacionada com a postura. No entanto, os elementos do naipe alegaram que, ao vocalizar as partes imitando os sopros, conseguiam memorizar facilmente determinadas passagens, principalmente nas lâminas, e fazer uma melhor escolha de baquetas, quer para timbre, quer para definição nos instrumentos.

6. Considerações finais

Analisando os resultados obtidos da observação direta da aplicação de conceitos de prática vocal, tornou-se claro que grande parte dos exercícios funcionam em qualquer estágio de aprendizagem. No entanto, há aspectos que parecem não funcionar tão bem em idades mais jovens, possivelmente pela falta de consciência do próprio corpo e estrutura do mesmo. Também nas idades mais avançadas a aplicação destes conceitos se confronta com a resistência à aprendizagem de mais do que o elementar. De uma forma resumida, a Técnica Alexander funciona bem a partir dos 13 anos de idade, sendo que realmente ajuda em idades mais avançadas. Em idades mais jovens a aplicação desta técnica parece não funcionar ou porque o saxofone é demasiado grande para poder manobrar livremente de acordo com exercício, ou por falta de autoconhecimento do corpo. Infelizmente nenhum dos alunos mais novos utilizava um saxofone soprano curvo que, devido ao seu tamanho reduzido, talvez tivesse permitido o sucesso desta técnica nesta faixa etária. Os exercícios de respiração alcançam ótimos resultados globalmente, mas necessitam de atenção nas idades mais jovens, devido à pequena caixa torácica que têm. Foi necessário um ajuste na pulsação dos exercícios para que conseguissem, inicialmente, concretizá-los. No entanto, mostraram ser uma ótima ferramenta para a consciencialização da pressão abdominal e músculos responsáveis pelo processo de respiração. Exercícios de vogais e consoantes mostraram ser eficazes em qualquer idade sendo que nos mais jovens permitiram um início da aprendizagem mais consciente dos efeitos da posição do trato vocal e, nos mais velhos, permitiram alcançar sobreagudos e efeitos e, mesmo nos casos de maior resistência, permitiram a correção da embocadura e timbre mais focado. Nas idades mais avançadas, ou seja, no grupo de alunos de ensino não oficial, todos os exercícios de vocalização e consciencialização da afinação não mostraram resultados. A não compreensão da aplicação desses conceitos ao instrumento, aliados à vergonha de cantar, resultava numa alteração de embocaduras e postura corporal. O *warm up* e *warm down* resultam em qualquer idade, especialmente no grupo referido anteriormente que, encarou estes exercícios a serem aplicados até no seu dia-a-dia de modo a prevenir algumas dores músculo-esqueléticas que tinham.

No entanto, relativamente ao conseguido nesta investigação, considero os resultados positivos na sua generalidade. Foi interessante constatar que existiam alunos que tinham algumas noções destes aspectos analisados e que outros, embora tivessem os mesmos professores, alegavam nunca ter ouvido falar nestes conceitos e, como tal, executavam o instrumento claramente sem a aplicação dos mesmos. Os alunos que tinham noções pertenciam ao grupo de alunos que frequentava coros ou grupos onde de alguma forma tinham noções de prática vocal. Mesmo na experiência aplicada a todos os elementos da banda, mostrou-se uma ferramenta para alcançar a homogeneidade sonora e expressiva.

De modo geral, posso concluir que a aplicação destes conceitos pode ser um agente acelerador na aprendizagem do saxofone, desde o som às várias técnicas, se feita desde

cedo, ainda que alguns exercícios tenham de ser ligeiramente modificados devido à idade ou estrutura corporal dos alunos mais jovens. No entanto, observei também que são conceitos, alguns até relativamente óbvios, que parte dos professores não mencionam nas suas aulas por tomarem como dado adquirido. Como Alexander mostrou, o mais natural do ser humano é alterar as suas posturas e movimentos, adquirindo maus vícios. Como tal, mesmo os conceitos de respiração devem ser abordados periodicamente.

Nestas considerações finais torna-se imperativo referir as limitações desta investigação. O facto de não ter acesso a tecnologia que permita atribuir valores de pressão e quantidade de ar, ou de tecnologia que permita ver os movimentos do trato vocal e quais as tensões que os alunos estão a exercer e em que local, dificulta a evidência do problema e a resolução do mesmo. Talvez, numa futura investigação, junto de uma equipa com acesso a essa tecnologia, possa quantificar a pressão, quantidade e velocidade do ar, adquiridos pelo trabalho do conceito desta investigação, assim como as posições corretas dos vários componentes do trato vocal de modo a produzirem determinado efeito ou sobreagudo. De modo a tornar esta teoria numa prática diária, talvez num futuro próximo venha a escrever um livro de exercícios a praticar diariamente, para vários níveis de aprendizagem.

7. Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, Carlos Jorge C. M. (2013) *As escolas de saxofone clássico como narrativas da identidade* Aveiro: Departamento de Comunicação e Arte
- BRITTON, Ben (2014) *A Complete Approach to Overtones Vivid Sound and Extended Range* New York: Spencerport
- CARAVAN, Ronald L. (1980) *Preliminary Exercises & Etudes In Contemporary Techniques for Saxophone*, Massachusetts: Dorn Publications, Inc.
- CARVALHO, Rodrigo M. B. (2016) *Práticas de aquecimento e cool down vocais* Aveiro: Departamento de Comunicação e Arte
- COELHO, Helena Wohl (2003) *Técnica Vocal para Coros* São Leopoldo: Sinodal
- CUNHA, Ana Sofia N. (2015) *A aplicação de fundamentos da Técnica Alexander na iniciação ao oboé* Castelo Branco: Instituto Politécnico de Castelo Branco - Escola Superior de Artes Aplicadas
- FELICIDADE, Elsa Cristina V. (2017) *Exercícios de semi-oclusão do trato vocal como estratégias pedagógicas no ensino do canto* Aveiro: Departamento de Comunicação e Arte
- FERREIRA, Luís (2019) *Exercícios respiratórios para instrumentistas de sopro* Lisboa: AvA Musical Editions
- GEEST, Trijntje (2015) *Vocalization in Saxophone Class* Aveiro: Departamento de Comunicação e Arte
- GONÇALVES, Daniela L. S. (2012) *Musicalmente Saudável, O Professor como Agente Promotor da Saúde* Coimbra: Escola Superior de Educação
- GROVE (1907) *Grove's dictionary of music and musicians* Vol. III New York: The Macmillan Company
- HENRIQUE, Luís L. (2002) *Acústica Musical* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- JORGE, Beatriz L. (2017) *Utilização de técnicas de canto como forma de potenciar a prática da flauta transversal* Castelo Branco: Instituto Politécnico de Castelo Branco - Escola Superior de Artes Aplicadas
- KEARNS, Ronald E. (2020) *Articulation: defining and refining for musical performance* Disponível em: <https://www.dansr.com/vandoren/resources/articulation-defining-and-refining-for-musical-performance>, data de consulta a 01/05/2020
- LEITE, Hugo M. V. P. (2018) *A prevenção de lesões músculo-esqueléticas na aprendizagem do saxofone no ensino especializado de música* Minho: Universidade do Minho-Instituto de Educação
- LIEBMAN, David (1989) *Developing A Personal Saxophone Sound*, Massachusetts: Dorn Publications, Inc.
- LOPES, Liliana Sofia Vaz (2017) *A Consciencialização da Técnica no Estudo do Canto* Castelo Branco: Instituto Politécnico de Castelo Branco - Escola Superior de Artes Aplicadas
- MARQUES, Filipe (2018) *Aplicação de estratégias da Técnica Alexander para prevenção da ansiedade para alunos do ensino vocacional de piano* Castelo Branco: Instituto Politécnico de Castelo Branco - Escola Superior de Artes Aplicadas
- MENDES, Artur Jorge C. (2014) *Repertório para saxofone, criado e estreado no âmbito da Escola Superior de Música de Lisboa* Lisboa: Instituto Politécnico de Lisboa - Escola Superior de Música de Lisboa

- MICHAT, Jean-Denis (2010) *Un saxofone contemporain* Lyon: jdmichat.com
- PALMA, Fábio M. A. (2016) *A prática e o ensino do acordeão, Uma abordagem baseada nos princípios da Técnica Alexander* Castelo Branco: Instituto Politécnico de Castelo Branco-Escola Superior de Artes Aplicadas
- PADOVANI, Maria I. (2017) *A Técnica Alexander aplicada ao canto coral: caminhos para uma educação integral* Campinas: Universidade estadual de Campinas-Instituto de artes
- PEREIRA, Andreia F. S. (2013) *A importância do aquecimento físico e instrumental para os oboístas* Aveiro: Departamento de Comunicação e Arte
- PIMENTEL, Bret (2016) *Tonguing and language sounds*, disponível em: <https://bretpimentel.com/tonguing-and-language-sounds/>, data de consulta a 01/05/2020
- PINHO, Ricardo Manuel T. (2015) *Relaxamento, Correção Postural e Respiração na prática da flauta transversal: Aplicação de exercícios de Técnica de Alexander* Minho: Universidade do Minho - Instituto de Educação
- PONTEROTTO, J. G. (2006). Brief Note on the Origins, Evolution, and Meaning of the Qualitative Research Concept Thick Description. *The Qualitative Report*, 11(3), 538-549. Retrieved from <https://nsuworks.nova.edu/tqr/vol11/iss3/6>
- RASCHER, Sigurd M. (1941) *Top-Tones for the Saxophone* New York: Carl Fischer
- REVEILLEAU, Roberto Aina (2020) *Técnica Alexander* acessado em 6 de abril de 2020, em <http://www.tecnicaalexander.com/tecnica.php>
- RODRIGUES, Luís M. S. (2016) *Cantar com expressão, para tocar com expressão* Castelo Branco: Instituto Politécnico de Castelo Branco - Escola Superior de Artes Aplicadas
- SACRAMENTO, Ana C. P. (2009) *Técnica de canto lírico e de teatro musical – práticas de crossover* Aveiro: Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro
- SANTOS, Vanessa Sardinha dos. "Sistema respiratório" Brasil Escola Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/biologia/sistema-respiratorio.htm> acessado a 7 de abril de 2020
- SOARES Pedro José P. C. (2013) *A Ingerência do Conhecimento Explícito no Conhecimento Tácito: A Técnica Alexander e a prática e ensino da flauta* Aveiro: Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro
- TEAL, Larry (1963) *The Art of Saxophone Playing*, New Jersey: Birch Tree Group Ltd.
- VILLE, Paul de (1908) *Universal method for the Saxophone* New York: Carl Fischer
- VOSNIADOU, Eleni, (2020) *Consciência Corporal para músicos* acessado a 6 de abril de 2020 em <http://elenivosniadou.com/blog-ccpm/introduzindo-o-reposo-construtivo>

8. Anexos

Anexo A - Planificação anual da disciplina de saxofone

Planificação anual da disciplina de Saxofone

Grau	Objectivos / Competências	Programa anual mínimo			Critérios de avaliação	
		1.º Período	2.º Período	3.º Período		
1.º	<ul style="list-style-type: none"> ▶ Estar motivado para o instrumento e a sua aprendizagem, desenvolvendo o gosto pela música; ▶ Adquirir noções teóricas sobre o instrumento; ▶ Conhecer as diferentes partes que compõem o instrumento e como se unem; ▶ Ser responsável na manutenção e manuseamento do instrumento; ▶ Percibir a postura corporal e embocadura a usar com o saxofone; ▶ Produzir som, tendo em conta a sua qualidade e duração, embocadura e respiração; ▶ Reconhecer a qualidade do som e o timbre do instrumento; ▶ Aprender a respirar correctamente; ▶ Perceber a diferença entre as diversas articulações musicais; ▶ Conhecer as diferentes dinâmicas musicais; ▶ Conhecer as notas das escalas e associá-las às posições; ▶ Compreender os aspectos melódicos e rítmicos do que toca; ▶ Reconhecer e compreender a utilidade e objectivo do estudo; ▶ Realizar as escalas em notas longas e com ritmos diferentes; ▶ Executar as escalas e arpejos com diferentes articulações; ▶ Focar os estudos e as peças aplicando os conceitos dados e trabalhados nas aulas: ritmo, frase, agógica e forma; ▶ Desenvolver a responsabilidade, sensibilidade e o gosto pelas apresentações públicas. 	<ul style="list-style-type: none"> ▶ Lições 1 à 6 (Saxotempo 1) 	<ul style="list-style-type: none"> ▶ Escalas e arpejos de Dó M, Sol M e Lá m (Saxotempo 1) ▶ 1 Peça 	<ul style="list-style-type: none"> ▶ Escalas e arpejos de Ré M, Mi m, Fá M e Sib M (Saxotempo 1) ▶ Lições 13 à 18 (Saxotempo 1) ▶ 1 Peça 	<ul style="list-style-type: none"> ▶ Assiduidade e Pontualidade; ▶ Apresentação do material necessário para a aula; ▶ Respeito pelos outros, pelos materiais e infra-estruturas; ▶ Capacidade de realizar a limpeza e manutenção do seu instrumento; ▶ Aquisição e aplicação de conceitos e conhecimentos ▶ Cumprimento das tarefas propostas e actividades da Escola; ▶ Atitude nas aulas e nas apresentações públicas; ▶ Controlo e desenvolvimento técnico-musical; ▶ Qualidade do Som; ▶ Sentido rítmico e de pulsação; ▶ Fluência na leitura; ▶ Respeito pelas indicações constantes nas obras: articulações, dinâmicas, andamento e estilo; ▶ Capacidade de concentração e memorização; interpretativa; ▶ Desenvolvimento de uma autonomia ▶ Métodos de estudo, realizando o trabalho de casa; ▶ Provas de Avaliação. 	
2.º	<ul style="list-style-type: none"> ▶ Realizar as tarefas impostas de forma autónoma; ▶ Produzir som do registo grave, médio e agudo de forma confortável; ▶ Planificação e consolidação metódica do estudo; ▶ Aperfeiçoamento da embocadura, da técnica de respiração, da postura e da qualidade sonora no saxofone; ▶ Aperfeiçoar toda a coordenação para produção de melodias, estudos e escalas de nível superior ao grau anterior; ▶ Desenvolvimento do fraseado musical e de todas as técnicas abordadas no grau anterior; ▶ Correcta emissão, afinação, articulação e flexibilidade do som mediante o controlo da respiração diafragmática e dos músculos que formam a embocadura; ▶ Descobrir as características e possibilidades sonoras do instrumento para podê-las utilizar dentro das exigências do nível, tanto na interpretação individual como em conjunto; ▶ Exercitar-se no perfeccionamento da qualidade sonora e na correcta afinação mediante o controlo da coluna de ar e na "educação" do ouvido; ▶ Interpretar obras de acordo com os conteúdos e os objectivos próprios de cada nível de modo a que o aluno forme o seu repertório. 	<ul style="list-style-type: none"> ▶ Escalas e arpejos até 2 alterações ▶ Escala cromática ▶ Lições 19 e 20 (Saxotempo 1) ▶ Lições 21 à 23 (Saxotempo 2) ▶ Estudos 1 ao 5 (Guy Lacour) ▶ 1 Peça 	<ul style="list-style-type: none"> ▶ Escalas e arpejos até 3 alterações ▶ Escala cromática ▶ Lições 24 à 27 (Saxotempo 2) ▶ Estudos 6 ao 9 (Guy Lacour) ▶ 1 Peça 	<ul style="list-style-type: none"> ▶ Escalas e arpejos até 3 alterações ▶ Escala cromática ▶ Lições 28 à 31 (Saxotempo 2) ▶ Estudos 10 ao 15 (Guy Lacour) ▶ 1 Peça 	<ul style="list-style-type: none"> ▶ Escalas e arpejos até 4 alterações ▶ Escala cromática ▶ Estudos 19 ao 24 (Guy Lacour) ▶ 1 Peça 	<ul style="list-style-type: none"> ▶ Escalas e arpejos até 4 alterações ▶ Escala cromática ▶ Estudos 25 ao 29 (Guy Lacour) ▶ 1 Peça
3.º	<ul style="list-style-type: none"> ▶ Correcta emissão, afinação, articulação e flexibilidade do som mediante o controlo da respiração diafragmática e dos músculos que formam a embocadura; ▶ Descobrir as características e possibilidades sonoras do instrumento para podê-las utilizar dentro das exigências do nível, tanto na interpretação individual como em conjunto; ▶ Exercitar-se no perfeccionamento da qualidade sonora e na correcta afinação mediante o controlo da coluna de ar e na "educação" do ouvido; ▶ Interpretar obras de acordo com os conteúdos e os objectivos próprios de cada nível de modo a que o aluno forme o seu repertório. 	<ul style="list-style-type: none"> ▶ Escalas e arpejos até 4 alterações ▶ Escala cromática ▶ Lições 32 à 35 (Saxotempo 2) ▶ Estudos 16 ao 19 (Guy Lacour) ▶ 1 Peça 	<ul style="list-style-type: none"> ▶ Escalas e arpejos até 4 alterações ▶ Escala cromática ▶ Estudos 19 ao 24 (Guy Lacour) ▶ 1 Peça 	<ul style="list-style-type: none"> ▶ Escalas e arpejos até 4 alterações ▶ Escala cromática ▶ Estudos 25 ao 29 (Guy Lacour) ▶ 1 Peça 	<ul style="list-style-type: none"> ▶ Escalas e arpejos até 4 alterações ▶ Escala cromática ▶ Estudos 25 ao 29 (Guy Lacour) ▶ 1 Peça 	<ul style="list-style-type: none"> ▶ Escalas e arpejos até 4 alterações ▶ Escala cromática ▶ Estudos 25 ao 29 (Guy Lacour) ▶ 1 Peça

Notas:

- ▶ Durante todo o curso, e sempre que o aluno esteja preparado, deverá ser dado o incentivo para realizar audições, concertos e provas fora do âmbito escolar;
- ▶ Todas as obras apresentadas assim como estudos, devendo o professor decidir quais os métodos a aplicar;
- ▶ O Programa apresentado deverá ser adaptado ao desenvolvimento do aluno assim como, ao facto de ele ter ou não frequentado iniciação. Por outro lado, poderão ser organizadas outras actividades curriculares.

Grau	Objectivos / Competências	Programa anual mínimo			Critérios de avaliação
		1.º Período	2.º Período	3.º Período	
4.º	<ul style="list-style-type: none"> Realizar as tarefas impostas de forma autónoma; Produzir som do registo grave, médio e agudo de forma confortável; Planificação e consolidação metódica do estudo; Aperfeiçoamento da embocadura, da técnica de respiração, da postura e da qualidade sonora no saxofone; Aperfeiçoar toda a coordenação para produção de melodias, estudos e escalas de nível superior ao grau anterior; Desenvolvimento do fraseado musical e de todas as técnicas abordadas no grau anterior; Correcta emissão, afinação, articulação e flexibilidade do som mediante o controlo da respiração diafragmática e dos músculos que formam a embocadura; Descobrir as características e possibilidades sonoras do instrumento para podê-las utilizar dentro das exigências do nível, tanto na interpretação individual como em conjunto; Exercitar-se no perfeccionamento da qualidade sonora e na correcta afinação mediante o controlo da coluna de ar e na "educação" do ouvido; Interpretar obras de acordo com os conteúdos e os objectivos próprios de cada nível de modo a que o aluno forme o seu repertório; Adquirir uma emissão estável do som na extensão do instrumento mediante o uso do vibrato e outras qualidades sonoras a fim de enriquecer a interpretação; Aperfeiçoamento das articulações, afinação, fraseado e interpretação; Consolidação dos correctos hábitos de estudo; Iniciação à gráfrica contemporânea. 	<ul style="list-style-type: none"> Escalas e arpejos até 5 alterações Escala cromática Estudos 29 ao 34 (Guy Lacour) 1 Peça 	<ul style="list-style-type: none"> Escalas e arpejos até 5 alterações Escala cromática Estudos 35 ao 42 (Guy Lacour) 1 Peça 	<ul style="list-style-type: none"> Escalas e arpejos até 6 alterações Escala cromática Estudos 43 ao 50 (Guy Lacour) 1 Peça 	<ul style="list-style-type: none"> Assiduidade e Pontualidade; Apresentação do material necessário para a aula; Respeito pelos outros, pelos materiais e infra-estruturas; Capacidade de realizar a limpeza e manutenção do seu instrumento; Aquisição e aplicação de conceitos e conhecimentos Cumprimento das tarefas propostas e actividades da Escola; Atitude nas aulas e nas apresentações públicas; Controlo e desenvolvimento técnico-musical; Qualidade do Som; Sentido rítmico e de pulsação; Fluência na leitura; Respeito pelas indicações constantes nas obras: articulações, dinâmicas, andamento e estilo; Capacidade de concentração e memorização; Desenvolvimento de uma autonomia interpretativa; Métodos de estudo, realizando o trabalho de casa; Provas de Avaliação.
5.º		<ul style="list-style-type: none"> Escalas e arpejos até 6 alterações Escala cromática Estudos 1 ao 12 (René Découais) 1 Peça 	<ul style="list-style-type: none"> Todas as escalas e arpejos maiores e menores Escala cromática Estudos 13 ao 19 (René Découais) 1 Peça 	<ul style="list-style-type: none"> Todas as escalas e arpejos maiores e menores Escala cromática Estudos 20 ao 27 (René Découais) 1 Peça 	
6.º	<ul style="list-style-type: none"> Realizar as tarefas impostas de forma autónoma; Produzir som do registo grave, médio e agudo de forma confortável; Planificação e consolidação metódica do estudo; Aperfeiçoamento de qualquer característica que tenha tido dificuldade em graus anteriores: embocadura, respiração, postura, coluna de ar, articulações, afinação, fraseado e interpretação; Desenvolvimento do fraseado musical e de todas as técnicas abordadas nos graus anteriores; Descobrir as características e possibilidades sonoras do instrumento para podê-las utilizar dentro das exigências do nível, tanto na interpretação individual como em conjunto; Adquirir uma emissão estável do som na extensão do instrumento mediante o uso do vibrato e outras qualidades sonoras a fim de enriquecer a interpretação; Desenvolver o sentido crítico; Identificar e executar técnicas e explorar sonoridades utilizadas na música moderna, tais como: Flatterzunge, harmónicos, vibrato, etc Interpretar obras de acordo com os conteúdos e os objectivos próprios de cada nível de modo a que o aluno forme o seu repertório. 	<ul style="list-style-type: none"> Escalas e arpejos M e m Estudos 28 ao 35 (René Découais) Estudos 1 ao 3 (Mule - Berbiguier) 1 Peça 	<ul style="list-style-type: none"> Escalas e arpejos M e m Estudos 4 ao 10 (Mule - Berbiguier) Estudos 1 ao 6 (Mule - Ferling) 1 Peça 	<ul style="list-style-type: none"> Escalas e arpejos M e m Estudos 11 ao 18 (Mule - Berbiguier) Estudos 7 ao 14 (Mule - Ferling) 1 Peça 	<ul style="list-style-type: none"> Assiduidade e Pontualidade; Apresentação do material necessário para a aula; Respeito pelos outros, pelos materiais e infra-estruturas; Aquisição e aplicação de conceitos e conhecimentos Cumprimento das tarefas propostas e actividades da Escola; Atitude nas aulas e nas apresentações públicas; Controlo e desenvolvimento técnico-musical; Qualidade do Som; Sentido rítmico e de pulsação; Fluência na leitura; Respeito pelas indicações constantes nas obras: articulações, dinâmicas, andamento e estilo; Capacidade de concentração e memorização; Desenvolvimento de uma autonomia interpretativa; Dominar a escrita contemporânea; Métodos de estudo, realizando o trabalho de casa; Provas de Avaliação.
7.º		<ul style="list-style-type: none"> Escalas e arpejos M e m Estudos 7 ao 22 (Mule - Ferling) 1 Peça 	<ul style="list-style-type: none"> Escalas e arpejos M e m Estudos 23 ao 38 (Mule - Ferling) 1 Peça 	<ul style="list-style-type: none"> Escalas e arpejos M e m Estudos 39 ao 52 (Mule - Ferling) 1 Peça 	
8.º		<ul style="list-style-type: none"> Escalas M e m Escala de tons inteiros (Capelle) 1 Peça 	<ul style="list-style-type: none"> Escalas M e m Escala de tons inteiros (Capelle) 1 Peça 	<ul style="list-style-type: none"> Escalas M e m Escala de tons inteiros (Capelle) 1 Peça 	

Anexo B - Parecer do professor Cooperante



Prática de Ensino Supervisionada Mestrado em Ensino de Música

Escola Cooperante: Conservatório de Música e Artes do Dão

Professor Cooperante: José Eduardo Correia Magalhães

Mestrando: Jorge Oliveira

Parecer do Professor Cooperante

O Mestrando Jorge Oliveira realizou o seu estágio no CMAD de forma activa e participativa nas actividades desenvolvidas pela escola.

Acompanhou as aulas de dois alunos, um do 1.º grau e outro do 6.º grau, assim como o ensemble de saxofones composto por 18 alunos. Lecionou parte das aulas individuais e dirigiu a maioria das aulas do ensemble.

Participou nalgumas actividades realizadas pela escola, nomeadamente:

- dia 24 de novembro de 2018, Concerto de Orquestra de Sopros com o Herman José;
- dia 12 de dezembro de 2018, Audição de Natal com o Ensemble de Saxofones;
- dia 18 de maio de 2019, Concerto com Ensemble de Saxofones em Vila Nova de Poiares;
- dia 12 de junho de 2019, Audição de Classes Conjunto com o Ensemble de Saxofones.

Mostrou saber organizar e planear uma aula de forma produtiva e estruturada. A condução das aulas foi sendo adaptada a cada situação.

Data: 1 de julho de 2019

Assinatura do professor cooperante: _____

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'J. E. C. Magalhães', is written over a horizontal line.