



**Universidade de Évora - Escola de Artes**

**Mestrado em Ensino de Música**

Relatório de Estágio

**Registo sobreagudo do saxofone: exercícios direcionados  
para o seu domínio progressivo**

Ana Maria Balas dos Santos Rosa

Orientador(es) | Mário Marques

Évora 2022

---

---

---

---



**Universidade de Évora - Escola de Artes**

**Mestrado em Ensino de Música**

Relatório de Estágio

**Registo sobreagudo do saxofone: exercícios direcionados  
para o seu domínio progressivo**

Ana Maria Balas dos Santos Rosa

Orientador(es) | Mário Marques

Évora 2022

---

---

---

---



O relatório de estágio foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Olga Magalhães (Universidade de Évora)

Vogais | Ana Santos (Universidade de Évora) (Arguente)  
Mário Marques (Universidade de Évora) (Orientador)

## Agradecimentos

*Aos meus Pais, por me proporcionarem o privilégio que é estudar música.*

*Ao Sr. Nunes, o meu primeiro professor de saxofone, por me ter incentivado desde o início a seguir este caminho e acreditar sempre em mim.*

*Aos professores Filipe Fonseca e Vasco Sousa, que me acompanharam durante o meu percurso no Conservatório de Vila Real e que foram essenciais na minha formação.*

*Ao professor Madeira Alves e restantes professores do Conservatório de Coimbra que me ajudaram a manter este sonho vivo enquanto esperava pelo momento certo.*

*A todos os amigos que fiz durante a Licenciatura em Física, companheiros de guerra e parceiros nas horas de maior desespero. Rita, Miguel, Patrícia, Ricardo, David, Tomás, Luís, Anthony, adoro-vos e nunca me esquecerei de vocês. Pedro, és o melhor amigo que alguém pode ter. Obrigado por dedicares tantos anos da tua vida a aturar-me.*

*Ao Yeborath Sax Quartet, por todas as aventuras que passámos, crescimento pessoal e profissional ao vosso lado. Inês, Filipa e Bagarrão, vamos juntos.*

*Ao meu Orientador, Professor Doutor Mário Marques, por me ter aprovado nas provas de acesso à Licenciatura em Música e sido o meu professor de instrumento durante todo o meu percurso nesta instituição, e também um grande amigo. Um modelo a seguir enquanto pedagogo e ser humano.*

*Ao meu Orientador Cooperante, Professor Hélder Alves, por me ter recebido de braços abertos como estagiária e por todos os conselhos, preocupação e ajuda.*

*A todos os alunos com quem tive a possibilidade de trabalhar, tanto no estágio como nas Filarmónicas Alvaiazerense e Ansianense. É um privilégio fazer um bocadinho parte do vosso caminho.*

*Por último, a todos com quem me cruzei e que contribuíram para a minha formação enquanto pessoa e profissional.*

# Registo sobreagudo do saxofone: exercícios direcionados para o seu domínio progressivo

## Resumo

Este relatório encontra-se dividido em duas partes principais, sendo que a primeira corresponde a uma exposição e análise das aulas assistidas durante a prática de ensino supervisionada, explorando-se também as características e contextualização da Escola Artística de Música do Conservatório Nacional, bem como dos alunos acompanhados durante a PES.

A segunda parte do relatório descreve o processo de investigação e os seus resultados, com o objetivo de produzir um conjunto de exercícios/estudos direcionados para o domínio do registo sobreagudo do saxofone. Esta investigação partiu da realização do estado da arte, começando-se por uma explicação dos conceitos de *harmónico* e *sobreagudo*, quais as habilidades técnicas de que o saxofonista precisa para emitir estes sons e, posteriormente, propondo alguns exercícios de abordagem e execução de harmónicos/sobreagudos no saxofone, construídos seguindo um aumento gradual de dificuldade, de forma a serem aplicáveis a alunos do ensino vocacional de saxofone desde o ensino básico até ao ensino secundário, conforme as características individuais de cada aluno forem permitindo.

## Palavras-chave

Saxofone; Harmónicos; Sobreagudos; Vocalização; Embocadura.

# Altissimo register of the saxophone: exercises directioned towards its progressive mastery

## Abstract

This report is divided in two main parts, being that the first corresponds to an exposure and analysis of the classes that were watched during the supervised teaching practice, also exploring the characteristics and context of the Artistic Music School of the National Conservatory, as well as the students who were accompanied.

The second part describes the investigation process and its results, with the main purpose of producing a set of exercises/*etudes* directioned towards the saxophone's third register. This investigation started by doing the state of the art, beginning with an explanation of the concepts of *overtone* and *altissimo*, which technical abilities are demanded from the saxophonist to produce these sounds, and then proposing some exercises to approach and execute overtones/*altissimo* on the saxophone, elaborated following a progressive increase of difficulty, so as to be adaptable to students who attend the specialized music schools, from the basic cycle to the secondary cycle, depending, of course, on the individual characteristics of each student.

## Keywords

Saxophone; Overtone; Altissimo; Voicing; Embouchure.

## **Abreviaturas**

**ACULMA** - Associação para o Desenvolvimento Cultural e Social de Marvila

**CPISP** - Curso Profissional de Instrumentista de Sopros e Percussão

**EAMCN** - Escola Artística de Música do Conservatório Nacional

**PAA** - Prova de Aptidão Artística

**PES** - Prática de Ensino Supervisionada

**SWOT** - Strengths, Weaknesses, Opportunities and Threats

## Índice de tabelas

1	Matriz SWOT comparativa da atual sede da EAMCN, na Escola Secundária Marquês de Pombal, com o edifício do Convento dos Caetanos. . . . .	12
2	Material didático utilizado pelo aluno A ao longo do ano letivo. . . . .	14
3	Material didático utilizado pelo aluno B ao longo do ano letivo. . . . .	16
4	Material didático utilizado pelo aluno C ao longo do ano letivo. . . . .	18
5	Material didático utilizado pelo aluno D ao longo do ano letivo. . . . .	20
6	Material didático utilizado pelo aluno E ao longo do ano letivo . . . . .	22
7	Material didático utilizado pela aluna F ao longo do ano letivo. . . . .	24
8	Material didático utilizado pelo aluno G ao longo do ano letivo . . . . .	27

## Índice de figuras

1	Primeiro exercício do <i>Top-Tones</i> de Sigurd Rascher. <sup>1</sup> . . . . .	48
2	<i>Saxophone High Tones</i> de Eugene Rousseau. <sup>2</sup> . . . . .	49
3	Exercício de emissão do primeiro harmónico, mantendo a dedilhação da nota fundamental com a chave de registo. <sup>3</sup> . . . . .	50
4	Exercício de emissão de vários harmónicos sucessivos, mantendo a dedilhação da nota fundamental com a chave de registo. <sup>4</sup> . . . . .	50
5	Dedilhações frontais para o Mi e o Fá agudos. . . . .	50
6	Exercícios de emissão do Sol sobreagudo no saxofone. <sup>5</sup> . . . . .	51
7	Exercícios de afinação e colocação do registo médio. <sup>6</sup> . . . . .	51
8	Exercício de mudança da afinação realizado com a boquilha do saxofone alto. <sup>7</sup> . . . . .	53
9	Exercício de mudança da afinação realizado com a boquilha do saxofone alto. <sup>8</sup> . . . . .	56
10	Exercício . <sup>9</sup> . . . . .	57
11	Exercício . <sup>10</sup> . . . . .	57
12	Exercício. <sup>11</sup> . . . . .	58
13	Exercício. <sup>12</sup> . . . . .	58
14	Exercício. <sup>13</sup> . . . . .	58
15	Exercício. <sup>14</sup> . . . . .	59
16	Exercício. <sup>15</sup> . . . . .	59
17	Emissão do primeiro harmónico da série dos harmónicos de si bemol grave. <sup>16</sup>	60
18	Fá médio. <sup>17</sup> . . . . .	60
19	Emissão do segundo harmónico da série dos harmónicos de si bemol grave. <sup>18</sup>	60
20	Si bemol agudo (3 <sup>o</sup> harmónico), Ré agudo (quarto harmónico) e Fá agudo (quinto harmónico). <sup>19</sup> . . . . .	61
21	Emissão do 3 <sup>o</sup> , 4 <sup>o</sup> e 5 <sup>o</sup> harmónico. <sup>20</sup> . . . . .	61
22	Emissão dos 5 primeiros harmónicos. <sup>21</sup> . . . . .	61
23	Série dos harmónicos de si natural. <sup>22</sup> . . . . .	62
24	Série dos harmónicos de dó natural. <sup>23</sup> . . . . .	62
25	Gráfico com respostas a uma pergunta do questionário elaborado pela mestrandia, relacionada com o exercício descrito. <sup>24</sup> . . . . .	63
26	Exercício cromático. <sup>25</sup> . . . . .	63
27	Subida cromática. <sup>26</sup> . . . . .	64
28	Escala de si bemol maior, executada recorrendo aos harmónicos trabalhados nos exercícios anteriores. <sup>27</sup> . . . . .	64
29	Escala de si bemol maior, executada recorrendo aos harmónicos trabalhados nos exercícios anteriores. <sup>28</sup> . . . . .	64

30	Dedilhações frontais para o Mi e Fá natural. <sup>29</sup> . . . . .	65
31	Dedilhações frontais para o Mi e Fá natural. <sup>30</sup> . . . . .	65
32	Exercícios melódicos. <sup>31</sup> . . . . .	66
33	Gráfico com respostas a uma pergunta do questionário elaborado pela mestranda, relacionada com o exercício descrito. <sup>32</sup> . . . . .	67
34	Dedilhações frontais para o Fá susenido agudo sugeridas por Rosemary Lang (1988) . <sup>33</sup> . . . . .	68
35	Dedilhações frontais para o Fá susenido agudo sugeridas pela mestranda. <sup>34</sup>	68
36	Exercício de controlo do Fá susenido. <sup>35</sup> . . . . .	69
37	Exercício de controlo do Fá susenido. <sup>36</sup> . . . . .	70
38	Exercício de controlo do Fá susenido. <sup>37</sup> . . . . .	70
39	Representação do trato oral humano. <sup>38</sup> . . . . .	72
40	Sol sobreagudo. <sup>39</sup> . . . . .	73
41	Sol sobreagudo. <sup>40</sup> . . . . .	74
42	Sol sobreagudo. <sup>41</sup> . . . . .	74
43	Sol sobreagudo. <sup>42</sup> . . . . .	75
44	Exercício. <sup>43</sup> . . . . .	75
45	Dedilhação para o Sol sobreagudo utilizando as chaves 1, 3, 4, 6, Mi bemol e registro. <sup>44</sup> . . . . .	76
46	Compassos 101 a 106 do primeiro andamento da <i>Sonata</i> de Paul Creston. <sup>45</sup>	77
47	Estudo n <sup>o</sup> 1, compassos 1 a 5. <sup>46</sup> . . . . .	78
48	Estudo n <sup>o</sup> 1, compassos 11 a 18. <sup>47</sup> . . . . .	78
49	<i>Concerto</i> de A. Glazounov, final da obra onde estão presentes os sobreagudos. <sup>48</sup> . . . . .	79
50	Estudo n <sup>o</sup> 2, secção A a B. <sup>49</sup> . . . . .	80
51	Dedilhações sugeridas pela mestranda para o Sol sobreagudo. <sup>50</sup> . . . . .	80
52	Dedilhação sugerida pela mestranda para o dó sobreagudo. <sup>51</sup> . . . . .	81
53	<i>Improvisação II</i> de Ryo Noda, sobreagudos. <sup>52</sup> . . . . .	81
54	Estudo n <sup>o</sup> 2, secção B a C. <sup>53</sup> . . . . .	82
55	Dedilhação proposta para o Lá bemol sobreagudo. <sup>54</sup> . . . . .	82
56	<i>Finale</i> , últimos compassos. <sup>55</sup> . . . . .	82
57	Dedilhação proposta para o Lá sobreagudo. <sup>56</sup> . . . . .	83
58	Estudo n <sup>o</sup> 2, secção C a D. <sup>57</sup> . . . . .	83
59	<i>Concerto</i> de Dubois, subida para o si bemol sobreagudo. <sup>58</sup> . . . . .	84
60	Estudo n <sup>o</sup> 2, secção final. <sup>59</sup> . . . . .	84
61	Dedilhação proposta para o Lá bemol sobreagudo. <sup>60</sup> . . . . .	84
62	<i>Sonata</i> de Muczynski, compassos 25 e 26. <sup>61</sup> . . . . .	85
63	Dedilhações sugeridas pela mestranda para o Mi, Fá susenido (agudos) e Sol sobreagudo. <sup>62</sup> . . . . .	86

64	Estudo nº 3, secção A a B. <sup>63</sup> . . . . .	86
65	Compasso 43 do primeiro andamento da <i>Sonata</i> . <sup>64</sup> . . . . .	87
66	Dedilhações propostas pela mestranda para o Fá (agudo), Sol (sobreagudo) e Lá bemol (sobreagudo) no compasso 43 do primeiro andamento da <i>Sonata</i> . <sup>65</sup> . . . . .	87
67	Compasso 43 do primeiro andamento da <i>Sonata</i> . <sup>66</sup> . . . . .	87
68	Estudo nº3, letra C a letra D. <sup>67</sup> . . . . .	88
69	Compassos 42 a 47 do segundo andamento da <i>Sonata</i> . <sup>68</sup> . . . . .	88
70	Subida final do segundo andamento da <i>Sonata</i> . <sup>69</sup> . . . . .	88
71	Subida cromática presente na obra. <sup>70</sup> . . . . .	89
72	Passagem sobreaguda. <sup>71</sup> . . . . .	89
73	Estudo nº4, letras A a C. <sup>72</sup> . . . . .	90
74	Últimos compassos da <i>Pequena Czarda</i> de P. Iturralde, opção com sobreagudos. <sup>73</sup> . . . . .	90
75	Último compasso do <i>Concerto</i> de H. Tomasi. <sup>74</sup> . . . . .	91
76	Dedilhações propostas pela mestranda para os sobreagudos da passagem anterior, pela ordem em que aparecem. <sup>75</sup> . . . . .	91
77	Estudo nº5, secção A a B. <sup>76</sup> . . . . .	92
78	Estudo nº5, secção B a C. <sup>77</sup> . . . . .	92
79	Estudo nº5, secção C a D. <sup>78</sup> . . . . .	93
80	Estudo nº5, secção C' a E. <sup>79</sup> . . . . .	93
81	Dedilhações de frente sugeridas para o Sol sobreagudo e para o Fá agudo. <sup>80</sup>	93
82	Dedilhações sugeridas para o sol, dó e si bemol sobreagudos. <sup>81</sup> . . . . .	95
83	Última secção do estudo nº 5. <sup>82</sup> . . . . .	95
84	Subida presente no primeiro andamento do <i>Concertino da Camera</i> de J. Ibert. <sup>83</sup> . . . . .	96
85	Estudo nº 6, letra A. <sup>84</sup> . . . . .	96
86	Estudo nº 6, letra A''. <sup>85</sup> . . . . .	97
87	Subida no registo sobreagudo no primeiro andamento do <i>Concertino da Camera</i> , 5 compassos antes do número 10 de ensaio. <sup>86</sup> . . . . .	97
88	Estudo nº 6, secção da letra A'' à letra C''. <sup>87</sup> . . . . .	97
89	Dedilhações propostas pela mestranda. <sup>88</sup> . . . . .	98
90	Estudo nº6, letra E. <sup>89</sup> . . . . .	98
91	Final da <i>Improvisação III de Ryo Noda</i> . <sup>90</sup> . . . . .	98
92	Primeira questão e respostas. . . . .	112
93	Segunda questão e respostas. . . . .	113
94	Terceira questão e respostas. . . . .	114
95	Quarta questão e respostas. . . . .	115
96	Quinta questão e respostas. . . . .	116

97	Sexta questão. . . . .	117
98	Respostas à questão anterior. . . . .	118
99	Sétima questão. . . . .	119
100	Respostas à questão anterior. . . . .	120
101	Questões 8 e 9 do questionário e respectivas respostas. . . . .	121
102	Última questão e respostas. . . . .	122
103	Tabela se sobreagudos (continua na página seguinte). . . . .	123
104	Tabela de sobreagudos. <sup>91</sup> . . . . .	124

# Índice

Abreviaturas	iii
Índice de tabelas	iv
Índice de figuras	v
Índice	1
Introdução	4
<b>I Prática de Ensino Supervisionada</b>	<b>6</b>
<b>1. Caracterização da Escola Artística de Música do Conservatório Nacional</b>	<b>6</b>
1.1 Contextualização histórica e geográfica . . . . .	6
1.2 Órgãos de gestão . . . . .	9
1.3 Projeto educativo . . . . .	9
1.4 Instalações e equipamentos . . . . .	11
1.5 Classe de saxofone . . . . .	12
<b>2. Caracterização dos alunos</b>	<b>12</b>
2.1 Aluno A . . . . .	12
2.2 Aluno B . . . . .	14
2.3 Aluno C . . . . .	16
2.4 Aluno D . . . . .	18
2.5 Aluno E . . . . .	21
2.6 Aluna F . . . . .	22
2.7 Aluno G . . . . .	25
<b>3. Práticas educativas</b>	<b>27</b>
3.1 Atividades desenvolvidas na escola . . . . .	28
3.2 Estratégias gerais adotadas . . . . .	28
3.3 Estratégias individuais . . . . .	30
Aulas lecionadas ao aluno A . . . . .	30
Aulas lecionadas ao aluno B . . . . .	31
Aulas lecionadas ao aluno C . . . . .	33
Aulas lecionadas ao aluno D . . . . .	35
Aulas lecionadas ao aluno E . . . . .	36
Aulas lecionadas à aluna F . . . . .	39

Aulas lecionadas ao aluno G . . . . .	41
3.4 Análise crítica da atividade docente . . . . .	42
<b>II Investigação</b>	<b>45</b>
<b>1. Projeto de investigação</b>	<b>45</b>
1.1 Descrição e motivação para a escolha do projeto de investigação . . . . .	45
1.2 Objetivos de investigação . . . . .	46
1.3 Metodologias de investigação . . . . .	46
<b>2. Estado da arte</b>	<b>47</b>
2.1 O que são <i>harmónicos e sobreagudos</i> . . . . .	47
2.2 Como fazer a primeira abordagem à execução de harmónicos . . . . .	47
2.2.1 O método <i>Top-Tones</i> de Sigurd Rascher . . . . .	47
2.2.2 O método <i>Saxophone High Tones</i> de Eugene Rousseau . . . . .	48
2.2.3 <i>Beginning studies in the altissimo register</i> de Rosemary Lang . . . . .	49
2.2.4 <i>Los armonicos en el saxofon</i> de Pedro Iturralde . . . . .	51
2.2.5 <i>An analysis of overtone production in saxophone teaching methods</i> de Emiliy Loboda . . . . .	52
2.3 Utilização do ouvido interior . . . . .	53
2.4 Papel da vocalização na execução de <i>harmónicos/sobregudos</i> no saxofone . . . . .	53
<b>3. Apresentação e análise dos resultados</b>	<b>54</b>
3.1 Proposta de método com exercícios de apoio ao domínio dos harmónicos e do registo sobreagudo do saxofone . . . . .	54
3.1.1 Exercícios prévios utilizando só a boquilha . . . . .	55
3.1.2 Emissão do registo médio sem utilização da chave de oitava . . . . .	57
3.1.3 Exercícios de tubo fechado: série dos harmónicos de Si bemol, Si natural e Dó natural . . . . .	59
3.1.4 Utilização das dedilhações frontais para o Mi, o Fá e o Fá sustenido agudos . . . . .	64
3.1.5 Emissão do Sol sobreagudo partindo dos exercícios anteriores . . . . .	71
3.1.6 Emissão de sobreagudos desde o primeiro Sol sobreagudo até ao se- gundo Sol sobreagudo . . . . .	76
3.1.7 Estudos pedagógicos elaborados pela mestranda . . . . .	77
<b>Conclusão</b>	<b>99</b>
<b>Anexos</b>	<b>104</b>
Anexo 1 - Estudo nº1 . . . . .	104

Anexo 2 - Estudo nº2 . . . . .	105
Anexo 3 - Estudo nº3 . . . . .	106
Anexo 4 - Estudo nº4 . . . . .	108
Anexo 5 - Estudo nº5 . . . . .	109
Anexo 6 - Estudo nº6 . . . . .	111
Anexo 7 - Questionário e respostas : <i>Abordagem pedagógica ao registo sobreagudo do saxofone</i> . . . . .	112
Anexo 8 - Tabela de sobreagudos . . . . .	123

## Introdução

A Prática de Ensino Supervisionada corresponde a um estágio com a duração de 2 (dois) semestres realizado numa escola vocacional de música, e é uma unidade curricular que integra o plano de estudos do Mestrado em Ensino de Música ministrado pela Universidade de Évora. Este é um mestrado profissionalizante que confere a habilitação necessária para a docência no ensino especializado de música, conforme o Decreto-Lei nº 79/2014.

A regulamentação da PES estipula que durante o primeiro semestre os mestrandos devem realizar 85 (oitenta e cinco) horas de estágio, das quais 6 (seis) horas devem ser aulas lecionadas, e 212 (duzentas e doze) horas no segundo semestre, correspondendo 18 (dezoito) a aulas lecionadas. Dentro destes horários algumas horas em cada semestre devem ser também dedicadas a participar em atividades promovidas pela escola. Estes valores foram cumpridos pela mestranda, sendo que no primeiro semestre o número de horas foi até ultrapassado (a mestranda realizou noventa e três horas de estágio no primeiro semestre), e no segundo semestre a mestranda cumpriu um número de horas concordante com a tolerância de 20% (vinte por cento) que está também prevista na regulamentação da PES, realizando 173 (cento e setenta e três) horas no segundo semestre.

A mestranda realizou a PES durante o ano letivo 2021/2022 na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional, com os alunos da classe de saxofone do professor Hélder Alves, tendo este assumido o papel de orientador de cooperante. Esta classe é composta por 7 (sete) alunos: 4 (quatro) de ensino básico e 3 (três) de ensino secundário. Também de acordo com a regulamentação da PES, a mestranda deveria acompanhar 2 (dois) alunos de cada ciclo de estudos, porém, não havendo alunos de iniciação na classe do professor Hélder Alves e também para conseguir cumprir o número mínimo de horas de estágio, a mestranda acompanhou todos os alunos desta classe.

Na primeira parte deste relatório a mestranda faz um relato de toda a Prática de Ensino Supervisionada, descrevendo os alunos da classe, tanto a nível de personalidade como em relação ao seu progresso musical, procedendo a uma exposição e análise das aulas que lecionou a estes alunos e terminando com uma reflexão da sua própria atividade docente, que dificuldades encontrou ao longo do processo, aspetos positivos a realçar, entre outras questões. Este estágio teve início no dia 4 (quatro) de outubro de 2021 (dois mil e vinte e um) e terminou no dia 22 (vinte e dois) de junho de 2022 (dois mil e vinte e dois).

Na segunda parte deste trabalho a mestranda expõe a investigação realizada durante o mesmo ano letivo, relacionada com a introdução do registo sobreguido aos alunos do ensino especializado de saxofone.

A capacidade de isolar determinadas frequências (harmónicos) no saxofone é algo que envolve diversas aptidões técnicas, tais como a utilização do ouvido interior, ter uma embocadura flexível e conseguir variar a colocação da cavidade bucal através da vocalização (posicionamento da língua); se os alunos começarem a trabalhar estes aspetos desde cedo

através de exercícios adequados, quando tentarem emitir sobreagudos no instrumento terão muito mais facilidade em fazê-lo. Desta forma, durante a prática de ensino supervisionada a mestranda trabalhou, na medida do possível, com os alunos da classe de saxofone algumas estratégias de abordagem ao registo sobreagudo neste instrumento, o que ajudou a compreender quais os seus benefícios. Paralelamente, a mestranda também elaborou um inquérito sob a forma de questionário para recolha de informações relacionadas com o tema junto dos atuais professores do ensino vocacional de saxofone.

## Parte I

# Prática de Ensino Supervisionada

## 1. Caracterização da Escola Artística de Música do Conservatório Nacional

Nesta secção é exposta uma apresentação do estabelecimento de ensino onde foi realizada a PES, a Escola Artística de Música do Conservatório Nacional, sendo que esta é uma instituição de referência no ensino artístico. Será relatada a história desta Escola, desde o importante papel de João Domingos Bomtempo na criação do seu modelo de ensino até à realidade atual da instituição, realçando os seus momentos mais marcantes e figuras de maior relevo.

### 1.1 Contextualização histórica e geográfica

A criação do Conservatório de Música em Lisboa veio continuar a tradição do Seminário da Patriarcal, sendo que esta era a principal instituição pública de ensino de música em Portugal, direcionada essencialmente para a música religiosa. O primeiro parágrafo do decreto que determinou a fundação do Conservatório em Portugal refere o papel social que o ensino da música desempenhava na época:

Desejando Eu promover a arte de musica, e fazer aproveitar os talentos, que para ella apparecem, principalmente no grande numero de Orfaos, que se educam na Casa Pia: Hei por bem Decretar que o Seminario da extincta Igreja Patriarchal seja substituido por um Conservatorio de Musica, que se estabelecerá na referida Casa Pia [...] (Rosa, 1999, p. 4)

Desta forma, foi criado o Conservatório de Música na Casa Pia de Lisboa pelo Decreto de 5 de Maio de 1835, tendo sido nomeado para seu Diretor o pianista, compositor e pedagogo João Domingos Bomtempo (1775–1842), o qual implementou nesta instituição o modelo de ensino que se encontrava em vigor nos conservatórios de Nápoles e Veneza entre finais do século XVI e a primeira metade do século XVII. No Conservatório de Música viriam a estudar entre doze a vinte alunos do antigo Seminário, preferencialmente os que estavam mais adiantados, e também alunos (e alunas) órfãos provenientes da Casa Pia, aos quais seria dado apoio financeiro, oferecendo assim uma formação musical secular a rapazes e raparigas (Gomes, 2002, p. 49).

No ano seguinte, 1836, o Governo iniciou um processo de reforma das estruturas culturais e educativas em Portugal, o que levou à reestruturação de várias instituições, incluindo

uma reforma do teatro nacional levada a cabo por Almeida Garrett que levou à fundação do Conservatório Geral de Arte Dramática, sediado no Convento dos Caetanos (Rosa, 1999, p. 13). Desta forma, o Conservatório de Música passou a integrar esta estrutura juntamente com duas novas instituições, a Escola Dramática ou de Declamação e a Escola de Dança, Mímica e Ginástica Especial.

Segundo Gomes (2002), "o Conservatório de Música da Casa Pia e o Conservatório Geral de Arte Dramática representam dois momentos distintos num lento processo de transição entre dois modelos de formação": o primeiro, assemelhava-se aos moldes dos conservatórios de Nápoles e Veneza, enquanto que o segundo era mais baseado no modelo do Conservatório de Música e Declamação de Paris, visando assim um "tipo de formação musical mais abrangente que os primeiros" (p. 51).

Mais tarde, em 1840, o Rei D. Fernando assume a presidência honorária do Conservatório Geral de Arte Dramática, o qual passou a chamar-se de Conservatório Real de Lisboa, aquando da aprovação dos seus estatutos em 1841, com o principal objetivo de formar artistas profissionais.

Ao longo dos anos o Conservatório Real de Lisboa passou por vários diretores, entre os quais o Conde de Farrobo (1848), Duarte de Sá (1870), Luís Augusto Palmeirim (1878) e Eduardo Schwalbach (1895), bem como várias reformas, a destacar duas reformas que ocorreram na passagem do século XIX para o século XX, uma em 1898 e outra em 1901 (Gomes, 2002, p. 61). É nessa viragem de século que decorre uma mudança mais acentuada a nível dos objetivos de formação do Conservatório, mudando o foco da formação de músicos profissionais para a formação de músicos enquanto artistas. Essa mudança de paradigma está bem expressa no Decreto de 24 de outubro de 1901:

A arte musical não pode ser uma profissão; tocar bem um instrumento ou escrever corretamente uma cantata ou fuga, não é bastante para ser músico, para ser artista. (Gomes, 2002, p. 62).

Após a implantação da República em 5 de outubro de 1910 o Conservatório Real de Lisboa passou a denominar-se Conservatório Nacional de Lisboa e, poucos anos depois, em 1919, o pianista Viana da Motta e o musicólogo Luís de Freitas Branco, Diretor e Sub-diretor da secção de música, respetivamente, implementaram uma das mais importantes reformas a nível do ensino nesta instituição (Borges, 2017). Entre outros aspetos, esta reforma levou à inclusão de disciplinas de Cultura Geral (o que abrangia matérias desde a História à Literatura), bem como as disciplinas de Instrumentação, Regência e Leitura de Partituras, a criação da Classe de Ciências Musicais e o desenvolvimento do Curso de Composição.

Em 1930 o Conservatório sofreu um novo projeto de reforma, devido à necessidade de efetuar cortes orçamentais:

tendo como seu objetivo central "...o regresso ao regime tradicional de concentração, sob uma administração única, [dos Conservatórios de Música e Teatro, a qual] apresenta evidentes vantagens para a economia do ensino e para a disciplina da instrução", e "considerando (...) que as circunstâncias aconselham o estabelecimento imediato desse regime de unidade como base orgânica necessário da reforma a efetuar" (Decreto nº 18461, de 14 de julho de 1930: preâmbulo), inicia-se, em plena *ditadura nacional*, uma nova reforma do Conservatório de Lisboa [...] (Gomes, 2002, p. 127)

Esta reforma levou ao término de algumas das disciplinas mencionadas anteriormente, nomeadamente as disciplinas de Cultura Geral, Leitura de Partituras, Estética Musical e Regência (Borges, 2017). Gomes (2002) afirma que esta reforma representou um claro retrocesso quanto à organização curricular previstas anteriormente pelos Decretos publicados em 1919, relativamente ao ensino musical ministrado no Conservatório, e explica que esse facto se insere "numa tendência bastante mais vasta que marca toda a política educacional portuguesa deste período da *ditadura nacional*", durante o qual a prática geral era de diminuir os anos de escolaridade (p. 133).

Em 1938, o maestro e compositor Ivo Cruz foi convidado para o cargo de Diretor do Conservatório Nacional de Lisboa e deu início a uma nova renovação do ensino nesta instituição, com o intuito de equiparar o Conservatório Nacional de Lisboa aos outros conservatórios europeus. Em particular, em 1946 o edifício do Conservatório foi alvo de várias renovações, desde melhorias no Salão Nobre até à instalação de uma Biblioteca e também do Museu Instrumental (Borges, 2017).

Em 1971, o Ministro da Educação, professor José Veiga Simão, propôs um projeto global de reforma do sistema de ensino, o qual abrangia também o ensino artístico; desta forma, para coordenar a reforma do ensino artístico a ser efetuada no Conservatório Nacional, foi criada uma Comissão Orientadora (da reforma), presidida pela pianista Madalena Perdigão (Gomes, 2002, p. 155). Desta renovação resultaram quatro escolas distintas em substituição das secções de música e de teatro do Conservatório: a Escola Nacional de Música, a Escola Nacional de Dança, a Escola Nacional de Teatro e a Escola-Piloto de Professores. Para além da nova estrutura, esta reformulação do plano de estudos resultou em mudanças a vários níveis, nomeadamente um aumento dos anos de estudo, atualização do repertório e introdução de novos instrumentos, como o alaúde, a flauta de bisel e o clavicórdio (Camelo, 2016, p. 4).

Após o 25 de abril ocorreram novas mudanças no Conservatório Nacional, a destacar a dissolução da estrutura quadripartida que foi substituída por uma única estrutura comum mais global (Borges, 2017). Esta nova organização levou à divisão do ensino nos níveis secundário e superior, o que deu origem às Escolas de Música e Dança de Lisboa, às Escolas Superiores de Música e Dança de Lisboa e às Escola de Teatro e Cinema que, por sua vez, resultaram na Escola Superior de Teatro e Cinema.

Foi então que nasceu a Escola de Música do Conservatório Nacional (EMCN) direcionada para o ensino básico e secundário. A partir do ano letivo 2002/2003 foram criados dois pólos da EMCN na Amadora e no Seixal, com o apoio das respetivas autarquias e mais tarde, em 2008, iniciou-se a partir desta escola o projeto da *Orquestra Geração* (Borges, 2017).

No ano de 2017, a Escola de Música do Conservatório Nacional passou a designar-se Escola Artística de Música do Conservatório Nacional (Martins, 2020, p. 12).

## 1.2 Órgãos de gestão

O Regulamento Interno da EAMCN (2016) especifica os seus quatro órgãos de direção, gestão e administração, sendo eles o conselho geral, o diretor, o conselho pedagógico e o conselho administrativo. Cada um destes órgãos desempenha funções específicas; relativamente ao conselho geral, o Regulamento Interno (RI) da escola explica que

este órgão é composto por 19 elementos [...]: oito representantes do pessoal docente eleitos pelos seus pares<sup>92</sup>; quatro representantes dos pais e encarregados de educação; dois representantes dos alunos do ensino secundário; dois representantes da autarquia [...] designados pela câmara municipal de Lisboa; três representantes da comunidade local cooptados pelos restantes membros do conselho geral. (p. 12)

Relativamente ao diretor, este "é o órgão de administração e gestão da EMCN nas áreas pedagógica, cultural, administrativa, financeira e patrimonial", e "assegura a coordenação pedagógica do curso profissional" (p. 15). O conselho pedagógico

é o órgão de administração e gestão que assegura a coordenação e orientação da vida educativa da EMCN, nomeadamente nos domínios pedagógico e didático, de orientação e acompanhamento dos alunos e da formação inicial e contínua do pessoal docente e não docente. (p. 15)

O conselho administrativo é "o órgão deliberativo em matéria administrativo-financeira da EMCN, nos termos da legislação em vigor", constituído pelo diretor, pelo sub-diretor ou um dos seus adjuntos, e pelo chefe dos serviços de administração escolar ou um substituto (p. 17).

## 1.3 Projeto educativo

O Projeto Educativo (2021) aprovado para o triénio 2021/2024 descreve a missão da EAMCN colocando grande ênfase em diversos valores pelos quais esta escola se rege, entre os quais cidadania, participação, responsabilidade, integridade, excelência e exigência. Desta forma, sob o cumprimento destes valores, "é missão da EAMCN qualificar os

---

<sup>92</sup>Todos os representantes são eleitos pelos seus pares.

alunos através de uma sólida formação nas suas múltiplas vertentes, humanística, científica, histórica, ética, ecológica, estética, artística e musical, capacitando-os para uma opção profissional como músicos".

Em relação à oferta educativa, este mesmo documento apresenta os cursos ministrados pela instituição, previstos pela legislação vigente:

- Iniciação (1º Ciclo do Ensino Básico);
- Básico de Música (2º e 3º Ciclo do Ensino Básico);
- Secundário de Música, nas variantes de Instrumento, Formação Musical e Composição;
- Secundário de Canto;
- Profissional de Instrumentista de Sopros e Percussão;
- Profissional de Instrumentista de Cordas e Teclas;
- Profissional de Instrumentista de Cordas e Teclas, variante Voz;
- Profissional de Instrumentista de Jazz, nas variantes de Instrumento e Voz (pp. 15-16).

Todos estes cursos estão disponíveis para todos os instrumentos previstos na legislação em vigor e existem 3 (três) regimes de frequência possíveis:

- Integrado, com frequência de todas as componentes do currículo na EAMCN;
- Articulado, com frequência na EAMCN apenas das disciplinas da componente de formação artística especializada, no Curso Básico, e das disciplinas das componentes de formação científica e técnica artística, no Curso Secundário;
- Supletivo, com frequência das disciplinas da componente de formação vocacional, no Curso Básico, e das componentes de formação científica e técnico-artística, no Curso Secundário.

Para além das aulas, porém não desvinculadas das disciplinas curriculares, o Projeto Educativo (2021) contempla outras atividades de complemento e enriquecimento curricular proporcionadas pela EAMCN. De entre essas atividades encontram-se "*masterclasses*, concertos, palestras, audições, publicações, seminários, conferências, exposições, concursos, visitas de estudo, todas com o objetivo de possibilitar aos alunos uma formação completa e integral" (p. 22).

Um dos projetos de maior destaque dentro da EAMCN é a Orquestra Geração (OG), desenvolvido pela EAMCN em parceria com várias outras instituições públicas e privadas:

este projeto tem por objetivo desenvolver orquestras juvenis em escolas do 1<sup>o</sup>, 2<sup>o</sup> e 3<sup>o</sup> ciclos do ensino básico, particularmente em contextos socioeconómicos mais fragilizados, incluindo e dando continuidade aos alunos que, tendo iniciado o projeto até ao 3<sup>o</sup> ciclo, transitam para o ensino secundário, contribuindo para um crescimento mais harmonioso das crianças e jovens, alargando as suas perspetivas de vida, e promovendo uma maior mobilidade social. (pp. 23-24)

Adicionalmente, a EAMCN também tem várias parcerias e protocolos com diversas instituições, tais como bandas militares, outras escolas de artes, universidades e instituições de ensino superior (pp. 24-25).

## 1.4 Instalações e equipamentos

O edifício da EAMCN foi construído através da requalificação do Convento dos Caetanos. Segundo Almeida (2017),

o edifício foi sempre problemático, desde a sua construção inicial, que nunca foi totalmente concluída, até à instalação do Conservatório Nacional. Mesmo depois da nova construção, registaram-se várias queixas acerca do seu estado e vários pedidos de obras de reparação. (p. 115)

Esta autora acrescenta ainda que

esta situação tem vindo a tomar proporções alarmantes, já que o edifício se encontra muito degradado porque não é intervencionado desde a última metade do século XX, pelo que não apresenta as condições mínimas necessárias para o bom funcionamento das escolas de música e dança. (Almeida, 2017, p. 115) <sup>93</sup>

No ano letivo de 2018/2019 deu-se início a uma nova requalificação do edifício da EAMCN, o que levou a que desde então e até à conclusão das obras, a Escola Artística de Música do Conservatório Nacional esteja sediada na Escola Secundária Marquês de Pomal, em Lisboa (Martins, 2020, p. 12). A mestranda não teve oportunidade de conhecer o edifício do antigo Convento dos Caetanos, porém, em conversa com os professores Hélder Alves e Rita Nunes pode compreender que este edifício é deveras emblemático para toda a comunidade EAMCN e que todos preferiam poder continuar a usufruir desse espaço. Desta forma a mestranda elaborou uma matriz SWOT onde faz uma pequena comparação da atual sede da EAMCN com o edifício anterior, avaliando as suas Forças/Oportunidades e as suas Fraquezas/Ameaças.

---

<sup>93</sup>Em 2017, ano em que a autora referenciada publicou a sua dissertação de mestrado, ainda não tinha sido iniciado o processo de reabilitação do edifício da EAMCN atualmente em decurso.

Tabela 1: Matriz SWOT comparativa da atual sede da EAMCN, na Escola Secundária Marquês de Pombal, com o edifício do Convento dos Caetanos.

	<b>Oportunidades</b>	<b>Ameaças</b>
<b>Forças</b>	Possibilita a existência do regime integrado.	Localização mais afastada do centro da cidade.
<b>Fraquezas</b>	Ausência de um auditório adequado.	As audições de classe decorriam maioritariamente na biblioteca da escola, um espaço desconfortável para a performance dos alunos.

## 1.5 Classe de saxofone

A classe de saxofone da EAMCN não foi iniciada por um professor especializado deste instrumento, uma vez que ainda não havia profissionais deste instrumento devidamente habilitados (Martins, 2020, p. 16). Desta forma, a disciplina de saxofone começou a ser lecionada por professores de clarinete, sendo que o primeiro saxofonista a exercer funções de docente na então EMCN (Escola de Música do Conservatório Nacional) foi o professor Vítor Santos, uma referência na história do ensino de saxofone em Portugal.

Atualmente, os responsáveis pelo ensino de saxofone na EAMCN são os professores Hélder Alves e Rita Nunes. Durante a realização da PES a mestranda teve como orientador cooperante o professor Hélder Alves e acompanhou a sua classe, composta por 7 (sete alunos): 4 (quatro) a frequentar o Ensino Básico e 3 (três) a frequentar o Ensino Secundário.

## 2. Caracterização dos alunos

Em seguida, será apresentada uma caracterização individual de cada aluno observado durante a PES, do ponto de vista da mestranda, tendo em conta as aulas a que assistiu e que lecionou, bem como outras atividades decorridas durante o estágio.

### 2.1 Aluno A

O aluno A tem 11 (onze) anos e frequenta o 2<sup>o</sup> grau em regime supletivo, tendo iniciado o estudo do saxofone no ano letivo anterior na EAMCN com o professor Hélder. Este aluno deveria ter uma aula de 45 (quarenta e cinco) minutos individual e uma aula de 45 (quarenta e cinco) minutos partilhada com outro aluno por semana, no entanto, perante a impossibilidade de conjugar os horários dos vários alunos de forma a que as aulas em conjunto pudessem decorrer, o aluno A tinha a totalidade do tempo de aula a que tem

direito uma vez por semana. Desta forma, este aluno tinha uma aula de 67,5 minutos (sessenta e sete minutos e meio) à segunda-feira a partir das 15:45.

Geralmente, a aula era dividida em três partes: na primeira começava-se pela execução de uma escala maior ou menor até 3 (três) alterações, utilizando várias articulações e passando também pela execução do arpejo, arpejo de 7<sup>a</sup> dominante e escala cromática; a segunda parte era dedicada a trabalhar os estudos e exercícios dos métodos em uso, e na terceira parte procedia-se ao estudo da peça (este aluno estudou uma peça com acompanhamento de piano em cada período).

O aluno A demonstrou pouca motivação para o estudo do saxofone e pouca vontade de evoluir desde o início da PES, algo que se traduziu numa falta de empenho dentro e fora das aulas de instrumento durante todo o ano letivo, apesar de este aluno revelar algumas aptidões para estudar música. Independentemente de a sua idade poder justificar em parte a falta de concentração e de método de estudo deste aluno, a mestranda constatou semana após semana que as indicações dadas pelo orientador cooperante ao aluno A relativamente à forma como deveria estudar em casa eram quase sempre ignoradas, a referir, em particular, estudar com metrónomo.

Embora este aluno tivesse instrumento próprio, não sendo essa questão uma limitação às suas possibilidades de estudar, a mestranda pode ir constatando ao longo das aulas que a estrutura familiar do aluno A não era a mais favorável a um estudo consistente do saxofone, sendo que o aluno alternava várias vezes entre a habitação da mãe, do pai e dos avós durante os vários dias da semana.

No início do ano letivo este aluno apresentava algumas deficiências a nível da embocadura, a qual estava ainda pouco definida, e também da postura, começando sempre a tocar com a correia demasiado baixa e com a cabeça um pouco inclinada para o lado direito. Embora estas lacunas fossem em grande parte um reflexo da própria postura desinteressada com que o aluno encarava as aulas, tanto o orientador cooperante como a mestranda estiveram sempre atentos a estes problemas e fizeram questão de os corrigir constantemente, nomeadamente no que diz respeito à colocação da correia na altura correta.

O aluno A começou a trabalhar os métodos *29 Études Progressives* e *23 Mini Puzzles*, ambos de Hubert Prati, logo nas primeiras aulas do primeiro período, não tendo progredido muito em nenhum destes livros até ao final do ano. O orientador cooperante manteve sempre a sua postura calma e exigente, procurando em todas as aulas encorajar o aluno A a estudar em casa com metrónomo, intercalando o trabalho das aulas com alguns momentos mais descontraídos de conversa com o aluno acerca dos seus interesses, e procurando também compreender as suas rotinas, de forma a tentar ajudá-lo a maximizar as suas capacidades, e comunicando várias vezes com os pais sobre o seu desempenho nas aulas e a necessidade de o estimular para estudar mais. Ainda assim, não obstante todos os esforços do orientador cooperante, o aproveitamento do aluno A manteve-se sempre

bastante baixo durante todo o ano letivo.

Tabela 2: Material didático utilizado pelo aluno A ao longo do ano letivo.

<b>Material didático utilizado pelo aluno A</b>	
<b>1º Período</b>	<p style="text-align: center;"><b>Métodos</b> <i>23 Mini Puzzles</i> – H. Prati <i>29 Études Progressives</i> – H. Prati</p> <p style="text-align: center;"><b>Peças</b> <i>Le Campanille</i> - E. Bozza</p>
<b>2º Período</b>	<p style="text-align: center;"><b>Métodos</b> <i>23 Mini Puzzles</i> – H. Prati <i>29 Études Progressives</i> – H. Prati</p> <p style="text-align: center;"><b>Peças</b> <i>Berceuse</i> - M. Perrin</p>
<b>3º Período</b>	<p style="text-align: center;"><b>Métodos</b> <i>23 Mini Puzzles</i> – H. Prati <i>29 Études Progressives</i> – H. Prati</p> <p style="text-align: center;"><b>Peças</b> <i>Prelude</i> - Marc-Antoine Charpentier</p>

## 2.2 Aluno B

O aluno B tem 11 (onze) anos e frequenta o 3º grau em regime integrado. Este aluno começou a aprender a tocar saxofone com o professor Hélder Alves aos 8 (oito) anos, tendo frequentado dois anos de iniciação musical na Academia de Amadores de Música e depois ingressado na EAMCN no 1º grau, na classe do mesmo professor. Oficialmente, este aluno tinha uma aula de 45 (quarenta e cinco) minutos individual à segunda-feira às 14:15 e outra de 45 (quarenta e cinco) minutos partilhada por semana, no entanto, na impossibilidade de ocorrer a aula partilhada, o aluno tinha metade do tempo de uma aula, ou seja 22,5 minutos (vinte e dois minutos e meio) à quinta-feira às 12:53 <sup>94</sup>.

Geralmente, a aula de segunda-feira era dividida em duas partes, começando pela execução de uma escala maior ou menor até 5 (cinco) alterações com várias articulações, intervalos de terceiras simples e dobrados, arpejo e inversões, arpejo de 7ª dominante e inversões, e escala cromática, passando depois para o estudo das peças. A aula de quinta-feira era dedicada a trabalhar os estudos dos métodos utilizados.

<sup>94</sup>Na prática, o aluno acabava por ter cerca de 25 a 30 minutos de aula.

O aluno B é um aluno bastante natural na sua forma de tocar e com muita musicalidade, tendo já uma embocadura bastante bem definida e postura correta. A mãe deste aluno é professora de formação musical numa outra escola que não a EAMCN, logo existe um grande interesse da sua parte em acompanhar o desempenho do aluno nas aulas de saxofone, mantendo um contacto frequente com o professor Hélder nesse sentido. Por outro lado, o facto de ter familiares músicos ajudou o aluno B a conviver com música desde cedo, dentro e fora da sala de aula.

O aluno B não apresentava dificuldades signitivas a nível de execução do saxofone, apenas algum excesso de saliva no som, o qual melhorou significativamente após o aluno trocar de boquilha <sup>95</sup>. Apesar de este ser, por norma, um aluno empenhado, humilde e bastante talentoso, era também frequentemente percetível alguma falta de estudo e preguiça em seguir as orientações do professor, bem como pequenas fases de menor motivação. Neste sentido, o orientador cooperante foi incansável em tentar ajudar o aluno a ultrapassar esses momentos menos bons e encorajá-lo a estudar e a estar nas aulas com boa disposição.

A evolução mais notória no aluno B ao longo do ano letivo foi no que diz respeito à musicalidade e ao nível de exigência do repertório. O material didático trabalhado por este aluno encontra-se na tabela abaixo.

---

<sup>95</sup>O aluno B começou a utilizr uma boquilha Soloist C\* da Selmer emprestada pelo professor.

Tabela 3: Material didático utilizado pelo aluno B ao longo do ano letivo.

Material didático utilizado pelo aluno B	
<b>1º Período</b>	<p style="text-align: center;"><b>Métodos</b>  <i>Saxo-tempo</i> (2º vol.) – J. Y. Fourmeau e G. Martin  <i>50 Études Faciles et Progressives</i> (1º vol.) – G. Lacour</p> <p style="text-align: center;"><b>Peças</b>  <i>Andante et Allegro</i> - A. Chailleur</p>
<b>2º Período</b>	<p style="text-align: center;"><b>Métodos</b>  <i>Saxo-tempo</i> (2º vol.) – J. Y. Fourmeau e G. Martin  <i>50 Études Faciles et Progressives</i> (1º e 2º vols.) – G. Lacour  <i>35 Études Techniques</i> - R. Decouais</p> <p style="text-align: center;"><b>Peças</b>  <i>Tambourin</i> - J. P. Rameau  <i>Aria</i> - E. Bozza</p>
<b>3º Período</b>	<p style="text-align: center;"><b>Métodos</b>  <i>50 Études Faciles et Progressives</i> (2º vol.) - G. Lacour  <i>35 Études Techniques</i> - R. Decouais</p> <p style="text-align: center;"><b>Peças</b>  <i>Concertino</i> - J. B. Singelee</p>

## 2.3 Aluno C

O aluno C tem 12 (doze) anos e frequenta o 4º grau em regime supletivo, tendo começado a sua aprendizagem na EAMCN com o professor Hélder Alves no Curso de Iniciação (frequentou dois anos de iniciação e depois ingressou no 1º grau em regime supletivo). À semelhança do aluno A, este aluno tinha a totalidade do tempo de aula de uma vez só, ou seja 67,5 minutos (sessenta e sete minutos e meio) à segunda-feira a partir das 19:08 <sup>96</sup>.

Esta aula tinha normalmente uma estrutura tripartida: escalas, estudos e peças. Relativamente às escalas, o aluno C fazia uma escala maior ou menor até 5 (cinco) alterações com várias articulações, intervalos de terceiras simples e dobrados, o arpejo e inversões, arpejo de 7ª dominante e inversões e a escala cromática. Em relação aos estudos, este aluno trabalhou os métodos *29 Études Progressives* e *23 Mini Puzzles* de Hubert Prati, e no que diz respeito às peças foi estudada uma peça com acompanhamento de piano em

<sup>96</sup>Na prática, a aula deste aluno costumava começar pelas 19:10 e tinha a duração de cerca de 1 (uma) hora e 20 (vinte) minutos.

cada período.

O aluno C mostrou-se bastante interessado nas aulas, porém estudava pouco e apresentava muitas dificuldades a nível de leitura, pulsação, embocadura torta e articulação. Também com este aluno o orientador cooperante insistia para que estudasse com metrônomo em casa e adotava essa mesma estratégia nas aulas, de forma a ajudá-lo a manter uma pulsação fixa tanto nos estudos como nas peças. A principal dificuldade do aluno C prendia-se com o facto de articular as notas com a língua por cima da palheta, um problema que não ficou totalmente resolvido. Ao longo do ano letivo, o orientador cooperante foi adotando várias técnicas para ajudar o aluno a entender a forma correta de articular as notas, desde explicar que a língua deve tocar por baixo da palheta como se pronunciasse a sílaba "TU" e depois recuar, exemplificar a articulação das notas utilizando a boquilha e o tudel e tentando mostrar o posicionamento da língua, e também colocando o aluno em frente ao espelho de forma a que este pudesse observar a sua embocadura. Estas estratégias resultavam quando eram postas em prática durante a aula, porém devido à falta de prática em casa, o aluno regressava quase sempre na semana seguinte com o mesmo problema.

Em relação às dificuldades de leitura, um método bastante utilizado pelo orientador cooperante era pedir ao aluno para dizer apenas o ritmo das passagens que levantavam mais problemas, depois dizer o nome das notas com o ritmo certo, e finalmente dizer o nome das notas com o ritmo ao mesmo tempo que as dedilhava no saxofone. Este método foi utilizado também pela mestrandia nas aulas que lecionou a este aluno.

Para além das aulas habituais, o aluno C participou na Masterclasse com os professores Hélder Alves e José Massarrão organizada pela Academia de Amadores de Música em abril. O material didático trabalhado por este aluno ao longo do ano letivo encontra-se na tabela que se segue.

Tabela 4: Material didático utilizado pelo aluno C ao longo do ano letivo.

Material didático utilizado pelo aluno C	
<b>1º Período</b>	<p><b>Métodos</b>  <i>23 Mini Puzzles</i> – H. Prati  <i>29 Études Progressives</i> – H. Prati</p> <p><b>Peças</b>  <i>Baghira</i> - F. Ferran</p>
<b>2º Período</b>	<p><b>Métodos</b>  <i>23 Mini Puzzles</i> – H. Prati  <i>29 Études Progressives</i> – H. Prati</p> <p><b>Peças</b>  <i>Céline Mandarine</i> - A. Crepain</p>
<b>3º Período</b>	<p><b>Métodos</b>  <i>23 Mini Puzzles</i> – H. Prati  <i>29 Études Progressives</i> – H. Prati</p> <p><b>Peças</b>  <i>Petite Suite Latine</i> (3º and.) - J. Naulais</p>

## 2.4 Aluno D

O aluno D tem 14 (catorze) anos e frequenta o 5º grau em regime integrado. Este aluno começou a aprender a tocar saxofone na ACULMA (Associação para o Desenvolvimento Cultural e Social de Marvila) com 7 (sete) anos, tendo posteriormente ingressado no 1º grau na EAMCN, na classe do professor Hélder Alves. Oficialmente, este aluno tinha uma aula individual de 45 (quarenta e cinco) minutos à segunda-feira às 13:30, e uma aula partilhada também de 45 (quarenta e cinco) minutos à quinta-feira às 12:30, no entanto, à semelhança do aluno B, em vez da aula partilhada este aluno tinha metade do tempo de uma aula, ou seja 22,5 minutos (vinte e dois minutos e meio).<sup>97</sup>

Também com este aluno a aula segunda-feira era dividida em duas partes: na primeira o aluno começava pela execução de uma escala maior ou menor até 5 (cinco) alterações, utilizando várias articulações, executando também intervalos de terceiras simples e dobrados, arpejo e inversões, arpejo de 7ª dominante e respetivas inversões e escala cromática; a segunda parte desta aula era dedicada a estudar as peças. No primeiro período o aluno sofreu uma lesão no braço esquerdo e não pode tocar durante as aulas de saxofone entre

<sup>97</sup>Na prática, o aluno tinha cerca de vinte e cinco ou trinta minutos de aula.

2 (dois) de dezembro de 2021 e 10 (dez) de janeiro de 2022 (dois mil e vinte e dois)<sup>98</sup>. Desta forma, o aluno não foi avaliado no final do primeiro período e estudou apenas uma obra neste trimestre, a qual continuou a preparar no período seguinte.

A aula de quinta-feira costumava ser dedicada a trabalhar estudos de vários métodos, desde estudos técnicos, estudos melódicos e estudos modernos. Embora esta estrutura de aulas fosse regularmente adotada na maioria das semanas, havia bastante flexibilidade da parte do orientador cooperante relativamente a adaptar as aulas às necessidades dos alunos em cada fase.

O aluno D mostrou-se sempre disciplinado e estudioso desde a primeira aula a que a mestrandia assistiu. Sendo o primeiro de ambos os dias da semana (o estágio da mestrandia decorria à segunda e quinta-feira), este aluno chegava sempre cerca de 10 (dez) minutos mais cedo à sala para aquecer com notas longas e com a escala que iria apresentar ao professor. Adicionalmente, semana após semana a mestrandia pode observar que este aluno ia sempre preparado para mostrar ao professor o trabalho que havia sido planeado. Em contrapartida, este aluno apresentava ainda algumas deficiências a nível de embocadura (bochecha para fora, excesso de pressão do lábio inferior contra a palheta e cabeça ligeiramente inclinada para um dos lados), o que resultava em dificuldades para focar o som, articular o Fá sustenido agudo e executar *vibrato*. Algumas das estratégias adotadas pelo orientador cooperante no sentido de resolver estas questões passaram por colocar várias vezes o aluno a tocar em frente ao espelho e alertá-lo para fazer o mesmo ao estudar em casa (de forma a verificar a colocação da sua embocadura e corrigi-la quando necessário), recomendar constantemente o uso de palhetas mais fracas, puxar ligeiramente o tudel para cima enquanto o aluno toca, de forma a aliviar o peso do instrumento sobre o lábio, e introduzir progressivamente a execução de *vibrato* em alguns momentos das obras e dos estudos, o que ajuda a adquirir uma embocadura mais flexível. Neste ponto, a mestrandia partilhou com o aluno alguns exercícios prévios de abordagem ao *vibrato*, com a supervisão do orientador cooperante.

Adicionalmente a estas questões de formação da embocadura, o aluno D tinha uma tendência para tocar com o corpo demasiado tenso, o que se prendia, em grande parte, com a sua vontade de mostrar um bom trabalho ao professor, o que acabava por fazer com que o aluno ficasse um pouco nervoso nas aulas. Consequentemente, este nervosismo levava o aluno a ficar com o corpo muito contraído, o que estrangula a passagem do ar, agrava o excesso de pressão do lábio inferior contra a palheta, e em última análise, impede o aluno de disfrutar da música e de explorar a sua musicalidade. Para ajudar neste sentido, o orientador cooperante procurava criar um ambiente tranquilo nas aulas e descontraír o aluno, falando um pouco sobre outros assuntos e relembrando-o das suas aptidões para estudar música.

---

<sup>98</sup>As aulas em que este aluno não pode tocar foram utilizadas para dar aulas de apoio a outros alunos, realizar ensaios com piano, etc.

Durante todo o ano letivo foi sempre dada atenção a estes aspetos por parte do orientador cooperante, bem como da mestranda. Apesar de a embocadura do aluno não ter ficado completamente resolvida, no final do ano letivo o aluno apresentava algumas melhorias a este nível e também da qualidade sonora (som mais focado e menos anasalado).

O aluno D mostrou-se sempre um aluno empenhado, inteligente e com muitas capacidades para prosseguir estudos nesta área, porém optou por não continuar a estudar música após terminar o 5º grau, algo que surpreendeu e entristeceu bastante o orientador cooperante, pois trata-se de um aluno com quem trabalha há alguns anos e no qual via grande margem para continuar a evoluir. Lidar com este tipo de situações foi também um momento de grande aprendizagem para a mestranda.

Tabela 5: Material didático utilizado pelo aluno D ao longo do ano letivo.

Material didático utilizado pelo aluno D	
<b>1º Período</b>	<p style="text-align: center;"><b>Métodos</b></p> <p style="text-align: center;"><i>25 Daily Exercises for Saxophone</i> – H. Klosé  <i>24 Petite Études Melodiques</i> – G. Senon  <i>12 Modern Études for Solo Saxophone</i> - J. Rae</p> <p style="text-align: center;"><b>Peças</b></p> <p style="text-align: center;"><i>Pequena Czarda</i> - P. Iturralde</p>
<b>2º Período</b>	<p style="text-align: center;"><b>Métodos</b></p> <p style="text-align: center;"><i>25 Daily Exercises for Saxophone</i> – H. Klosé  <i>24 Petite Études Melodiques</i> – G. Senon  <i>12 Modern Études for Solo Saxophone</i> - J. Rae</p> <p style="text-align: center;"><b>Peças</b></p> <p style="text-align: center;"><i>Pequena Czarda</i> - P. Iturralde  <i>5 Dances Exotiques</i> - J. Français</p>
<b>3º Período</b>	<p style="text-align: center;"><b>Métodos</b></p> <p style="text-align: center;"><i>25 Daily Exercises for Saxophone</i> – H. Klosé  <i>24 Petite Études Melodiques</i> – G. Senon  <i>12 Modern Études for Solo Saxophone</i> - J. Rae</p> <p style="text-align: center;"><b>Peças</b></p> <p style="text-align: center;"><i>Pour les sons liés et le charme de la sonorité</i> - C. Koechlin  <i>Peça para saxofone e piano nº 3</i> - E. Carrapatoso</p>

## 2.5 Aluno E

O aluno E tem 16 (dezasseis) anos e frequenta o 2<sup>o</sup> ano do CPISP, e iniciou os seus estudos musicais com o professor Hélder Alves na EAMCN no 1<sup>o</sup> grau. Estando a frequentar o CPISP, este é o aluno que tem mais tempo de aula: uma aula de 90 (noventa) minutos à segunda-feira às 17:40 e outra de 45 (quarenta e cinco) minutos à quinta-feira às 14:00 <sup>99</sup>.

O facto de ter estudado desde sempre com o professor Hélder é algo que se nota no nível de execução deste aluno e também na relação que tem com o professor. No início do primeiro período a mestranda ficou bastante surpreendida com o seu desempenho nas aulas, mostrando um grande domínio das escalas e intervalos e também dos outros exercícios, o que deixava transparecer a sua dedicação ao estudo do instrumento em casa. No entanto, este rendimento e motivação parecem ter-se começado a diluir após algumas semanas, começando a tornar-se notória alguma falta de estudo.

Ao longo do segundo período houve alguns altos e baixos em relação ao aproveitamento do aluno E, sendo que em algumas aulas o aluno teve um desempenho excepcional e em outras mostrou pouco trabalho realizado em casa. Esta inconsistência foi em grande parte causada por algum cansaço sentido pelo aluno, visto que o segundo período foi bastante longo.

Uma vez que o aluno E frequenta o CPISP e pretende ingressar no ensino superior de música, o professor Hélder lembra-o constantemente da necessidade de se dedicar e estudar, de forma a estar preparado para realizar as provas de acesso ao ensino superior e cumprir os seus objetivos.

Para além de algumas fases de menor motivação, o único aspeto que o aluno E precisa de trabalhar mais em particular e melhorar era o som; no início do ano este aluno tinha um som um pouco pequeno e sem projeção, apesar de ser bonito e controlado, algo que foi sendo constantemente apontado pelo professor Hélder e também pela mestranda durante as aulas que lecionou a este aluno. A principal forma de lidar com esta questão consistia essencialmente em lembrar o aluno E de fazer um maior contraste de dinâmicas entre *piano* e *forte* e investir grande parte do seu tempo de estudo em trabalhar notas longas e estudar os exercícios e peças devagar, de forma a conseguir concentrar-se mais no som e exagerar mais as dinâmicas *f* e *ff*.

A meio do ano letivo, o aluno E comprou um saxofone novo, passando de um Selmer Super Action para um Selmer Supreme. Inicialmente, como seria de esperar, o instrumento novo tinha o som muito fechado, o que obrigou a que este aluno tivesse que se dedicar bastante a moldar e trabalhar o saxofone. A partir do terceiro período o aluno E demonstrou uma melhoria muito significativa tanto a nível da sonoridade como da motivação, mostrando que preparou o repertório para o final do ano durante as férias da

---

<sup>99</sup>Este aluno tinha ainda uma aula em grupo de 45 (quarenta e cinco) minutos lecionada pela professora Rita Nunes.

Páscoa e tocando com uma sonoridade muito mais cheia e focada.

Para além das aulas, o aluno E assistiu a um concerto da Banda da Armada em fevereiro e participou na Masterclasse com os professores Hélder Alves e José Massarrão organizada pela Academia de Amadores de Música em abril. O material didático trabalhado por este aluno durante o ano letivo encontra-se na tabela que se segue.

Tabela 6: Material didático utilizado pelo aluno E ao longo do ano letivo

Material didático utilizado pelo aluno E	
<b>1º Período</b>	<p style="text-align: center;"><b>Métodos</b></p> <p style="text-align: center;"><i>18 Études d'après Berbiguier</i> – M. Mule  <i>25 Daily Exercises for Saxophone</i> – H. Klosé  <i>24 Petite Études Melodiques</i> - G. Senon  <i>Exercícios Mecânicos</i> - J. M. Londeix</p> <p style="text-align: center;"><b>Peças</b></p> <p style="text-align: center;"><i>Sonata nº 4</i> - J. S. Bach  <i>Improvisation I</i> - Ryo Noda</p>
<b>2º Período</b>	<p style="text-align: center;"><b>Métodos</b></p> <p style="text-align: center;"><i>18 Études d'après Berbiguier</i> – M. Mule  <i>25 Daily Exercises for Saxophone</i> – H. Klosé  <i>24 Petite Études Melodiques</i> - G. Senon</p> <p style="text-align: center;"><b>Peças</b></p> <p style="text-align: center;"><i>Tableaux de Provence</i> - P. Maurice  <i>Fantaisie Impromptu</i> - A. Jolivet</p>
<b>3º Período</b>	<p style="text-align: center;"><b>Métodos</b></p> <p style="text-align: center;"><i>18 Études d'après Berbiguier</i> – M. Mule  <i>25 Daily Exercises for Saxophone</i> – H. Klosé  <i>24 Petite Études Melodiques</i> - G. Senon</p> <p style="text-align: center;"><b>Peças</b></p> <p style="text-align: center;"><i>Sonata</i> - P. Creston  <i>Black and Blue</i> - Barry Cockroft</p>

## 2.6 Aluna F

A aluna F tem 16 anos e frequenta o 7º grau em regime integrado. Esta aluna iniciou os seus estudos musicais no Conservatório Regional do Alto Alentejo com 10 (dez) anos e ingressou na EAMCN no ano letivo anterior (2020/2021) na classe do professor Hélder Alves. Esta aluna tinha duas aulas semanais de 45 (quarenta e cinco) minutos, uma à segunda-feira às 16:50 e outra à quinta-feira às 14:45.

Geralmente as aulas desta aluna eram divididas em duas partes, sendo que a aula de segunda-feira era dividida em escalas e estudos e a aula de quinta-feira dividia-se em estudos e peças. Apesar de esta estrutura ter sido planeada pelo orientador cooperante no início do ano, era frequente ter de ajustá-la no decorrer das semanas conforme fosse necessário dedicar mais tempo a trabalhar algum material.

O percurso da aluna F durante o ano letivo decorreu no sentido de uma evolução bastante visível, embora com altos e baixos. A nível de embocadura, no início do ano, a aluna apresentava alguns erros que afetavam a qualidade do seu som, em particular as bochechas um pouco salientes, o que, em conjunto com a utilização de palhetas demasiado fracas fazia com que o seu som ficasse anasalado e com pouca projeção, um aspeto que foi constantemente alvo da atenção do orientador cooperante e que a aluna conseguiu melhorar gradualmente.

Apesar de ter uma relação bastante boa com o professor Hélder Alves, com quem estuda desde o ano letivo anterior, a aluna F mostrou-se bastante sensível aos seus reparos e exigência. O professor Hélder é genuinamente preocupado com todos os seus alunos e simultaneamente rigoroso, e quando se apercebe de que os alunos não estudaram para a aula conforme as suas orientações não se inibe de manifestar o seu desagrado e de os responsabilizar pelas suas atitudes, e noutros momentos em que tenta estimular o seu espírito crítico, não desiste de os fazer pensar e verbalizar. Perante esta postura exigente do orientador cooperante, por vezes a aluna F acabava por bloquear, ficando calada e cada vez mais fechada, chegando por vezes a chorar. Estes momentos foram de grande aprendizagem para a mestranda, pois pôde presenciar diversos momentos que fazem parte do percurso de ensino-aprendizagem e da interação entre professor e aluno, e permitiu à mestranda adquirir alguma sensibilidade no sentido de compreender que de certa forma, alunos diferentes têm limites diferentes no que diz respeito à comunicação.

A aluna F mostrou ser uma aluna bastante estudiosa, embora por vezes o seu esforço não trouxesse os resultados pretendidos pelo facto de não estudar corretamente. Esta aluna é esforçada, porém bastante insegura, e fica nervosa com alguma facilidade mesmo enquanto está a estudar sozinha, o que a leva a estudar de forma pouco rigorosa, muitas vezes sem metrónomo e numa velocidade muito acima da necessária para garantir a limpeza e o domínio das passagens. Ao longo do ano este e outros aspetos foram sendo melhorados, em grande parte graças à persistência do orientador cooperante em estudar com a aluna corretamente durante as aulas e também demonstrar algumas coisas no seu próprio instrumento, servindo de modelo, o que ajudou a que a mentalidade e a postura da aluna mudassem e a que ela conseguisse manter-se mais calma e paciente ao estudar.

O maior progresso da aluna F que a mestranda observou durante o ano letivo foi relativamente à sua atitude enquanto saxofonista e intérprete. No terceiro período, a aluna mostrou muito mais proatividade no sentido de experimentar mais material, rodar várias palhetas, estar mais consciente enquanto estuda e, conseqüentemente, mais confiante no

seu som, o que foi mais notório sobretudo ao tocar a peça *On the Edge* do compositor Sérgio Azevedo. Esta obra era algo fora da zona de conforto de aluna F, mas com o decorrer das aulas ela foi ficando cada vez mais descontraída, destemida e com mais garra ao tocá-la, revelando uma confiança bastante maior nas orientações do professor, bem como nas suas próprias capacidades.

Tabela 7: Material didático utilizado pela aluna F ao longo do ano letivo.

Material didático utilizado pela aluna F	
<b>1º Período</b>	<p style="text-align: center;"><b>Métodos</b></p> <p style="text-align: center;"><i>18 Études d'après Berbiguier</i> – M. Mule  <i>25 Daily Exercises for Saxophone</i> – H. Klosé  <i>24 Petite Études Melodiques</i> - G. Senon</p> <p style="text-align: center;"><b>Peças</b></p> <p style="text-align: center;"><i>Sonata</i> - H. Eccles  <i>Improvisation III</i> - Ryo Noda</p>
<b>2º Período</b>	<p style="text-align: center;"><b>Métodos</b></p> <p style="text-align: center;"><i>48 Études pour les Saxophones</i> – W. Ferling  <i>18 Études d'après Berbiguier</i> – M. Mule  <i>25 Daily Exercises for Saxophone</i> – H. Klosé  <i>24 Petite Études Melodiques</i> - G. Senon</p> <p style="text-align: center;"><b>Peças</b></p> <p style="text-align: center;"><i>Divertissement</i> - P. M. Dubois  <i>Prelude et Saltarelle</i> - R. Planel</p>
<b>3º Período</b>	<p style="text-align: center;"><b>Métodos</b></p> <p style="text-align: center;"><i>48 Études pour les Saxophones</i> – W. Ferling  <i>18 Études d'après Berbiguier</i> – M. Mule  <i>25 Daily Exercises for Saxophone</i> – H. Klosé  <i>24 Petite Études Melodiques</i> - G. Senon</p> <p style="text-align: center;"><b>Peças</b></p> <p style="text-align: center;"><i>On the Edge</i> - Sérgio Azevedo  <i>Scaramouche</i> - D. Milhaud</p>

## 2.7 Aluno G

O aluno G tem 19 (dezanove) anos e frequenta o 8<sup>o</sup> grau em regime supletivo. Este aluno ingressou na EAMCN no ano letivo transato, na classe do professor Hélder Alves, e anteriormente frequentava a Academia de Música de Lagos. Oficialmente, este aluno teria apenas uma aula de 45 (quarenta e cinco) minutos semanal, porém o orientador cooperante deu todas as semanas uma aula extra, de apoio, a este aluno. Desta forma, o aluno G tinha uma aula à segunda-feira às 15:00 e outra à quinta-feira às 13:15.

O percurso do aluno G ao longo do ano letivo foi muito atribulado logo desde a primeira aula a que a mestrandia assistiu em outubro. No ano letivo anterior, já na EAMCN, o aluno estava também a frequentar um curso no ensino superior, porém optou por congelar a matrícula, uma vez que não estava motivado na área em que se encontrava. Desta forma, no presente ano, este aluno encontrava-se apenas a frequentar o ensino supletivo de música e com muitas dúvidas e indecisões relativamente a que rumo seguir na sua vida futura.

No início do ano letivo o aluno G comprou um instrumento novo, um saxofone Selmer Série II, o que se esperaria ser uma motivação para se dedicar a estudar saxofone e ir preparado e entusiasmado para as aulas, no entanto isso não acontecia. Semana após semana o aluno G chegava atrasado às aulas, sempre desanimado e sem vontade de tocar, notoriamente sem ter estudado, e por várias vezes faltou à aula avisando o professor apenas na hora. Logicamente, este comportamento obrigava a que o orientador cooperante tivesse que constantemente chamá-lo à atenção e responsabilizá-lo pelo fraco desempenho, embora sempre numa perspetiva de compreender a origem desse comportamento e com o intuito de ajudar, até porque o aluno G é muito talentoso e poderia seguir uma carreira profissional na música se assim quisesse.

Durante o primeiro período o trabalho realizado pelo aluno G foi muito pouco consistente. A peça proposta pelo orientador cooperante para ser estudada este período foi a *Sonata* de Muczynski, uma peça de nível de dificuldade bastante elevado, já de ensino superior até, com recurso ao registo sobreagudo. Apesar de este aluno ainda não estar muito à vontade com o registo sobreagudo, demonstrou ter alguma facilidade em emitir estas notas e responder bem aos exercícios propostos pelo orientador cooperante, e também alguns pela mestrandia. Independentemente de ser um aluno com muitas capacidades, apenas o trabalho das aulas é insuficiente para se conseguir uma evolução notória, até porque dominar o registo sobreagudo do saxofone é algo que exige um estudo diário, e nesse aspeto, a falta de motivação por parte do aluno F para estudar em casa fez com que o seu desempenho ficasse muito aquém. A nível de estudos, o aluno G começou a ver os livros *Nouvelles Etudes Variées* de Jean-Marie Londeix e *28 Etudes pour saxophone sur les modes a transposition limitées d'Olivier Messiaen* de Guy Lacour, porém apenas chegou a ver um ou dois estudos de cada um destes livros.

No segundo período do ano letivo o aluno G continuou a trabalhar a *Sonata* de Muczyn-

ski; durante a primeira metade deste período a atitude desmotivada por parte do aluno manteve-se, apesar de o orientador cooperante ter sido sempre incansável em tentar ajudá-lo dentro e fora das aulas, tentando sempre compreender as razões por trás deste desânimo, mostrando-se sempre disponível caso o aluno quisesse ligar e conversar, e até mesmo tentando levá-lo a ver concertos, apesar de muitas vezes estes esforços terem sido recebidos com alguma indiferença.

A partir de meio do segundo período, o aluno G foi começando a mostrar-se mais motivado nas aulas de saxofone e a estudar um pouco mais. Esta mudança de atitude deve-se ao facto de ter conseguido tomar uma decisão em relação à área de estudos a seguir no ensino superior no ano seguinte, o que levou a que o aluno G ficasse mais animado e com boa disposição nas aulas de saxofone. Esta atitude mais motivada manteve-se no terceiro período, durante o qual o aluno preparou uma peça nova, a *Sonata* de Creston. No final do ano letivo o aluno G fez uma prova de recital de 8<sup>o</sup> grau, na qual tocou as duas *Sonatas*, bem como outras obras preparadas rapidamente em cerca de 2 (duas semanas) antes da data do exame, graças a algumas aulas extra lecionadas pelo professor Hélder. No final do ano letivo, o aluno G mostrou uma evolução bastante cristalina.

É importante referir que durante os meses de março, abril e junho, a aula de quinta-feira começou a ser partilhada com um aluno afegão. A receptividade do aluno G a este novo colega foi muito boa, tornando esta uma experiência bastante positiva de partilha de conhecimentos e entreaajuda.

Tabela 8: Material didático utilizado pelo aluno G ao longo do ano letivo

Material didático utilizado pela aluna F	
<b>1º Período</b>	<p style="text-align: center;"><b>Métodos</b></p> <p style="text-align: center;"><i>48 Études pour les Saxophones</i> – W. Ferling  <i>28 Etudes Pour Saxophone Sur Les Modes</i>  <i>A Transpositions Limitées d'Olivier Messiaen</i> – G. Lacour  <i>Nouvelles Etudes Variées</i> - J. M. Londeix</p> <p style="text-align: center;"><b>Peças</b></p> <p style="text-align: center;"><i>Sonata</i> - R. Muczynski</p>
<b>2º Período</b>	<p style="text-align: center;"><b>Métodos</b></p> <p style="text-align: center;"><i>48 Études pour les Saxophones</i> – W. Ferling  <i>28 Etudes Pour Saxophone Sur Les Modes</i>  <i>A Transpositions Limitées d'Olivier Messiaen</i> – G. Lacour</p> <p style="text-align: center;"><b>Peças</b></p> <p style="text-align: center;"><i>Sonata</i> - R. Muczynski  <i>Sonata</i> - P. Creston</p>
<b>3º Período</b>	<p style="text-align: center;"><b>Métodos</b></p> <p style="text-align: center;"><i>48 Études pour les Saxophones</i> – W. Ferling  <i>28 Etudes Pour Saxophone Sur Les Modes</i>  <i>A Transpositions Limitées d'Olivier Messiaen</i> – G. Lacour</p> <p style="text-align: center;"><b>Peças</b></p> <p style="text-align: center;"><i>Sonata</i> - R. Muczynski  <i>Sonata</i> - P. Creston  <i>Sete Peças em Forma de Boomerang</i> - E. Carrapatoso  <i>Pièce en Forme de Habanera</i> - M. Ravel</p>

### 3. Práticas educativas

Durante o estágio, a mestranda teve a oportunidade de participar não só nas aulas de saxofone, mas também em várias outras atividades em que os alunos acompanhados na PES participaram, tanto na EAMCN como noutros espaços (provas, audições, masterclasses, concertos). Nesta secção a mestranda vai começar por expor essas atividades, depois fazer um resumo das estratégias gerais adotadas pelo orientador cooperante na forma como conduz as aulas e como planeia o trabalho dos seus alunos, e por último relatar as aulas lecionadas pela própria mestranda.

### 3.1 Atividades desenvolvidas na escola

Durante o ano letivo, de entre as atividades desenvolvidas no âmbito da PES em que a mestranda participou para além das aulas habituais, destacam-se:

- novembro: audição dos alunos de secundário de regime integrado e do CPISP na biblioteca da EAMCN;
- dezembro: provas técnicas de todos os alunos e provas de recital dos alunos de secundário de regime integrado e do CPISP;
- fevereiro: provas de acesso dos alunos Afegãos; acompanhamento de alguns alunos a assistir a um concerto da Banda da Armada no Museu da Marinha;
- março: audições na biblioteca da EAMCN, provas técnicas dos alunos de secundário de ensino integrado e do CPISP;
- abril: masterclasse com os professores Hélder Alves e José Massarrão organizada pela AAM, audição na biblioteca da EAMCN, aulas de apoio, aula aberta;
- maio: ensaios com o pianista acompanhador, audição com piano na biblioteca da EAMCN, provas de recital dos alunos de secundário de regime integrado e do CPISP, provas de acesso de novos alunos;
- junho: provas globais dos alunos de 5<sup>o</sup> grau, prova global do aluno do 8<sup>o</sup> grau de regime supletivo.

### 3.2 Estratégias gerais adotadas

Na caracterização individual de cada aluno a mestranda explicou de que forma as aulas eram estruturadas. Naturalmente, o processo de ensino-aprendizagem é um organismo dinâmico, e nem sempre as aulas seguiram essa estrutura exata, sendo que algumas foram dedicadas inteiramente a trabalhar as peças, outras inteiramente direcionadas para os estudos, entre outras situações. Adicionalmente, é importante relembrar que cada aluno é singular e cabe ao professor adaptar os seus métodos de ensino às necessidades, e até mesmo à personalidade de cada um. Ainda assim, ao longo da PES a mestranda teve oportunidade de conhecer um pouco o professor Hélder e as suas práticas pedagógicas mais comuns.

Neste sentido, o primeiro aspeto que chamou a atenção da mestranda relativamente à forma de ensinar do orientador cooperante, e que sem dúvida constituiu uma grande aprendizagem a nível pedagógico, foi a ênfase dada ao papel do ar na execução do saxofone. Em várias das aulas assistidas, e com alunos de diferentes níveis, o simples facto de o orientador cooperante dizer "pensa mais no ar" ou "ar mais focado" era suficiente para o

aluno resolver dificuldades como som demasiado aberto e anasalado, notas graves que não estão a sair, articulação travada, pouca projeção de som, demasiada tensão nos dedos, demasiada pressão do lábio inferior contra a palheta, emissão de notas sobreagudas, entre outras.

Por norma, as aulas do professor Hélder são sempre muito enérgicas e o tempo de aula é aproveitado ao máximo. O professor Hélder investe bastante em trabalhar devagar as passagens mais complicadas, de forma a ficarem seguras e limpas, e estudar muito com o metrónomo para manter a pulsação estável. Em particular, em relação aos alunos de 7<sup>o</sup> grau, o repertório estudado em cada período foi escolhido pelo orientador cooperante no sentido de levar os alunos a explorar diferentes sonoridades e épocas da história da música, passando pela música barroca, música contemporânea de Ryo Noda, compositores franceses, tais como como Paule Maurice e Pierre Max Dubois, compositores americanos como Paul Creston, e até portugueses, a referir o compositor Sérgio Azevedo.

Com os alunos dos graus mais baixos, quando existem dificuldades na leitura, uma estratégia muito utilizada pelo orientador cooperante é pedir aos alunos para solfejar com o metrónomo e por vezes até para cantar as notas ao mesmo tempo que o professor toca no piano. Neste aspeto, o orientador cooperante também tem a preocupação de ir perguntando aos alunos como estão a correr as aulas de Formação Musical, se sentem dificuldades nessa disciplina e também falar com o respetivo professor sobre o desempenho dos alunos.

Um traço bastante presente e impressionante na forma de lecionar do orientdor cooperante é o facto de não ter medo de comunicar com os alunos em qualquer circunstância. Sendo um professor exigente, tenta sempre extrair o melhor dos alunos, faz questão de apontar e trabalhar em aula todos os aspetos relacionados com a execução que precisam de ser melhorados, ao mesmo tempo que responsabiliza os alunos pela necessidade de estudar em casa de acordo com as suas orientações, tentando torná-los mais autónomos e capazes de explorar e desenvolver a sua própria identidade musical.

A relação pessoal do orientador cooperante com os alunos também é muito forte. Sempre que era notório os alunos estarem a passar por uma fase de menor rendimento e menos motivação nas aulas (tal como aconteceu com o aluno G), o professor Hélder tenta conversar e entender o que se passa, deixando os alunos à vontade para expor questões mais pessoais.

Acima de tudo, o orientador cooperante demonstrou ser sempre incansável com os alunos, rigoroso e exigente na execução dos exercícios e na preparação do repertório, disponível dentro e fora das aulas para acompanhar o seu processo de estudo, e também amigo, genuinamente preocupado em ajudar.

### 3.3 Estratégias individuais

#### Aulas lecionadas ao aluno A

Em relação ao aluno A, a mestranda lecionou 3 (três aulas) de 67,5 minutos (sessenta e sete minutos e meio), uma em cada período, sendo que o orientador esteve presente em duas, a segunda e a terceira aulas lecionadas.

A primeira aula foi dada ainda numa das primeiras semanas de PES; no início da frequência ao estágio, o orientador cooperante explicou ao aluno em questão que a mestranda, enquanto estagiária, iria assistir às aulas, intervir e interagir com os alunos, e também lecionar algumas vezes. O aluno A reagiu bem à presença da estagiária, porém, como já foi referido, este aluno teve sempre uma atitude muito desinteressada durante todo o ano letivo, algo que se tornou um pouco mais manifesto nas aulas dadas pela mestranda.

A mestranda tentou conduzir as aulas com uma organização semelhante à utilizada pelo orientador cooperante, e também conforme o trabalho planeado previamente na aula anterior. Na primeira aula, começou-se pela realização de alguns exercícios com recurso apenas à boquilha e ao tudel, e com o aluno em frente ao espelho, de forma a ajudá-lo a adquirir uma postura e embocadura corretas ao tocar. Este exercício já tinha sido realizado em aulas anteriores pelo orientador cooperante, e ao longo do ano foi sendo posto em prática várias vezes. A mestranda também esteve bastante atenta à altura da suspensão do saxofone do aluno A. Depois destes exercícios prosseguiu-se para a escala de Sol Maior, que havia sido deixada como trabalho de casa na aula anterior, com recurso a várias articulações (ligado, *stacatto*, ligada de duas em duas notas, duas notas ligadas e duas *stacatto*), execução do arpejo e do arpejo de 7<sup>a</sup> da dominante. Depois da escala, avançou-se para os estudos; os estudos trabalhados nesta aula foram os estudos n<sup>o</sup> 3 (três) e 4 (quatro) do método *29 Études Progressives* de Hubert Prati e o exercício 1 (um) do método *23 Mini puzzles* também de Hubert Prati.

Nesta primeira aula não se chegou a trabalhar a peça, visto que todo o tempo foi gasto nos exercícios anteriores. A principal preocupação da mestranda foi garantir que os exercícios ficavam dominados, numa pulsação fixa confortável, com as notas e a articulação corretas, o que implicou começar por trabalhar cada exercício devagar e ir aumentando a velocidade a pouco e pouco, tocando algumas vezes em simultâneo com o aluno e também fazendo pequenas pausas quando necessário.

A segunda aula foi lecionada no segundo período e teve a presença do orientador<sup>100</sup>. Esta aula decorreu dentro da estrutura mais habitual, iniciando com a escala de Lá Maior, começando por executar a escala com notas longas para aquecer, e depois com várias articulações e os arpejos. O aluno A continuava a mostrar bastantes dificuldades em manter a pulsação estável, e as escalas são exercícios que permitem trabalhar esse

---

<sup>100</sup>A presença do orientador foi virtual, via *zoom*, por motivos de saúde.

aspeto, por vezes com a ajuda do metrônomo e outras vezes ficando a própria mestranda a marcar a pulsação com palmas. Seguiram-se os estudos nº 5 (cinco), 6 (seis) e 7 (sete) do método *29 Études Progressives* de Hubert Prati, que já tinham sido trabalhados na aula anterior com o orientador cooperante, porém, uma vez que estes exercícios não ficaram consolidados, ficou decidido que seriam trabalho de casa a apresentar na aula seguinte com a mestranda. Estes estudos permitiram trabalhar não só aspetos relacionados com a articulação e pulsação, mas também a gestão eficiente da coluna de ar, no sentido de conseguir tocar as frases sem respirações pelo meio, que era também uma dificuldade do aluno A. Depois dos estudos seguiu-se a peça que estava a ser trabalhada, *Berceuse* de Marcel Perrin.

A terceira aula foi lecionada no terceiro período e também teve a presença do orientador. À semelhança das aulas anteriores esta aula também teve uma estrutura tripartida, começando-se com a escala de Ré Maior, primeiro executando notas longas para aquecer e depois fazendo as várias articulações e arpejos num andamento confortável. A segunda parte foi dedicada aos exercícios dos métodos, nomeadamente os estudos 7 (sete) e 8 (oito) do livro *29 Études Progressives*, e os exercícios 4 (quatro) a) e b) do livro *23 Mini puzzles*, ambos de Hubert Prati. *23 Mini puzzles* é um método direcionado para o desenvolvimento técnico da dedilhação, com exercícios construídos à base de semicolcheias e células bastante parecidas baseadas nas mesmas notas, logo, em situação de aula, a mestranda considerou importante trabalhar estes exercícios devagar, com metrônomo, e aumentando gradualmente a velocidade sem comprometer a limpeza das passagens. A aula terminou com a peça *Prelude* de Marc-Antoine Charpentier, a qual foi passada uma vez de início ao fim e depois trabalhada em secções mais pequenas, chamando a atenção do aluno para as dinâmicas, articulações, notas erradas e, novamente, a estabilidade da pulsação.

## **Aulas lecionadas ao aluno B**

Durante a frequência da PES, foram lecionadas 6 (seis) aulas ao aluno B: 1 (uma) no primeiro período, 1 (uma) no segundo período e 4 (quatro) no terceiro período.

A primeira aula, lecionada no primeiro período, teve a duração de 45 (quarenta e cinco) minutos e dividiu-se em duas partes. A mestranda explicou que, geralmente, as aulas de segunda-feira eram dedicadas a trabalhar escalas e peças, porém esta estrutura flutuava, e esta aula foi uma dessas exceções.

Na primeira parte da aula o aluno tocou a escala de Fá suspenso menor, primeiro com notas longas para aquecer, e depois num andamento mais rápido (porém confortável) com as várias articulações habituais (ligado, *stacatto*, ligado de duas em duas notas, duas notas ligadas e duas *stacatto*, ligado de três em três), seguindo-se os intervalos de terceiras simples e dobrados, arpejos e inversões, e escala cromática. O aluno B não apresentava dificuldades relevantes a nível de execução, apenas era algo frequente ouvir-se demasiada saliva no seu som, o que estava relacionado com o material que usava (palhetas demasiado

fortes, a boquilha do aluno não seria a mais adequada), e também pouca resistência da sua embocadura, devido a alguma falta de estudo. Adicionalmente, o aluno B por vezes ficava ansioso durante as aulas, por isso, nesta aula, a mestranda procurou manter um ambiente descontraído e ajudar o aluno a tocar a escala numa pulsação estável, sem correr. Na segunda parte da aula o aluno apresentou dois estudos do método *50 Études Faciles et Progressives* de Guy Lacour, os estudos nº 23 (vinte e três) e 24 (vinte e quatro). Estes estudos já se encontram no final do primeiro volume do método, logo o seu grau de dificuldade já é algo significativo. O primeiro estudo constituiu um bom material para a mestranda poder trabalhar aspetos como direcionalidade, fluxo de ar e utilização de chaves auxiliares com o aluno, já o segundo estudo é focado na articulação.

A segunda aula foi lecionada no segundo período, teve também a duração de 45 (quarenta e cinco) minutos e contou com a presença do orientador. À semelhança da aula anterior, começou-se por trabalhar uma escala, a escala de Lá menor natural, harmónica e melódica e todos os exercícios já referidos que eram habitualmente realizados com as escalas. A segunda parte da aula foi dedicada a uma das peças que o aluno B estudou no segundo período, *Tambourin* de J. P. Rameau. O principal foco da mestranda no que diz respeito a esta peça foi chamar a atenção do aluno para o carácter saltitante da obra, que se reflete muito nas articulações escritas na partitura, e também tentar ajudá-lo a descontrair e a divertir-se um pouco enquanto toca.

A terceira aula, lecionada no terceiro período, teve a duração de 22,5 minutos (metade de uma aula de quarenta e cinco minutos). Como esta aula foi bastante mais curta a mestranda decidiu dar prioridade à peça que o aluno estava a começar a estudar, o *Concertino* de J. B. Singelée. O aluno tocou apenas a escala de Sol Maior com notas longas e algumas articulações para aquecer, e depois o resto do tempo foi gasto com a peça. Nesta altura o aluno ainda tinha feito apenas uma leitura superficial da obra, por isso esta aula foi importante para a mestranda lhe explicar como deveria estudar, corrigir algumas notas e ritmos errados, e até demonstrar no instrumento como poderia dar alguma direcionalidade a certas frases.

A quarta e a quinta aulas lecionadas ao aluno B tiveram novamente uma estrutura bi-partida, embora tenham decorrido em moldes bastante distintos. A quarta aula teve a presença do orientador e, novamente, a primeira parte foi dedicada a uma escala e a segunda a uma peça, o *Concertino* de J. B. Singelée. Na quinta aula, a mestranda começou por partilhar com o aluno um exercício de desenvolvimento de flexibilidade da embocadura, exercício este que é realizado apenas com a boquilha do saxofone e que consiste em tocar a primeira nota estável que se obtém com a boquilha e em seguida baixar cromaticamente a afinação o mais possível. A mestranda explicou o exercício ao aluno e em seguida pediu-lhe que experimentasse executá-lo ao mesmo tempo que a mestranda acompanhava no piano, de forma a ajudar na afinação das notas. Esta aula foi muito gratificante, pois permitiu que a mestranda pusesse em prática em contexto de

aula um exercício desenvolvido no âmbito do seu tema de investigação, e que, por sinal, foi bastante bem desempenhado pelo aluno. Na segunda parte da aula o aluno tocou dois estudos, o estudo número 4 (quatro) dos *23 Mini Puzzles* de Hubert Prati e o estudo número 30 (trinta) dos *50 Études Faciles et Progressives* de Guy Lacour.

A sexta e última aula lecionada ao aluno B teve a duração de metade de 45 (quarenta e cinco) minutos e foi a última aula do ano letivo. Por esta altura as audições e outros momentos de avaliação do terceiro período já haviam terminado (no que diz respeito a este aluno) e a mestrandia optou por utilizar esta aula apenas para pôr em prática exercícios relacionados com harmónicos e registo sobreagudo do saxofone. Adicionalmente, o aluno B apresentava já uma embocadura bastante bem definida e tanto a mestrandia como o orientador cooperante entenderam que seria interessante aproveitar a última aula para fazer este trabalho. De entre os exercícios postos em prática destacam-se a execução de harmónicos naturais apenas com tudel e boquilha, a utilização das dedilhações de frente para tocar o Mi e o Fá agudos, e até a emissão do Sol sobreagudo utilizando algumas dedilhações diferentes, de forma a compreender quais as que melhor resultam com o aluno em questão.

### **Aulas lecionadas ao aluno C**

Durante a PES foram lecionadas 3 (três) aulas ao aluno C, 1 (uma) no segundo período e 2 (duas) no terceiro período. A mestrandia não lecionou nenhuma aula ao aluno C no primeiro período, uma vez que este ainda se sentia um pouco constrangido com a sua presença nas aulas assistidas, e desta forma o orientador cooperante e a mestrandia consideraram que seria melhor adiar esses momentos para o segundo período.

Como foi explicado, o aluno C tinha uma aula semanal de 45 (quarenta e cinco minutos) seguida de metade de um bloco de 45 (quarenta e cinco) minutos, fazendo um total de aproximadamente 70 (setenta) minutos. Como estas aulas tinham uma duração bastante longa, geralmente era possível reparti-las em três partes e trabalhar todos os conteúdos (escalas, estudos e peça), porém este aluno apresentava bastantes imperfeições a nível de embocadura e dificuldades de leitura, o que obrigava a que por vezes fosse necessário investir mais tempo em determinados exercícios e abdicar de outros (optar entre trabalhar estudos e trabalhar a peça, por exemplo), algo que aconteceu nas aulas lecionadas pela mestrandia.

Desta forma, na primeira aula lecionada pela mestrandia o aluno B tocou uma escala, a escala de Ré Maior, e estudos. A escala havia sido previamente deixada como trabalho de casa, e como era habitual o aluno executou a escala com várias articulações a pedido da mestrandia, seguindo-se os intervalos de terceiras simples e dobrados, depois os arpejos e inversões, e a escala cromática. O aluno B tinha um problema grave de articulação em que colocava a língua por cima da palheta, e para o ajudar neste sentido a mestrandia demonstrou como a articulação deve ser feita, utilizando a boquilha e o tudel do seu

instrumento e explicando que a língua toca na palheta no momento de atacar a nota e depois recua, mas nunca passa por cima da boquilha. Em seguida a mestranda pediu ao aluno que fizesse o mesmo exercício de articular várias notas seguidas apenas com o tudel e a boquilha, e depois já com o instrumento completo, algo que, em conjunto com a execução da escala, ocupou bastante tempo da aula. Em relação aos estudos, o aluno apresentou apenas o estudo número 16 (dezasseis) do método *23 Mini Puzzles* de Hubert Prati, que ainda estava bastante inconsistente em termos de pulsação e limpeza devido a pouco estudo. A mestranda ajudou o aluno a estudar, sentando-se do seu lado e colocando o metrónomo num andamento lento e aumentando gradualmente a sua velocidade.

A segunda aula lecionada pela mestranda decorreu já no terceiro período e começou também com uma escala, a escala de Sol Maior, e os exercícios habitualmente realizados no que diz respeito às escalas. A segunda parte da aula foi dedicada à peça que o aluno estava a preparar, o terceiro andamento da obra *Petite Suite Latine* de Jérôme Naulais. O aluno demonstrou bastantes dificuldades de leitura ao longo da peça, principalmente nos ritmos sincopados, e também em identificar rapidamente as notas, e por isso a estratégia adotada pela mestranda relativamente ao trabalho da peça consistiu, em grande parte, em pedir ao aluno para solfejar as várias secções da obra, começando por ler primeiro apenas o ritmo e depois o ritmo já com o nome das notas.

A terceira e última aula lecionada ao aluno C teve uma estrutura semelhante à aula anterior, dividida em duas partes. Na primeira parte o aluno tocou a escala de Ré Maior, e na segunda parte uma peça. Uma vez que havia possibilidade de o aluno precisar de apresentar uma das obras estudadas nos períodos anteriores na audição de fim de ano, a peça trabalhada nesta aula foi a *Baghira* de Ferrer Ferran, que o aluno já havia estudado no primeiro período e que ele próprio pediu para recordar na aula.

Ao longo do ano letivo o orientador cooperante, e também a mestranda enquanto estagiária, tentou de várias formas ajudar o aluno C a ultrapassar as suas dificuldades (articulação, leitura), porém o facto de este aluno estudar pouco <sup>101</sup> impediu que houvesse um progresso positivo e visível em relação ao seu desempenho no início do ano letivo. Por esta altura de fim de ano o aluno apresentava também alguns sinais de cansaço, uma vez que o terceiro período foi bastante curto e levou a que os testes da escola ficassem muito próximos, prejudicando também a disposição do aluno para estudar saxofone e ter energia nas aulas. Desta forma, em todas as aulas que a mestranda lecionou ao aluno C foi necessário adotar sempre as mesmas estratégias para tentar colmatar o pouco e ineficiente estudo realizado em casa, não tendo havido uma evolução notória nesse sentido.

---

<sup>101</sup>Para além da música, o aluno C também está envolvido em atividades desportivas e frequenta explicações de algumas disciplinas, o que faz com que o seu horário semanal esteja muito preenchido e deixe pouco tempo livre para estudar saxofone.

## Aulas lecionadas ao aluno D

Ao aluno D foram lecionadas um total de 10 (dez) aulas, sendo este o aluno ao qual a mestrandia lecionou mais aulas, embora nem todas tenham tido a mesma duração. No primeiro período a mestrandia lecionou 3 (três) aulas ao aluno D, uma de 45 (quarenta e cinco) minutos e duas de 22,5 (metade de quarenta e cinco), no segundo período lecionou 2 (duas aulas), uma de 45 (quarenta e cinco minutos) e outra de metade, e no terceiro período lecionou 5 (cinco) aulas a este aluno, 3 (três) de 45 (quarenta e cinco) minutos e 2 (duas) de metade desse tempo. Nem todas estas aulas estavam previamente programadas para serem dadas pela mestrandia, porém alguns imprevistos impediram o orientador cooperante de as lecionar, ficando a mestrandia encarregue dessa tarefa. Para não tornar esta secção muito extensa, a mestrandia irá relatar aqui apenas 4 (quatro) dessas aulas, 1 (uma) no primeiro período, 1 (uma) no segundo e 2 (duas) no terceiro período.

A aula lecionada no primeiro período teve a duração de 45 (quarenta e cinco) minutos; nestas aulas geralmente trabalhava-se uma escala previamente escolhida e a peça, e foi essa a estrutura que a mestrandia adotou. O aluno D era o primeiro aluno do dia e como de costume chegou à sala alguns minutos antes para se preparar e aquecer sozinho; desta forma, a aula teve início com a escala de Si bemol Maior, imediatamente num andamento moderado e fazendo várias articulações, seguindo-se os arpejos e inversões, intervalos de terceiras simples e dobrados e escala cromática. Ao tocar a escala o aluno D tinha algumas dificuldades no registo agudo, principalmente em articular o Fá (e também o Fá sustenido, embora não ocorresse nessa escala), e para o ajudar a mestrandia experimentou algumas estratégias, como lembrar o aluno de manter o corpo relaxado e não subir os ombros, dizer-lhe para pensar numa articulação mais leve com "Du", e experimentou também puxar ligeiramente o tudel para cima enquanto o aluno tocava, de forma a aliviar a pressão do lábio inferior contra a palheta. Esta estratégia em particular era bastante utilizada pelo orientador cooperante com vários alunos.

Como já foi referido, o aluno D tinha uma embocadura ainda não muito bem definida, com tendência a fazer um bocadinho de bochecha, o que contribuía para as suas dificuldades no registo agudo. Nesta aula a mestrandia experimentou alguns exercícios de harmónicos com o aluno, nomeadamente a série dos harmónicos de Si bemol (começando no Si bemol grave), algo que o aluno D ainda nunca tinha feito. Com este exercício a mestrandia pretendia compreender até que ponto o aluno D tinha alguma flexibilidade para adaptar a sua embocadura de forma a produzir os vários harmónicos e também ajudá-lo a ganhar mais consciência de como diferentes formas de colocar a cavidade oral afetam o som.

Depois destes exercícios prosseguiu-se para a peça, a *Pequena Czarda* de Pedro Iturralde. Como esta aula decorreu ainda nas primeiras semanas do ano letivo, a peça ainda estava em fase de leitura, criação e desenvolvimento das primeiras ideias musicais. Desta

forma, a mestranda focou-se mais nas primeiras frases da obra e tentou dar algumas orientações ao aluno sobre como abordar o início da obra, tendo sido o fraseado o foco do trabalho sobre a peça nesta aula.

A aula lecionada no segundo período teve a duração de 45 (quarenta e cinco) minutos e contou com a presença do orientador. Como foi explicado anteriormente, o aluno D sofreu uma lesão num braço e não pode tocar durante algum tempo, o que o levou a perder algumas aulas de saxofone no final do primeiro período e ficar um pouco atrasado no repertório e nos estudos. Esta aula foi dividida em duas partes, sendo que na primeira o aluno tocou a escala de Ré menor (escala menor natural, harmónica e melódica), que havia sido previamente acordada, executando as várias articulações habituais, arpejos e inversões, intervalos de terceiras simples e dobrados e escala cromática, e a segunda parte foi dedicada aos estudos, no sentido de avançar com estes exercícios. Nesta aula foram trabalhados o estudo número 5 (cinco) do método *12 modern études for solo saxophone* de James Rae e o estudo número 9 (nove) de *25 Daily Exercises for Saxophone* de H. Klosé. O primeiro método é constituído por exercícios modernos que contêm elementos do *jazz* e do *rock*, o que permite explorar uma linguagem um pouco diferente do clássico e adquirir mais versatilidade. Por outro lado o método de H. Klosé é baseado em estudos técnicos com o objetivo de desenvolver a velocidade da dedilhação e também da articulação.

De entre as aulas lecionadas ao aluno D no terceiro período, a mestranda irá relatar uma de 45 (quarenta e cinco) minutos e outra de metade de quarenta e cinco.

A aula de 45 (quarenta e cinco) minutos teve a presença do orientador e serviu de preparação para a audição que decorreu na semana seguinte e para a prova global de final de ano. Embora não tenha sido possível trabalhar na aula todo o material a apresentar na prova global, o objetivo foi dedicar o tempo disponível a consolidar os estudos em que o aluno se sentia menos seguro e também a peça mais exigente. Os estudos vistos nesta aula foram do método *12 modern études for solo saxophone* de James Rae, o número 5 (cinco) e o número 7 (sete), seguindo-se a peça com acompanhamento de piano, *Pour les sons liés et le charme de la sonorité* de C. Koechlin. Apesar de nesta aula não ter sido possível ensaiar com o pianista acompanhador, já haviam decorrido alguns ensaios em aulas anteriores, e até ao dia da audição o aluno teve oportunidade de ensaiar com o pianista noutros horários fora do tempo letivo, sendo que em alguns desses ensaios a mestranda esteve presente e pode ajudar um pouco na comunicação do aluno com o pianista.

### **Aulas lecionadas ao aluno E**

Ao aluno E foram lecionadas 5 (cinco) aulas ao aluno, 2 (duas) no primeiro período e 3 (três) no terceiro período. No segundo período a mestranda não lecionou nenhuma aula a este aluno, mas orientou alguns dos seus ensaios com o pianista acompanhador fora do horário normal das aulas, no entanto esse trabalho não pode ser contabilizado como aula

lecionada.

A primeira aula lecionada no primeiro período teve a duração de 45 (quarenta e cinco) minutos e foi uma aula dedicada essencialmente aos estudos. Uma vez que o aluno F frequentava o CPISP, o seu tempo de aula de instrumento era maior do que o dos restantes alunos, o que dava uma maior liberdade na sua gestão e permitia uma estrutura mais variável das aulas. Nesta aula foram trabalhados o estudo número 18 (dezoito) do método *24 Petite Études Melodiques* de G. Senon e o estudo número 14 (catorze) do método *25 Daily Exercises for Saxophone* de H. Klosé.

A interação entre a mestranda e o aluno E foi bastante tranquila e produtiva. Nas aulas anteriores a que a mestranda assistiu, este aluno sempre reagiu bem à sua presença e às suas intervenções, sendo que na primeira aula lecionada já existia alguma proximidade e descontração entre a mestranda e o aluno, o que facilitou a que este estivesse bastante receptivo às suas orientações

Como também já foi referido, o aluno E tinha alguma dificuldade em projetar e abrir o som, e o estudo melódico do primeiro livro mencionado permitiu trabalhar vários aspetos relacionados com a sonoridade, principalmente expandir o espetro dinâmico e reforçar os contrastes, direcionalidade de linhas melódicas e fraseado. Por outro lado, o estudo do método de H. Klosé também foi uma boa ferramenta para trabalhar som, embora de uma forma diferente; tratando-se de um estudo técnico, o aluno, ao tocar na velocidade pretendida, tinha alguma tendência para se esquecer um pouco de sustentar o som e focar-se apenas nas notas, um erro que é bastante comum aos alunos em todos os níveis. Desta forma, a mestranda adotou a abordagem de pedir ao aluno para tocar mais devagar, em tempo de estudo, sempre numa dinâmica *forte*, de maneira a ajudá-lo a concentrar-se também no som e não só nas notas, e de seguida, aproximar-se da velocidade pretendida efetuando as dinâmicas indicadas.

A segunda aula foi lecionada no primeiro período e teve a duração de 90 (noventa) minutos. Esta aula foi dividida em duas partes, sendo que a primeira foi dedicada a fazer muito trabalho de bases e a segunda dedicada às peças. Na primeira parte o aluno executou quatro escalas, Lá Maior, Lá menor (natural, harmónica e melódica), Mi Maior e Mi menor (natural, harmónica e melódica) com várias articulações, arpejos<sup>102</sup> e inversões, e escala cromática. Estas escalas tinham sido previamente deixadas como trabalho de casa a apresentar nesta aula.

Na segunda parte da aula foram trabalhadas as duas peças que o aluno estudou nesse período, embora não na totalidade. Começou-se pela *Sonata nº4* de J. S. Bach, uma adaptação para saxofone alto e piano de Marcel Mule, tendo sido vistos nesta aula os dois primeiros andamentos. O primeiro andamento começa com um *andante* e a meio passa para um *presto*, e aqui a mestranda procurou estar atenta e orientar o aluno para alguns aspetos que o orientador cooperante havia referido em aulas anteriores, nomeadamente

---

<sup>102</sup>Arpejo de sétima da dominante nas escalas maiores e arpejo de sétima da sensível nas escalas menores.

manter a pulsação estável e sem avançar no tempo, fazer as dinâmicas que estão escritas e pensar num movimento circular, sem quebras no movimento e nas frases. O segundo andamento da peça é um *allegro*, e neste andamento a ação da mestranda incidiu essencialmente na articulação, indicando ao aluno para pensar mais no ar e numa articulação mais leve. Para terminar a aula, o aluno tocou um pouco da segunda peça, a *Improvisation 1* de Ryo Noda. Relativamente a esta peça a mestranda demonstrou como o aluno poderia fazer alguns glissandos e como poderia utilizar o seu *vibrato* de formas diferentes.

A terceira aula foi lecionada no início do terceiro período e teve a duração de 45 (quarenta e cinco) minutos. Esta aula foi inteiramente dedicada a uma das peças, a *Sonata* de P. Creston, tendo sido trabalhados os três andamentos da obra. Nesta aula foi notório que o aluno E havia gasto bastante tempo a estudar a obra em casa durante as férias da Páscoa, uma vez que o primeiro andamento foi executado já próximo da velocidade indicada na partitura, com bastante segurança e poucos erros. Neste primeiro andamento e no terceiro, as orientações da mestranda recaíram essencialmente sobre a articulação e as acentuações, no sentido de o aluno não ter medo de as vincar mais, visto serem dois aspetos que marcam muito o carácter desta obra. Em relação ao segundo andamento, a mestranda tentou também encorajar o aluno a explorar a sua sonoridade e fazer um maior contraste dinâmico.

A quarta aula, lecionada também no terceiro período, teve a duração de 45 (quarenta e cinco) minutos, e nesta aula o aluno E apresentou a peça *Black and Blue* de Barry Cockroft. Esta peça representou uma boa oportunidade para a mestranda trabalhar técnicas estendidas com o aluno E, nomeadamente multifónicos e sobreagudos. Em relação aos multifónicos, uma vez que as dedilhações necessárias já se encontram escritas na partitura, a mestranda incentivou o aluno a procurar manipular a sua embocadura de forma a que as frequências pretendidas fossem produzidas (lábio mais ou menos dobrado, variar a inclinação da boquilha), algo que foi conseguido na própria aula. Relativamente aos sobreagudos, a mestranda já pôde partilhar com o aluno algumas dedilhações possíveis para as notas, bem como alguma da sua própria experiência e conhecimento no que diz respeito à produção de sobreagudos, desde ouvir interiormente a nota pretendida, aproximar mais a língua da garganta e curvar a parte da frente da língua, pressionar mais o lábio inferior contra a palheta, entre outros aspetos.

A quinta e última aula lecionada ao aluno E teve também a duração de 45 (quarenta e cinco) minutos e foi dividida em duas partes. A primeira parte da aula foi essencialmente de preparação para a prova técnica que o aluno iria fazer no final de maio. Foram trabalhados dois estudos que seriam apresentados nessa prova, o estudo número 6 (seis) do método *18 Études d'après Berbiguier* de Marcel Mule e o estudo número 24 (vinte e quatro) do método *24 Petite Études Melodiques* de G. Senon. Por esta altura, o aluno E já tocava com um som muito mais cheio e com mais projeção do que no início do ano, mostrando uma evolução espantosa e gratificante. Na segunda parte da aula o aluno

tocou o segundo andamento da *Sonata* de Paul Creston, também apresentando muitas melhorias a nível de musicalidade e até utilização do *vibrato*.

### **Aulas lecionadas à aluna F**

Durante o ano letivo a mestranda lecionou 5 (cinco) aulas de 45 (quarenta e cinco) minutos à aluna F, 2 (duas) no primeiro período, 1 (uma) no segundo e 2 (duas) no terceiro. Como foi referido, a aluna F por vezes ficava um pouco nervosa nas aulas de instrumento e sensível aos comentários do orientador cooperante, porém a presença da estagiária nas aulas sempre foi encarada com tranquilidade e as aulas lecionadas a esta aluna também decorreram de forma descontraída e produtiva, tendo esta sido uma experiência bastante gratificante para a mestranda.

Apesar de haver uma estrutura pré-estabelecida na distribuição do trabalho a desenvolver em cada uma das duas aulas semanais, esta estrutura era bastante variável e constantemente adaptada conforme necessário. Desta forma, a primeira aula lecionada pela mestranda foi utilizada inteiramente para trabalhar a peça a solo que a aluna começou a estudar no primeiro período, a *Improvisation III* de Ryo Noda.

Esta obra é de caráter contemporâneo, apresentando uma linguagem musical e até mesmo gráfica bastante nova e fora da zona de conforto da aluna F, que estava um pouco insegura em relação à sua prestação a tocar a peça. Ainda assim, a mestranda ficou até positivamente surpreendida com alguns aspetos da forma de tocar da aluna, nomeadamente a efetuar os *glissandos*, algumas acentuações secas e *vibrato*. Ainda assim, a abordagem inicial ao repertório contemporâneo costuma ser um pouco desconfortável para a maioria dos alunos e esta aula foi bastante importante, uma vez que permitiu que a mestranda partilhasse com a aluna algumas orientações acerca de como estudar a peça, tais como estudar com o metrônomo, (apesar de não existirem barras de compasso na partitura e de as figuras rítmicas serem essencialmente indicativas, este passo é importante para executar a obra com algum nexos) e ouvir algumas gravações de flauta *shakuhachi*, de forma a compreender melhor a sonoridade à qual se pretende aproximar.

A segunda aula lecionada à aluna F decorreu também no primeiro período e foi totalmente dedicada a trabalhar os estudos que haviam sido deixados como trabalho de casa pelo orientador cooperante na semana anterior. Os estudos vistos foram o estudo número 23 (vinte e três) do método *24 Petite Études Melodiques* de G. Senon, o estudo número 8 (oito) dos *18 Études d'après Berbiguier* de M. Mule e o estudo número 19 (dezanove) do método *25 Daily Exercises for Saxophone* de H. Klosé. Tal como o próprio nome indica, o primeiro estudo é voltado para trabalhar aspetos melódicos, fraseado, direcionalidade, agógica, entre outros. Um aspeto que, na opinião da mestranda, a aluna F precisava de melhorar era a respiração: a aluna tinha uma tendência para respirar de forma apressada e desenquadrada das frases que estava a tocar, e com este estudo a mestranda pode dialogar com a aluna sobre a importância de respirar de acordo com o movimento da música,

podendo até balançar um pouco o andamento para respirar sem quebrar as frases. Os outros dois estudos eram mais técnicos e rápidos, e aqui a ação da mestranda recaiu em grande parte sobre conscientizar a aluna para não fazer tanta pressão com os dedos nas chaves, pois este excesso de pressão diminui a sua agilidade.

A terceira aula lecionada à aluna F decorreu no segundo período e foi uma aula de preparação para a prova técnica que iria decorrer na semana seguinte. Na prova técnica a aluna teria que tocar uma escala escolhida pelos professores no momento, e para a ajudar a estar preparada para essa ocasião a mestranda pediu-lhe na aula para tocar a escala de Mi Maior com várias articulações, todos os intervalos, arpejos, inversões e escala cromática, e também as relativas menores (natural, harmónica e melódica) executando os mesmos exercícios. Estas escalas não haviam sido previamente definidas para apresentar nesta aula e como a aluna tinha alguma insegurança em tocar escalas a mestranda procurou ajudá-la a ficar mais calma e a pensar primeiro um pouco antes de começar a tocar. Depois das escalas a aluna tocou dois estudos do livro de H. Klosé que já tinha escolhido em conjunto com o professor para apresentar na prova, e a mestranda trabalhou com a aluna algumas passagens que estavam menos bem consolidadas.

A quarta aula lecionada à aluna F foi a primeira aula do terceiro período. O orientador cooperante já havia escolhido e enviado aos alunos o repertório a trabalhar neste período para que pudessem estudar durante as férias da Páscoa, e nesta aula a aluna F estava bastante motivada e com vontade de tocar as peças. Desta forma, após um pequeno aquecimento com notas longas, a primeira parte da aula foi dedicada a trabalhar a peça *Scaramouche* de Darius Milhaud na sua totalidade. A aluna mostrou ter feito a leitura da obra durante as férias e era bastante visível uma mudança na sua atitude, que projetava mais confiança nas suas capacidades e, ao mesmo tempo, mais tranquilidade. Durante a aula a mestranda pode corrigir alguns pequenos erros rítmicos que a aluna estava a cometer na peça, bem como transmitir-lhe e explicar um pouco o carácter de cada andamento da obra, demonstrando até no seu próprio instrumento como a aluna poderia frasear e dar direcção a algumas passagens. É importante realçar aqui que a intenção da mestranda ao tocar durante as aulas não é levar os alunos a simplesmente imitar o que está a fazer, mas sim partilhar a sua perspectiva de ver a música e levar os alunos a pensar se de alguma forma se identificam com essa perspectiva. Antes de a aula terminar ainda foi possível trabalhar um pouco do segundo andamento da segunda peça, o *On the Edge* do compositor português Sérgio Azevedo. Sendo esta uma obra que contém sobreagudos, a mestranda explicou à aluna alguns aspetos que ajudam a emitir estas notas, nomeadamente, a utilização do ouvido interior, dobrar mais o lábio inferior, aproximar a língua da garganta, e exemplificou também algumas dedilhações possíveis.

A quinta e última aula lecionada à aluna foi supervisionada pelo orientador e teve uma estrutura dividida em duas partes. Na primeira parte a aluna apresentou dois estudos, o último estudo do método de H. Klosé e o estudo número 5 (cinco) do método *48 Études*

*pour les Saxophones* de W. Ferling. Ambos os estudos já haviam sido trabalhados em aulas anteriores com o orientador cooperante, e a ação da mestranda aqui foi essencialmente de fazer pequenos reparos a nível de dinâmicas, acentuações e articulações. Na segunda parte da aula, a aluna tocou o primeiro andamento da peça *On the Edge* e um pouco do segundo. A aluna F reagiu muito bem à presença do orientador da mestranda na aula, manteve-se bem disposta, enérgica e mostrou atitude a tocar, e de referir que o orientador ficou positivamente surpreendido com o seu desempenho. Do ponto de vista da mestranda, a aluna F foi dos alunos desta classe que mais evoluiu ao longo do ano letivo.

### **Aulas lecionadas ao aluno G**

Durante o ano letivo foram lecionadas 2 (duas) aulas de 45 (quarenta e cinco) minutos ao aluno G, 1 (uma) no segundo período e 1 (uma) no terceiro. Este aluno teve um percurso muito inconsistente, faltou a algumas aulas e houve outras que não foram produtivas devido à sua grande falta de motivação e de vontade de tocar, principalmente no primeiro período, sendo esta a principal razão de a mestranda não ter lecionado nenhuma aula a este aluno antes do segundo período. Uma vez que a própria assiduidade do aluno às aulas não era a melhor, bem como a sua pontualidade, não era possível manter uma estrutura fixa e planeada para o decorrer das suas aulas.

A primeira aula lecionada pela mestranda dividiu-se em duas partes, escala e estudos, porém o aluno chegou um pouco atrasado, e desta forma só foi possível trabalhar um estudo. Rapidamente foi visível tanto para a mestranda como para o orientador cooperante que o aluno não tinha nada preparado para apresentar na aula, logo a mestranda optou por pedir-lhe para tocar uma escala simples, Fá Maior, com as várias articulações (ligada, stacatto, ligada de duas em duas notas, duas notas ligadas e duas stacatto, ligada de três em três notas, uma nota stacatto e duas ligadas, duas notas ligadas e uma stacatto), todos os intervalos, arpejos e inversões em grupos de três e de quatro notas, e escala cromática. Inicialmente o aluno estava um pouco exitante e começou a tocar a escala num andamento bastante lento, devido ao facto de não trazer a escala previamente estudada, porém rapidamente foi ficando mais à vontade e desembaraçado. Ao executar alguns dos intervalos (quartas, quintas, sextas), a mestranda tocou em simultâneo com o aluno, de forma a encorajá-lo a não desistir e dar-lhe mais confiança. Este aluno era bastante talentoso, e um aspeto positivo a referir é que, normalmente, o aluno saía das aulas de saxofone mais empolgado do que quando chegava. Em relação aos estudos, o aluno havia começado a estudar o método *28 Etudes Pour Saxophone Sur Les Modes A Transpositions Limitées d'Olivier Messiaen* de Guy Lacour, porém sem compromisso da sua parte, e por isso ainda tinha trabalhado apenas o estudo número 1 (um) no primeiro período. Como o aluno não levava nenhum estudo preparado para apresentar na aula, a mestranda optou por escolher o estudo número 10 (dez) e pediu-lhe para começar a

tocar na aula num tempo de estudo. Este exercício tinha uma métrica bastante irregular, logo a mestrandanda foi corrigindo alguns erros rítmicos e ajudando um pouco na leitura do estudo. No final da aula a mestrandanda incentivou o aluno a continuar a preparar aquele estudo para a aula seguinte.

A segunda e última aula lecionada ao aluno F decorreu no terceiro período, e foi bastante diferente da aula anterior. Por esta altura o aluno já se encontrava mais motivado para frequentar as aulas de saxofone, como consequência de estar mais bem resolvido quanto ao seu futuro académico, e a sua postura estava bastante mais aberta e enérgica. Ainda assim, o trabalho do aluno no terceiro período recaiu essencialmente sobre as peças, de forma a conseguir preparar a sua Prova de Aptidão Artística, e por isso os métodos de estudos ficaram estagnados. Nesta aula o aluno pediu para tocar o terceiro andamento da *Sonata* de Paul Creston, uma vez que ainda não tinha chegado a ver este andamento com o professor. Esta aula foi bastante produtiva e gratificante, pois a mestrandanda também estudou esta obra nos seus tempos de conservatório, de maneira que se sentiu bastante à vontade a trabalhar a obra com o aluno e a explicar como deveria fazer as articulações de forma a incorporar e transmitir o carácter "estaladiço" do andamento em questão, demonstrando também algumas passagens e tocando algumas partes em conjunto com o aluno.

Olhando para o desempenho do aluno F ao longo do ano, o seu percurso conturbado teve melhorias visíveis no terceiro período, porém é bastante lamentável que ele não tenha aproveitado devidamente as suas capacidades para estudar música, pois certamente teria conseguido fazer um trabalho sério, consistente e evoluir muito mais, tanto a nível técnico como enquanto intérprete.

### **3.4 Análise crítica da atividade docente**

O estágio realizado no âmbito da PES foi uma das melhores experiências que a mestrandanda viveu durante o seu percurso académico, tanto pela instituição onde decorreu, que é a principal referência no ensino vocacional de música em Portugal, como pelo orientador cooperante com quem a mestrandanda teve oportunidade de trabalhar. Antes da PES a mestrandanda nunca havia conhecido o professor Hélder Alves, e ser recebida como estagiária com tão grande disponibilidade, confiança e simpatia nas suas aulas, com total abertura para intervir e fazer sugestões durante o trabalho com os alunos foi um privilégio.

Durante as aulas assistidas a mestrandanda foi conhecendo o perfil dos alunos, as suas dificuldades, personalidade, forma de estudar e de encarar as aulas, e adquirindo novas estratégias de resolução das suas dificuldades e formas de abordagem ao material didático através da observação do orientador cooperante e da maneira como conduz e adapta as aulas a cada aluno. A mestrandanda esteve sempre à vontade para colocar questões no sentido de compreender o porquê dos métodos utilizados pelo orientador cooperante, e

também pode presenciar de que forma se consegue "chegar aos alunos", pois em tratando-se de um ensino individualizado a relação entre professor e aluno ultrapassa a sala de aula e constrói-se de confiança mútua.

Um outro aspeto deveras importante que a mestranda aprendeu com o orientador cooperante foi a não ter medo de ser exigente com os alunos, estabelecer-lhes um ritmo intenso de trabalho e demandar uma autonomia adequada e responsabilidade da sua parte, lembrando-os sempre do que é que significa frequentar o ensino especializado de música. Ao mesmo tempo, a mestranda viu que essa exigência implica muita generosidade e abnegação da parte do professor, pois muitas foram as horas extra, aulas de apoio e acompanhamento fora do horário letivo que o professor Hélder deu, voluntariamente, por puro altruísmo e dedicação aos alunos.

Em relação às aulas lecionadas, a mestranda teve a possibilidade de assumir o papel de docente por várias vezes ao longo do estágio, o que permitiu ir pondo em prática o que ia aprendendo ao observar o orientador cooperante e também tudo o que assimilou enquanto aluna ao receber os ensinamentos dos seus próprios professores. Nas primeiras aulas lecionadas, inclusive no primeiro dia em que o orientador interno esteve presente, a mestranda ficou um pouco nervosa devido à sua pouca experiência como professora e à responsabilidade com que encarou esta função, pois a principal preocupação era de não prejudicar os alunos. Este nervosismo foi-se sempre dissipando no decorrer das aulas, graças à receptividade dos alunos em aceitar as orientações e correções da mestranda, à relação de proximidade já criada durante as aulas assistidas e também ao *feedback* positivo da parte de ambos os orientadores.

Na secção anterior foram descritas as aulas lecionadas, e como se pode ver a mestranda teve a preocupação de respeitar o trabalho que o orientador cooperante havia planeado com os alunos, ao mesmo tempo que em algumas aulas teve maior liberdade para fazer a sua gestão e perguntou aos próprios alunos o que sentiam maior necessidade de trabalhar na aula, e também tentou aproveitar alguns momentos oportunos para introduzir exercícios relacionados com o tema da sua investigação, tirando o máximo partido desta experiência. Ao longo do ano letivo, o vínculo entre a mestranda e os alunos da classe foi-se estreitando, o que se refletiu numa evolução do desenrolar das aulas lecionadas, que gradualmente se tornaram mais fluidas e com uma maior troca de ideias e interação entre as duas partes.

### **3.5 Conclusão**

Fazendo uma retrospectiva de toda a Prática de Ensino Supervisionada, a mestranda considera que este estágio foi muitíssimo bem sucedido e tornou-se bem mais do que apenas um requisito para a conclusão deste mestrado. O facto de ter sido aceite para realizar esta experiência na EAMCN já foi por si só uma vitória, e a forma como o orientador

cooperante recebeu a estagiária, uma desconhecida, incluindo-a em todas as atividades da sua classe e valorizando verdadeiramente as suas opiniões, é algo incomparável. O professor Helder Alves foi não só um mentor como também um amigo.

Para além das aulas a mestranda pode estar presente nas audições, ensaios com piano e outras atividades, sentindo-se parte daquela instituição. Apesar de este estágio ter sido realizado nas instalações provisórias da EAMCN, na Escola Secundária Marquês de Pombal, todo o ambiente da escola é propício ao estudo das artes, o que está presente na própria boa disposição dos funcionários e na simpatia com que também sempre trataram a mestranda.

Ser professor é uma profissão em que se está eternamente a aprender, uma vez que não existe limite para o conhecimento; é necessária uma motivação constante para investir em si próprio, e nesse sentido este estágio permitiu que a mestranda tivesse a possibilidade de exercer o papel de docente num ambiente controlado, na presença de um professor experiente e dedicado que foi orientando a sua forma de agir e corrigindo os seus erros, o que lhe permitiu ir adquirindo segurança e confiança nas suas capacidades para ensinar. Certamente, após esta experiência, a mestranda estará bem mais apta para ser professora e encaminhar os seus futuros alunos.

Paralelamente a toda a responsabilidade que é ser professor, pelo facto de ter nas mãos a formação de outras pessoas, esta também é uma profissão muito gratificante, uma vez que se pode fazer uma diferença positiva na vida dos alunos, e isto é algo que a mestranda viu com os próprios olhos durante a PES, sobretudo em relação aos alunos E, F e G. O percurso dos alunos faz-se de altos e baixos e vão sempre ocorrer fases de aproveitamento mais baixo e pouca motivação por inúmeros motivos, e é aqui que cabe ao professor não desistir e não os deixar desistir, ainda que isso implique conversas mais sérias e puxões de orelhas, pois no final, observar a superação das dificuldades e dos momentos menos bons é das maiores recompensas que um professor pode ter.

Sendo este relatório um relato de tudo o que ocorreu durante a PES, é importante referir também que a frequência do estágio implicou alguns sacrifícios da parte da mestranda a nível monetário e também físico para suportar as deslocações necessárias à EAMCN durante todo o ano letivo, sendo que esta instituição se localiza em Lisboa, longe da escola de origem e também da área de residência da mestranda, porém todo esse esforço valeu a pena e o retorno desse investimento estará visível em cada aula que a mestranda lecionar futuramente. Para concluir, resta agradecer ao orientador interno por toda a disponibilidade, apoio e encorajamento durante a PES e também durante a escrita deste relatório, foram várias as trocas de e-mails a horas tardias e reuniões longas para esclarecer dúvidas e guiar a mestranda nesta jornada. Para além de orientador, o professor Mário Marques foi professor de saxofone da mestranda durante todo o seu percurso enquanto aluna da Universidade de Évora, e os seus métodos de ensino e capacidade de adaptação a cada aluno são uma verdadeira inspiração para qualquer futuro docente.

## Parte II

# Investigação

## 1. Projeto de investigação

### 1.1 Descrição e motivação para a escolha do projeto de investigação

Da mesma forma que a mestrandia iniciou os seus estudos no ensino superior de música sem ter um domínio razoável das técnicas estendidas que o seu instrumento possibilita, entre as quais o registo sobreagudo, vários alunos passam pela mesma situação, tal como a mestrandia pode observar nos seus colegas de classe do conservatório. Uma das razões para esta realidade pode estar relacionada com alguma dificuldade que os próprios professores sentem em abordar e ensinar estas técnicas aos seus alunos, pois a sua execução implica que cada indivíduo tenha uma grande perceção e controlo da sua cavidade bucal, o que faz com que seja difícil de transmitir claramente uma fórmula eficiente para a emissão de sobreagudos. No entanto, se os alunos começarem a trabalhar desde cedo aspetos como a audição (o chamado ouvido interno), a vocalização (posicionamento da língua dentro da boca) e a embocadura flexível, tornar-se-ão naturalmente mais capazes de perceber de que forma devem ajustar a sua cavidade bucal para executar sobreagudos no saxofone.

Paralelamente a estes tópicos, existe também a questão da dedilhação: existem várias dedilhações possíveis para cada sobreagudo, sendo que a escolha da dedilhação mais adequada em cada situação (em obras que contêm passagens com sobreagudos, por exemplo) deve ser feita no sentido de se conseguir a melhor afinação possível, facilidade de emissão e conforto. Desta forma, é extremamente importante que os alunos se familiarizem com o maior número possível de dedilhações e adquiram o hábito de as praticar regularmente, por exemplo experimentando várias dedilhações para executar uma mesma passagem. Este trabalho ajuda a que os saxofonistas consigam abordar com mais facilidade qualquer repertório que explore o registo sobreagudo do saxofone.

Durante esta investigação foram desenvolvidos exercícios práticos focados em cada um destes pontos e no domínio progressivo do registo sobreagudo, observando-se sempre que possível em que medida os mesmos ajudam os alunos observados durante a PES a evoluir musicalmente. Uma vez que o alvo são os alunos (e também professores) do ensino vocacional, este estudo foi *direccionado para o saxofone alto*, sendo que todas as dedilhações apresentadas são dedilhações estudadas especificamente para este instrumento, podendo não resultar nos outros saxofones.

## 1.2 Objetivos de investigação

O objetivo principal da investigação é produzir um conjunto de exercícios/estudos desenhados especificamente para os alunos do ensino vocacional trabalharem aspetos basilares à execução de sobreagudos no saxofone e ajudá-los a dominar este registo do instrumento. Dentro deste objetivo final encontram-se outros mais específicos:

1. desenvolver uma embocadura mais flexível e com musculatura mais resistente;
2. melhorar a destreza auditiva dos alunos através da utilização do "ouvido interior";
3. melhorar a noção de afinação;
4. conseguir percecionar as frequências harmónicas individualmente, o que permitirá moldar as características tímbricas do instrumento ao gosto de cada aluno;
5. conhecer várias dedilhações para uma mesma nota;
6. explorar mais aprofundadamente as possibilidades sonoras do saxofone.

## 1.3 Metodologias de investigação

A metodologia utilizada para a elaboração deste trabalho consistiu, em primeiro lugar, na revisão da literatura sobre execução de harmónicos/sobreagudos no saxofone, explorando dissertações de mestrado e doutoramento, artigos científicos relacionados com o tema, livros e métodos de aprendizagem de saxofone com exercícios direcionados nesse sentido. Numa segunda fase, já depois de ter adquirido um suporte forte de conteúdo acerca do tema, a mestranda selecionou alguns exercícios já existentes para pôr em prática com os alunos observados durante a PES em contexto de aula, de forma a observar que benefícios se podem retirar da sua realização e também como é que os alunos reagem a estes exercícios. Paralelamente, durante o terceiro período do ano letivo a mestranda elaborou um questionário por inquérito e encaminhou-o para cerca de 50 (cinquenta) conservatórios e escolas profissionais de música, de forma a fazê-lo chegar ao máximo de professores do ensino vocacional de saxofone, com o objetivo de saber quantos é que trabalham o registo sobreagudo com os seus alunos, se o fazem com todos os alunos, e nesse questionário a mestranda também partilhou alguns exercícios que pediu que fossem postos em prática em sala de aula, para que depois os professores pudessem dar *feedback* acerca da sua utilidade. Esses exercícios são essencialmente os mesmos que a mestranda escolheu para trabalhar com alguns dos alunos observados durante a PES.

A etapa seguinte consistiu em escrever alguns estudos originais, utilizando como ponto de partida o repertório recomendado para o ensino secundário de saxofone e as respetivas passagens que contêm notas sobreagudas e causam dificuldades, de forma a desconstruir

essas mesmas passagens e abordá-las segundo exercícios que levarão ao seu domínio progressivo. Por fim, será efetuada uma compilação de todos os exercícios criados, incluindo não só estes já referidos, mas também outros mais genéricos focados na vocalização, embocadura flexível e audição.

## 2. Estado da arte

### 2.1 O que são *harmónicos e sobreagudos*

Designam-se por harmónicos as frequências que são produzidas acima de uma frequência fundamental, ou da frequência que é percebida pelo ouvido quando se emite um som num instrumento musical (Loboda, 2018, p. 1). Uma vez que o som é composto por várias frequências, os harmónicos estão sempre presentes, e correspondem a múltiplos inteiros de uma frequência fundamental (Monteiro, 2016, p. 52).

Harrison (2012) explica que uma das primeiras modificações que ocorreu em relação às técnicas presentes no repertório para saxofone foi a ampliação da tessitura para além do limite do instrumento (F#6), entrando assim no registo sobreagudo ou *altissimo* (p. 34). Para entrar e subir pelo registo sobreagudo o saxofonista precisa de aprender a soprar para o instrumento de uma forma completamente diferente, o que implica a colocação correta da língua e da laringe, e é essa manipulação física do fluxo de ar que permite isolar os diferentes harmónicos de um som - utilizando este princípio torna-se possível emitir sobreagudos (Harrison, 2012, p. 35).

O registo sobreagudo começou a surgir no repertório para saxofone em 1935 no *Concertino da Camera* de Jacques Ibert e também no *Concerto* de Glazounov para saxofone alto, escritos mais ou menos na mesma altura (Harrison, 2012, p. 34). Estas duas obras foram escritas para o saxofonista alemão Sigurd Rascher; Rascher foi pioneiro no estudo do registo sobreagudo do saxofone, tendo publicado o primeiro método completo dirigido especificamente para o domínio deste aspeto, o método *Top-Tones for the Saxophone*. Neste livro o autor apresenta uma série de exercícios que "consistem basicamente em «isolar» os diferentes harmónicos de uma nota fundamental, de forma a ajudar o saxofonista a desenvolver estas capacidades de manipulação da cavidade oral, sempre aliada a uma inicial mental percepção do som" (Monteiro, 2016, p. 54).

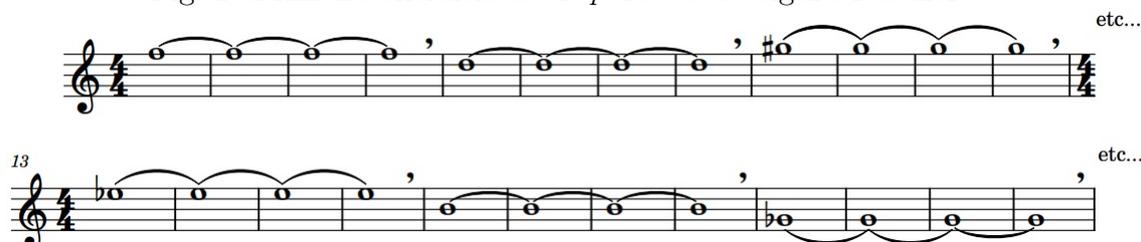
## 2.2 Como fazer a primeira abordagem à execução de harmónicos

### 2.2.1 O método *Top-Tones* de Sigurd Rascher

No prefácio da primeira edição deste método, Rascher afirma que antes de tentar começar a trabalhar sobreagudos o saxofonista precisa de ter um controlo completo do

ataque e um vibrato de qualidade em qualquer nota do registo normal, e desta forma os primeiros exercícios focam-se no controlo de vários aspetos da sonoridade (sustentação de notas longas, controlo de dinâmicas, homogeneidade do som) (Rascher, 1977, p. 4).

Fig. 1: Primeiro exercício do *Top-Tones* de Sigurd Rascher.<sup>103</sup>



Já no prefácio da segunda edição, Rascher apresenta o conceito de "ouvido interior" e do seu papel fundamental na emissão de sobreagudos, bem como da necessidade de aliar a mente e o corpo, afirmando que "o aluno que compreende que a mente (conceito) e o corpo (embocadura, dedilhação) devem trabalhar em conjunto será bem sucedido no seu devido tempo" (Rascher, 1977, p. 4). O que Rascher sublinha aqui é que o processo para a emissão de qualquer sobreagudo começa na mente, utilizando o "ouvido interior" para imaginar como soa a nota que se pretende emitir (altura, cor, volume) para que, em seguida, a cavidade bucal se ajuste nesse sentido, em conjunto com uma gestão adequada do fluxo de ar.

Atingir este nível de domínio, converter um desejo da mente de emitir determinada nota num imediato ajuste eficiente do corpo para a produzir, exige um trabalho prévio, contínuo e duradouro no sentido de controlar outras questões relacionadas com a execução do instrumento, a destacar a flexibilidade da embocadura e o controlo do fluxo de ar, como já foi referido. As primeiras páginas do *Top-Tones* contêm exercícios direcionados para estes aspetos e para cada um deles o autor fornece uma explicação acerca dos seus objetivos e de como devem ser executados; podem ser vistos como exercícios de base e como ponto de partida para o treino do "ouvido interior", um aspeto que será discutido em maior detalhe mais à frente.

### 2.2.2 O método *Saxophone High Tones* de Eugene Rousseau

Neste livro, o autor faz uma abordagem ao registo sobreagudo bastante mais direta em comparação com a de Rascher; Rousseau começa por explicar um pouco como é uma embocadura correta para tocar saxofone (dentro do registo normal), e passa de imediato para exercícios de prática da série dos harmónicos com o tubo fechado. Um aspeto mais particular que é apresentado neste método é a técnica de fazer as dedilhações das notas

<sup>103</sup>Imagem retirada de Rascher (1977). *Top-Tones for the Saxophone*. (3rd ed.). New York: Carl Fischer.

do registo superior do saxofone, mas emitindo uma nota um intervalo de sexta acima<sup>104</sup>, de forma a chegar assim ao registo sobreagudo.

O autor aponta vários benefícios decorrentes da prática deste exercício, entre os quais uma maior facilidade na emissão de notas agudas, desenvolver o controlo do fluxo de ar e a embocadura,<sup>105</sup> e aperfeiçoar a sonoridade das notas no intervalo entre Dó sustenido agudo e o e Fá sustenido agudo (Harrison, 2012, p. 35).

Fig. 2: *Saxophone High Tones* de Eugene Rousseau.<sup>106</sup>

For alto, tenor and soprano:

For bariton only:

### 2.2.3 *Beginning studies in the altissimo register* de Rosemary Lang

Antes de passar aos exercícios, o autor explica que as dedilhações para os sobreagudos não são padronizadas e iguais para todos os saxofones, acrescentando que é necessária alguma flexibilidade, uma vez que a eficiência das dedilhações varia com as características individuais de cada instrumento, das boquilhas e das palhetas. Antes de passar aos exercícios o autor explica em que é que consiste a série dos harmónicos recorrendo a três exemplos, a série dos harmónicos de si bemol grave, si grave e dó natural, e refere que é importante experimentar a produção destes harmónicos para sentir a configuração da língua e da garganta que é necessária para os emitir.

Os primeiros exercícios apresentados são exercícios de tubo fechado, à semelhança do que acontece no livro de Rousseau, começando por tentar emitir o primeiro harmónico acima de uma frequência fundamental; mantendo a dedilhação de si bemol grave, si natural e dó natural grave, mas acrescentando a chave de registo, o aluno vai tentar emitir o primeiro harmónico (si bemol médio, si natural médio e dó natural médio, respetivamente). Seguidamente, o aluno vai tentar chegar ao segundo harmónico de cada uma destas notas fundamentais, mantendo sempre a dedilhação inicial para cada série com a chave de registo, e a partir daqui a ideia é ir progressivamente tentando atingir harmónicos mais agudos.

<sup>104</sup>Sexta maior nos saxofones soprano, alto e tenor, e sexta menor no saxofone barítono (Rousseau, 1998, p. 31).

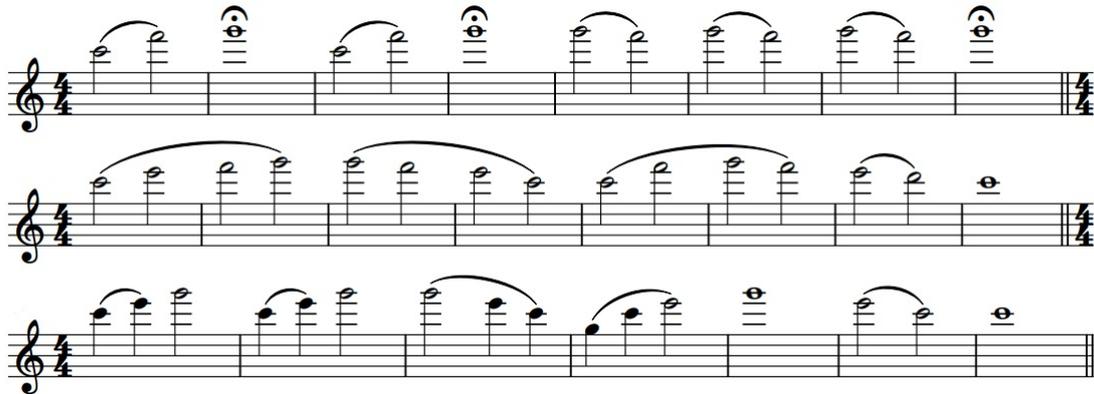
<sup>105</sup>O autor não especifica aqui em que sentido se "desenvolve a embocadura", mas pelo contexto a mestranda assume que se esteja a referir a uma melhoria em relação à flexibilidade.

<sup>106</sup>Imagem retirada de Rousseau (1998). *Saxophone High Tones*. (3rd ed.). Publishers Express Press.

<sup>108</sup>Imagem retirada de Rosemary, L. (1988). *Beginning studies in the altissimo register*. Lang Music Publications.



Fig. 6: Exercícios de emissão do Sol sobreagudo no saxofone.<sup>111</sup>

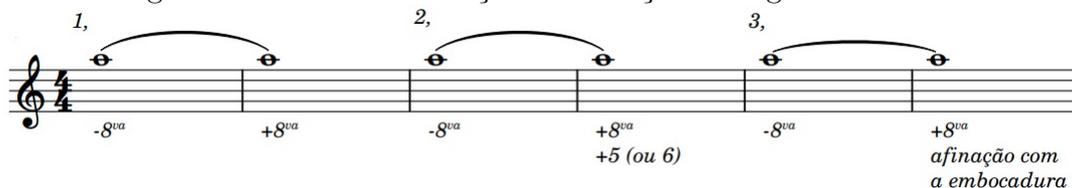


#### 2.2.4 *Los armonicos en el saxofon* de Pedro Iturralde

Pedro Iturralde escreveu o livro *Los armonicos en el saxofon* em 2005 onde apresenta uma série de exercícios sobre harmônicos e sobreagudos. Após uma introdução teórica sobre o conceito de harmônicos naturais, Iturralde (2005) explica que, no saxofone, as notas a partir do Ré médio são harmônicos naturais que são emitidos com recurso à chave de oitava, sendo que a existência de dois orifícios de registo causa alguma desigualdade de timbre e afinação no instrumento, sobretudo no intervalo cromático de Sol sustenido para Lá, que é onde ocorre a troca de um orifício de oitava para o outro (p. 14). Desta forma, o autor recomenda experimentar tocar o Lá do registo médio no saxofone **sem** a chave de oitava, e depois sem interromper a emissão, adicioná-la - o objetivo aqui é perceber a diferença de afinação que ocorre com esta alteração.

Para corrigir a afinação, o autor sugere voltar à dedilhação inicial (sem chave de oitava), e adicionar uma das chaves 5 ou 6<sup>112</sup>; após efetuar esta correção é importante interiorizar a sonoridade da nota emitida, para em seguida regressar à dedilhação com chave de oitava e corrigir a afinação, agora com recurso apenas à embocadura (Iturralde, 2005, p. 12).

Fig. 7: Exercícios de afinação e colocação do registo médio.<sup>113</sup>



<sup>111</sup>Imagem retirada de Rosemary, L. (1988). *Beginning studies in the altissimo register*. Lang Music Publications.

<sup>112</sup>Adicionar uma das chaves irá baixar a afinação da nota, embora o autor não especifique.

<sup>113</sup>Imagem retirada de Iturralde, P. (2005). *Los armonicos en el saxofon*. Lang Music Publications.

Outros exercícios deste livro incluem emissão de harmónicos um intervalo de sexta menor acima da nota anterior, depois sexta maior, execução de arpejos com os primeiros sobreagudos, arpejos de sétima da dominante, entre outros.

### **2.2.5 *An analysis of overtone production in saxophone teaching methods* de Emiliy Loboda**

*An analysis of overtone production techniques in saxophone teaching methods* é uma dissertação de doutoramento em Artes Musicais da autoria de Emily Loboda, submetida à Universidade da Carolina do Norte. Nesta dissertação a autora faz uma revisão de vários métodos com exercícios sobre harmónicos e registo sobreagudo do saxofone (entre os quais o *Top-tones* e o *Saxophone High Tones* já aqui referidos), bem como outras dissertações e trabalhos relacionados com este tema. Antes de apresentar estas obras, Loboda (2018) comenta que

uma extensa revisão da literatura sobre a produção de sobreagudos no saxofone revelou que a maioria das fontes estão focadas em outros assuntos que não a produção de sobreagudos. Apesar de os sobreagudos no saxofone serem considerados essenciais para a mestria da performance, não existem métodos nem outra literatura que sejam utilizados atualmente focados apenas em ensinar ou aprender como dominar esta técnica. (p. 4)

Nesta dissertação, a autora entrou em contacto com 54 (cinquenta e quatro) professores de saxofone de universidades do mundo inteiro com o intuito de conhecer quais os métodos que estes professores utilizam para ensinar harmónicos aos seus alunos, quais os objetivos e benefícios para os alunos ao trabalhar harmónicos e também quais são os melhores livros/métodos e outros recursos disponíveis para se utilizar no ensino-aprendizagem dos harmónicos. Dos 54 (cinquenta e quatro) professores contactados a autora obteve respostas por parte de 30 (trinta), e utilizando as informações fornecidas (técnicas de ensino, benefícios referidos e materiais utilizados) criou um método bastante objetivo e progressivo, totalmente direcionado para a abordagem, ensino-aprendizagem e aperfeiçoamento da produção de harmónicos, não necessariamente com o intuito de dominar o registo sobreagudo do instrumento.

Este método difere um pouco de outros já aqui referidos relativamente aos exercícios preliminares sugeridos. Loboda (2018) recomenda começar por um exercício simples que consiste apenas em assobiar uma nota e tentar variar a afinação para cima e para baixo; este movimento é semelhante ao de manipular a altura do som emitido apenas com a boquilha, o exercício que se segue (p.21). Neste exercício o objetivo é emitir uma nota e mantê-la estável durante algum tempo, e depois, progressivamente, baixar a afinação de meio em meio tom até um intervalo de sexta maior em relação à nota inicial. O objetivo destes exercícios é conhecer a forma como a cavidade bucal se movimenta.

Fig. 8: Exercício de mudança da afinação realizado com a boquilha do saxofone alto.<sup>114</sup>



Outros dos exercícios preliminares apresentados incluem a execução de notas do registo médio do saxofone sem utilizar a chave de oitava e, à semelhança dos métodos de Rascher e Rousseau, tocar a série dos harmónicos de Si bemol grave.

### 2.3 Utilização do ouvido interior

Como já foi referido, Rascher mencionou o conceito de *ouvido interior* no preFácio da segunda edição do seu método *Top-Tones*, explicando-o como um exercício mental de conceptualização da nota que se pretende tocar no saxofone, o que implica imaginar todas as suas características, como a altura, timbre e a cor do som. Este ouvido interior, em conjunto com uma embocadura bem desenvolvida e flexível e com um fluxo de ar controlado é o que conduz a emissão de qualquer sobreagudo, um processo que Rascher assemelha ao ato de cantar: "o alvo da mente numa certa nota (altura, volume, cor, qualidade e caráter) direcionam as cordas vocais para trabalhar em conjunto com um fluxo de ar específico" (Rascher, 1977, p. 4).

Desta cooperação entre corpo e mente surge um outro conceito - a *vocalização*, o qual será explorado na secção seguinte.

### 2.4 Papel da vocalização na execução de *harmónicos/sobregudos* no saxofone

Donald Sinta e Denise Dabney escreveram em 1992 o livro intitulado *Voicing: An Approach to the Saxophones's Third Register*, um método também direcionado para trabalhar o registo sobreagudo. Os autores explicam que este método é baseado na vocalização<sup>115</sup>, ou seja na aquisição de um controlo consciente sobre os músculos e tecidos flexíveis da cavidade oral, o que está intimamente ligado à forma como o indivíduo posiciona a língua. A língua possui duas curvaturas, uma mais à frente e outra na parte mais próxima à garganta, e ambas podem ser movimentadas longitudinalmente (para a frente e para trás), o que altera a configuração da cavidade oral (aproximadamente entre os lábios e os dentes do siso) e também da orofaringe, que é a parte da garganta posterior aos dentes do siso.

<sup>114</sup>Imagem retirada de Loboda (2018). *An analysis of overtone production in saxophone teaching methods*. [Dissertação de doutoramento, Universidade da Carolina do Norte]. Repositório da Universidade da Carolina do Norte.

<sup>115</sup>Traduzido do inglês *voicing*.

Os exercícios presentes neste livro têm como objetivo facilitar este controlo dos músculos e estimular a memória muscular, de forma a que a emissão que o saxofonista faz no instrumento seja "uma resposta consciente e disciplinada do controlo muscular", maximizando o domínio sobre o registo sobreagudo (Sinta & Dabney, 1992, p. 4). Desta forma, os autores recomendam estudar harmónicos naturais (séries dos harmónicos), tal como outros autores já referidos, mas começando por cantar estas notas, e não imediatamente por tocar no instrumento; o executante deve tocar cada uma das notas da série dos harmónicos no piano (fazendo a devida transposição para igualarem a altura das notas no saxofone) e cantar. Este trabalho ajuda a desenvolver a capacidade de antecipar a sonoridade das notas, ou seja, a desenvolver o ouvido interior, e posteriormente a acionar a memória muscular, resultando assim numa correta emissão da nota pretendida.

Sinta e Dabney (1992) explicam que é fortemente provável que um estudante de saxofone num nível já avançado, mas que não esteja muito familiarizado com esta questão da manipulação da cavidade oral, passe por várias frustrações ao debruçar-se sobre os harmónicos e registo sobreagudo do instrumento, sendo, por isso, altamente recomendável iniciar a prática da vocalização desde cedo, visto que, geralmente, os alunos principiantes revelam maior facilidade em dominar este conceito (p. 7).

### **3. Apresentação e análise dos resultados**

#### **3.1 Proposta de método com exercícios de apoio ao domínio dos harmónicos e do registo sobreagudo do saxofone**

Ao longo do processo de investigação, em particular ao efetuar a revisão da literatura e também durante o acompanhamento dos alunos observados no estágio, foram encontrados diversos exercícios e metodologias de abordagem aos harmónicos e registo sobreagudo. Entre os vários livros e teses estudados sobre este assunto observam-se algumas divergências, sobretudo na fase mais inicial de introdução aos harmónicos, em relação ao tipo de exercícios preliminares, sendo que alguns autores partem de um ponto em que assumem que os alunos a quem se dirigem já têm aspetos mais básicos de execução do saxofone bastante sólidos (embocadura bem construída, posicionamento correto das mãos), e outros, como Sigurd Rascher, iniciam com exercícios bastante mais elementares. No entanto, foram encontrados bastantes conteúdos comuns a todos, nomeadamente a prática de séries dos harmónicos.

A mestrandia identificou-se bastante com a abordagem de Emily Loboda em *An Analysis of Overtone Production Techniques in Saxophone Teaching Methods*, principalmente em relação aos exercícios preliminares utilizando apenas a boquilha e aos exercícios cromáticos de emissão de harmónicos. De entre os outros autores discutidos também são vários os exercícios que a própria mestrandia tem vindo a pôr em prática durante o seu

estudo individual e que considera serem muito eficientes, embora se trate de um processo moroso e de grande persistência até serem executados de forma fluida e sem grandes dificuldades.

Como resultado do processo de investigação, apresenta-se em seguida um método de abordagem ao registo sobreagudo do saxofone. Os exercícios propostos entre as secções 4.4.1 e 4.1.7 não são originais da mestranda, mas sim uma seleção cuidada do material encontrado durante a revisão da literatura, sendo que alguns destes exercícios sofreram algumas adaptações. Esta primeira parte do método consiste na abordagem inicial ao registo sobreagudo, e alguns dos exercícios propostos podem<sup>116</sup> começar a ser trabalhados com alunos que se encontram nos primeiros anos de estudo do instrumento (3º grau do ensino básico).

### **3.1.1 Exercícios prévios utilizando só a boquilha**

São vários os autores que recomendam a prática de diversos exercícios preliminares antes de o executante se debruçar diretamente sobre o registo sobreagudo do saxofone; começar por realizar exercícios de emissão e manipulação de som utilizando apenas a boquilha é um excelente ponto de partida para desenvolver acuidade auditiva e consciência física dos movimentos que ocorrem na cavidade oral.

O primeiro exercício deste método consiste em baixar progressivamente, de meio em meio tom, a afinação da nota inicial emitida apenas com a boquilha, semelhante a um dos exercícios propostos por Emily Loboda (2018). Este exercício deve ser realizado tocando as notas pretendidas no piano e na boquilha em simultâneo, de forma a ajudar o saxofonista a afinar corretamente. Para conseguir realizar este exercício é muito importante que o executante respire utilizando o diafragma, sobretudo à medida que se pretende atingir notas cada vez mais baixas, o que obriga a um alívio da pressão exercida pelo lábio inferior na palheta e, simultaneamente, um foco maior do fluxo de ar.

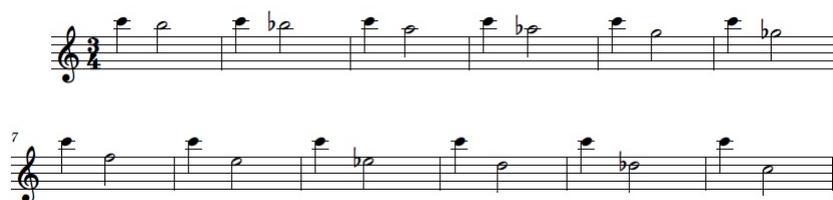
Considerando que com a boquilha do saxofone alto geralmente a primeira nota estável que se obtém é um Dó natural de efeito real<sup>117</sup>, o objetivo deste exercício é que o executante baixe a afinação do som emitido desde um Dó natural (de efeito) até ao máximo que conseguir, pelo menos um intervalo de sexta maior.

---

<sup>116</sup>É até fortemente recomendado pela mestranda, contando que estes alunos já tenham uma embocadura bem definida e soprem corretamente para o instrumento.

<sup>117</sup>A maioria dos alunos de saxofone começa a estudar a partir do saxofone alto, logo este exercício está pensado para ser feito com a boquilha deste instrumento. No entanto, poderá ser adaptado para qualquer um dos outros saxofones.

Fig. 9: Exercício de mudança da afinação realizado com a boquilha do saxofone alto.<sup>118</sup>



Na imagem as notas representam os sons de efeito real; na opinião da mestrandia, é mais fácil começar por articular todas as notas e pensar num compasso ternário, visto que é a segunda nota de cada compasso que o executante precisa de aprender a controlar e sustentar durante mais tempo. Numa fase mais avançada o exercício poderá ser adaptado conforme o parecer de cada professor/aluno (fazer as notas ligadas dentro de cada compasso, sustentá-las durante mais tempo, por exemplo).

Durante a PES a mestrandia teve a oportunidade de experimentar este exercício com os alunos B (3º grau) e D (5º grau). O aluno B tinha já uma embocadura bem definida e soprava de uma forma bastante natural, logo tanto a mestrandia como o orientador cooperante consideraram que estaria já apto a trabalhar este exercício. O aluno D, por outro lado, apresentava ainda algumas imperfeições a nível da embocadura, excesso de pressão contra a palheta e bastante rigidez na sua forma de tocar, de maneira que a prática deste exercício também lhe poderia ser benéfica para aquisição de maior flexibilidade.

A mestrandia abordou o exercício tal como está escrito na imagem acima, fazendo o devido acompanhamento no piano. A receptividade por parte de ambos os alunos foi excelente e os resultados também muito promissores: o aluno B nunca tinha ainda executado este exercício e rapidamente conseguiu descer a afinação da nota inicial até um intervalo de quarta perfeita; de forma semelhante o aluno D, não obstante todas as questões relacionadas com a embocadura, conseguiu também adaptar-se e descer a afinação da nota inicial até um intervalo de quarta aumentada em apenas alguns minutos de prática. Durante a realização do exercício a mestrandia foi lembrando os alunos de respirar bem e com o diafragma, um aspeto crucial para compensar o relaxamento necessário para se atingir notas cada vez mais baixas e também para numa fase posterior entrar no registo sobreagudo.

Em conversa com a mestrandia os alunos afirmaram que gostaram do exercício e que acharam que era uma boa forma de trabalhar flexibilidade, respiração e projeção de som, e referiram que iriam tentar incluí-lo na sua rotina de estudo. Embora a mestrandia não tenha tido oportunidade de repetir esta experiência em outra aula, uma vez que o material didático programado para cada período letivo precisava de ser trabalhado, a realização deste exercício com estes alunos mostrou-se muito favorável.

### 3.1.2 Emissão do registo médio sem utilização da chave de oitava

Emitir as notas do registo médio sem recurso à chave de oitava é um bom exercício de percepção do movimento da língua em relação à garganta, e também das outras manipulações necessárias que ocorrem dentro da cavidade bucal. Iturralde (2005) explica que, geralmente, os alunos principiantes têm bastante dificuldade em emitir um Sol médio, pois mesmo fazendo a dedilhação certa e utilizando uma palheta adequada é muito frequente que a nota emitida soe uma oitava abaixo, o que está relacionado com a localização da primeira chave de oitava que é acionada no saxofone (p. 6). Para compensar este mecanismo o executante precisa de aprender a estabilizar a nota que pretende, com recurso a uma configuração diferente da cavidade oral, utilizando a língua como um chave de oitava. Descobrir e entender os ajustes corretos da cavidade oral é um processo que requer um estudo contínuo e muita persistência, de forma a que a memória muscular comece a fixar todas as manipulações necessárias, um aspeto fundamental para posteriormente se conseguir tocar no registo sobreagudo.

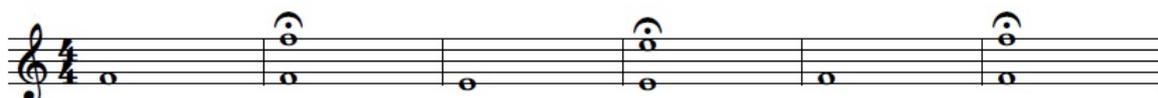
No exercício seguinte, o executante deve começar por tocar um Fá grave no saxofone, e em seguida, mantendo esta dedilhação e sem recorrer à chave de oitava, tocar o Fá médio:

Fig. 10: Exercício .<sup>119</sup>



O objetivo deste exercício é sustentar a nota média durante o máximo de tempo possível e prestar atenção à configuração da cavidade oral, sentir todos os músculos da cavidade oral. Para conseguir emitir essa nota, é muito importante utilizar uma articulação com "kuh" ou "kah", um ataque obtido mais com a garganta do que com a língua. Posteriormente, deve-se ir alargando gradualmente o registo, tanto para o grave como para o agudo, e repetir o mesmo procedimento.

Fig. 11: Exercício .<sup>120</sup>



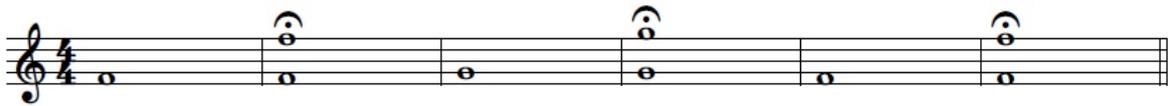
A mestranda recomenda que esta série de exercícios seja trabalhada todos os dias, e o ideal será adicionar uma nota nova a cada dia. Sinta & Dabney (1992) afirma que o executante pode experimentar incorporar notas novas mesmo que as anteriores ainda não estejam totalmente dominadas (p. 12); aqui, a mestranda considera que deve ficar ao

<sup>119</sup>Imagem de fonte própria, adaptada de Sinta, D. & Dabney, D. (1992).

<sup>120</sup>Imagem de fonte própria, adaptada de Sinta, D. & Dabney, D. (1992).

<sup>121</sup>Imagem de fonte própria, adaptada de Sinta, D. & Dabney, D. (1992).

Fig. 12: Exercício.<sup>121</sup>



critério de cada professor a gestão e orientação da forma como o aluno aborda o exercício<sup>122</sup>. Numa fase inicial, recomenda-se que o aluno seja capaz de dominar notas até um intervalo de terceira menor abaixo da nota inicial, e um intervalo de terceira maior acima:

Fig. 13: Exercício.<sup>123</sup>

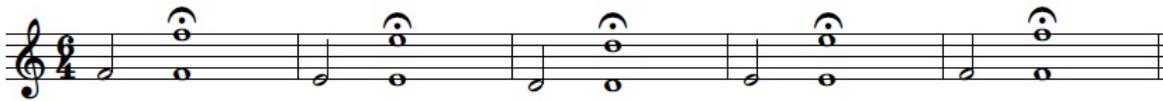
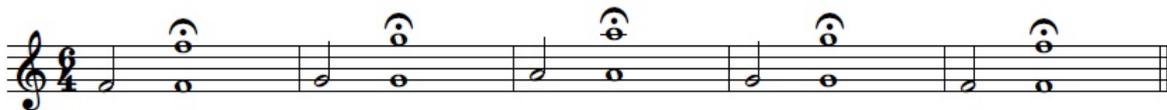


Fig. 14: Exercício.<sup>124</sup>



Depois de conseguir controlar estas notas, o objetivo é sempre conseguir pregarir mais no registo nos dois sentidos (agudo e grave); emitir o Dó médio com recurso à dedilhação do Dó grave pode causar um pouco mais de dificuldades, e para ajudar, Sinta e Dabney (1992) recomendam o seguinte exercício (p.13):

Em última análise, pretende-se que o aluno progrida gradualmente até conseguir dominar notas cada vez mais graves e mais agudas. Em todos os exercícios desta secção as durações escritas para as notas são indicativas, sendo que são mais longas nos primeiros, por uma questão de ajudar os alunos a ter sucesso na sua execução, e também para que possam concentrar-se mais na "sensação" da sua cavidade oral".

À medida que se sobe no registo do saxofone torna-se mais difícil emitir a nota pretendida sem utilizar a chave de registo, uma vez que o corpo oferece resistência aos movimentos incomuns que a língua precisa de fazer (Dabney & Sinta, 1992, p. 13). É possível que os alunos passem por vários momentos de frustração durante este processo e comecem a perder a motivação para continuar a trabalhar os exercícios; quando o aluno se depara com bastante dificuldade para emitir uma das notas mais agudas com a

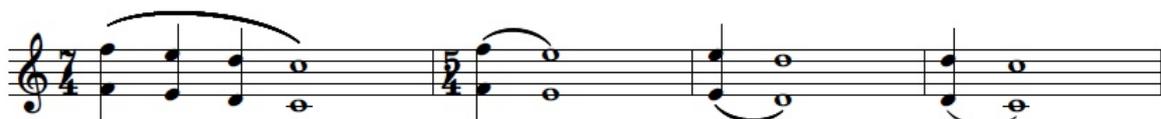
<sup>122</sup>Naturalmente, a forma como cada aluno utiliza e estuda os exercícios propostos neste método fica sempre a cargo do respetivo professor de instrumento, porém, como o exercício em questão apresenta um maior grau de liberdade e adaptação a cada aluno, a mestrandia considerou pertinente deixar esta observação.

<sup>123</sup>Imagem de fonte própria, adaptada de Sinta, D. & Dabney, D. (1992).

<sup>124</sup>Imagem de fonte própria, adaptada de Sinta, D. & Dabney, D (1992).

<sup>125</sup>Imagem de fonte própria, adaptada de Sinta, D. & Dabney, D. (1992).

Fig. 15: Exercício.<sup>125</sup>



dedilhação da oitava inferior (por exemplo para emitir um Dó agudo com a dedilhação do Dó médio), uma estratégia que pode ajudar é começar por executar a nota com recurso à chave de registo e após manter a nota por alguns instantes, sem alterar a configuração da cavidade oral, retirar esta chave. Depois de dominar este passo, os executantes podem então debruçar-se sobre o exercício da imagem abaixo:

Fig. 16: Exercício.<sup>126</sup>



### 3.1.3 Exercícios de tubo fechado: série dos harmónicos de Si bemol, Si natural e Dó natural

Como já foi referido, tocar harmónicos e notas sobreagudas requer uma configuração diferente da cavidade oral, da embocadura e do fluxo de ar. Rousseau (1998) afirma que:

alterando a embocadura e a pressão do ar é possível passar por cima da fundamental, fazendo com que um dos harmónicos seja ouvido como o som principal. Para isto, a embocadura do saxofonista precisa de ser mais forte do que o normal (um círculo mais forte), com um pouco mais de palheta dentro da boca. Isto deve ser conseguido movendo a mandíbula ligeiramente para a frente, ao invés de colocar mais boquilha dentro da boca.

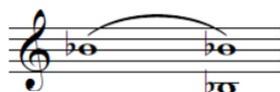
A pressão do ar deve ser aumentada à medida que se tenta emitir harmónicos cada vez mais agudos, o que resultará na utilização de uma menor quantidade de ar. (p. 8)

Nos exercícios que se seguem o objetivo é tocar os primeiros harmónicos da série dos harmónicos de si bemol. A maioria destes exercícios foi selecionada da tese de doutoramento de Emily Loboda e do método *Saxophone High Tones* de E. Rousseau.

O primeiro harmónico da série dos harmónicos de si bemol é o si bemol médio. Desta forma, o executante/aluno vai começar por tocar um si bemol médio, de forma a ouvir primeiro como é que soa o harmónico que pretende emitir, e depois, sem parar de soprar, vai alterar a dedilhação para a do si bemol grave e manter o si bemol médio a soar:

<sup>126</sup>Imagem de fonte própria, adaptada de Sinta, D. & Dabney, D (1992).

Fig. 17: Emissão do primeiro harmónico da série dos harmónicos de si bemol grave.<sup>127</sup>



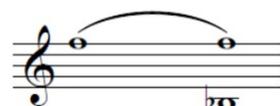
Depois de conseguir estabilizar o primeiro harmónico pode-se prosseguir para o segundo, o Fá médio:

Fig. 18: Fá médio.<sup>128</sup>



O procedimento vai ser o mesmo: começar por tocar o Fá médio e depois mudar para a dedilhação do si bemol grave, mantendo o Fá médio a soar.

Fig. 19: Emissão do segundo harmónico da série dos harmónicos de si bemol grave.<sup>129</sup>



Os harmónicos que se seguem nesta série são o si bemol agudo (3<sup>o</sup> harmónico), o Ré agudo (quarto harmónico) e o Fá agudo (quinto harmónico):

<sup>127</sup>Imagem retirada de Loboda, E. (2018). *An Analysis of Overtone Production Techniques in Saxophone Teaching Methods*. [Tese de Doutoramento, Universidade da Carolina do Norte]. Repositório da Universidade da Carolina do Norte.

<sup>128</sup>Imagem retirada de Loboda, E. (2018). *An Analysis of Overtone Production Techniques in Saxophone Teaching Methods*. [Tese de Doutoramento, Universidade da Carolina do Norte]. Repositório da Universidade da Carolina do Norte.

<sup>129</sup>Imagem retirada de Loboda, E. (2018). *An Analysis of Overtone Production Techniques in Saxophone Teaching Methods*. [Tese de Doutoramento, Universidade da Carolina do Norte]. Repositório da Universidade da Carolina do Norte.

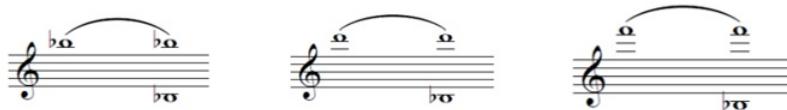
<sup>131</sup>Imagem retirada de Loboda, E. (2018). *An Analysis of Overtone Production Techniques in Saxophone Teaching Methods*. [Tese de Doutoramento, Universidade da Carolina do Norte]. Repositório da Universidade da Carolina do Norte.

Fig. 20: Si bemol agudo (3<sup>o</sup> harmónico), Ré agudo (quarto harmónico) e Fá agudo (quinto harmónico).<sup>131</sup>



A mestranda recomenda que este exercício seja praticado diariamente até ao quinto harmónico da série (Fá agudo), de forma a que o aluno atinja um ponto em que consegue estabilizar individualmente cada um destes harmónicos.

Fig. 21: Emissão do 3<sup>o</sup>, 4<sup>o</sup> e 5<sup>o</sup> harmónico.<sup>132</sup>



Posteriormente, antes de tentar atingir harmónicos mais altos, é importante ir começando a praticar estes cinco de forma mais seguida e fluida, de forma a melhorar a rapidez na utilização do ouvido interior e nos ajustes necessários de toda a cavidade oral. Embora as durações das notas em todos estes exercícios sejam meramente indicativas, visto que o mais importante é sempre conseguir estabilizar as notas, em última análise o objetivo é que os executantes sejam capazes de tocar a sequência representada na imagem abaixo:

Fig. 22: Emissão dos 5 primeiros harmónicos.<sup>133</sup>



Chegando neste ponto, poder-se-á tentar prosseguir para harmónicos mais altos, (geralmente, o sexto e o sétimo harmónicos são exequíveis para a maioria dos saxofonistas) porém, estes harmónicos já se encontram fora do registo normal do saxofone e neste nível podem ser ainda muito difíceis de emitir. A mestranda recomenda que os alunos tentem algumas vezes tocar o sexto e o sétimo harmónicos (lá bemol sobreagudo e si bemol sobreagudo, respetivamente), mas não insistir demasiado e não desanimar se estas notas parecerem ainda impossíveis de tocar. Desta forma, se neste momento ainda não for possível adicionar mais harmónicos a esta série, deve-se repetir todo este procedimento

<sup>132</sup>Imagem retirada de Loboda, E. (2018). *An Analysis of Overtone Production Techniques in Saxophone Teaching Methods*. [Tese de Doutoramento, Universidade da Carolina do Norte]. Repositório da Universidade da Carolina do Norte.

<sup>133</sup>Imagem retirada de Loboda, E. (2018). *An Analysis of Overtone Production Techniques in Saxophone Teaching Methods*. [Tese de Doutoramento, Universidade da Carolina do Norte]. Repositório da Universidade da Carolina do Norte.

para as séries dos harmônicos de si natural e dó natural, de forma a dominar também aqui os harmônicos que ainda se encontram dentro do registo normal do saxofone (no caso da série de dó natural o quinto harmônico corresponderá a um Sol sobreagudo, logo, o foco maior aqui serão os primeiros quatro harmônicos).

Durante a PES a mestranda, em conjunto com o orientador cooperante, conseguiu introduzir as séries dos harmônicos no decorrer de algumas aulas, nomeadamente com os alunos, B, D, E, F e G. Este exercício foi abordado não só pelos seus benefícios no que diz respeito ao registo sobreagudo, mas também para estimular os alunos a sair da sua zona de conforto e incluir novas práticas na sua rotina de estudo. Apesar de estes alunos frequentarem graus diferentes (com exceção dos alunos E e F que estavam ambos no 7<sup>o</sup> grau), todos mostraram as mesmas dificuldades: a partir do 3<sup>o</sup> harmônico nenhum conseguiu prosseguir com a série, algo que é compreensível, visto que conseguir produzir os harmônicos que se seguem implica muitas tentativas, um trabalho frequente e consistente. Naturalmente, as aulas precisavam de ser dedicadas a trabalhar o repertório e todo o restante material didático programado para cada aluno, o que não possibilitou que a mestranda e o orientador cooperante conseguissem implementar mais vezes as séries dos harmônicos dentro da sala e fazer um acompanhamento da evolução dos alunos neste que-sito, porém a mestranda deu algumas sugestões aos alunos para que estes experimentasse em casa e conseguissem gradualmente avançar, tais como utilizar o ouvido interior antes de tentar tocar cada nota pretendida, variar a inclinação do saxofone, dobrar mais o lábio inferior, procurar fechar mais a garganta e focar mais o ar.

Fig. 23: Série dos harmônicos de si natural.<sup>134</sup>

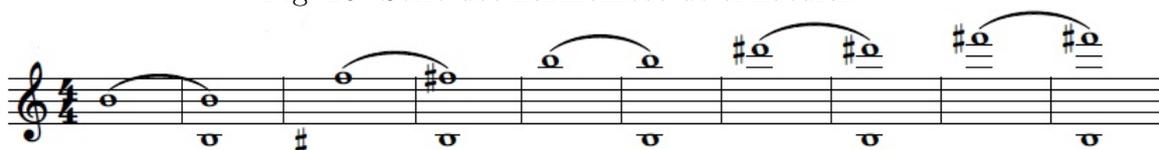
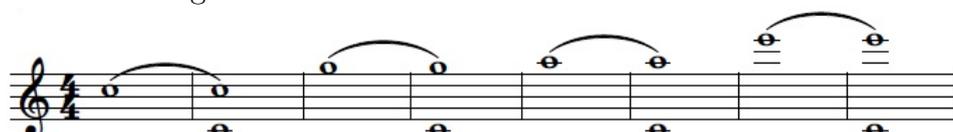


Fig. 24: Série dos harmônicos de dó natural.<sup>135</sup>



Este exercício também foi proposto pela mestranda no seu questionário, e os resultados foram semelhantes aos observados nos alunos na PES: ao fim de duas semanas de prática deste exercício, quase 70% (setenta por cento) dos professores relata que os alunos conseguem emitir apenas até ao terceiro harmônico, como se pode observar no gráfico que

<sup>134</sup>Imagem de fonte própria.

<sup>135</sup>Imagem de fonte própria.

se segue. Estes resultados corroboram que, de facto, a série dos harmônicos é algo que exige muita persistência.

Fig. 25: Gráfico com respostas a uma pergunta do questionário elaborado pela mestrandia, relacionada com o exercício descrito.<sup>137</sup>

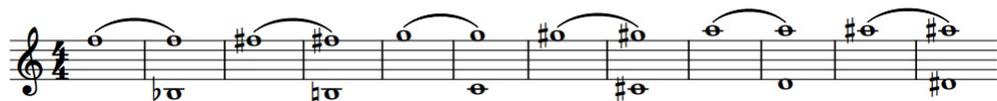
**Exercícios de tubo fechado:** o exercício que se segue consiste em tocar a série dos harmônicos de Si bemol no saxofone utilizando a correspondência (matching). Conforme indicado na imagem abaixo, o aluno deve começar por tocar a primeira nota de cada compasso utilizando a sua dedilhação normal, e depois, sem interromper o ar, mudar para a dedilhação do Si bemol grave, mantendo a nota inicial a soar (harmônicos). Quando o primeiro harmônico for produzido de forma estável e confortável pode-se passar ao seguinte, e assim sucessivamente. Este exercício deve ser praticado diariamente durante cerca de 5 minutos ao longo de duas semanas, e no final desse tempo o professor e os alunos avaliarão em conjunto o seu progresso.



Depois destas séries de harmônicos com tubo fechado, seguem-se alguns exercícios cromáticos, o que permite adicionar mais harmônicos e também aperfeiçoar os exercícios anteriores: "exercícios cromáticos permitem abordagens diferentes para atingir certos harmônicos" (Loboda, 2018, p. 28). Recorda-se aqui a importância de estar atento à configuração da cavidade oral, posicionamento da garganta e da língua, de forma a conseguir depois reproduzir o harmônico isoladamente.

O objetivo aqui é emitir sempre o segundo harmônico em relação às notas que são dedilhadas, ou seja, começando por dedilhar o si bemol grave, a nota que deve soar é o Fá natural médio, e a partir daí ascende-se cromaticamente, conforme a figura abaixo.

Fig. 26: Exercício cromático.<sup>138</sup>

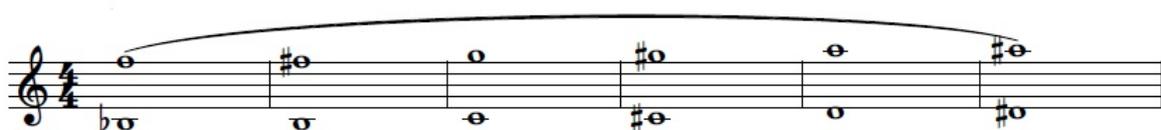


Este exercício deve ser repetido até que cada harmônico seja produzido facilmente e de forma estável, e após isso, pode-se praticar executar esta subida cromática de forma mais seguida, sem tocar primeiro as notas com a dedilhação normal:

<sup>137</sup>Imagem obtida através do Google Forms.

<sup>138</sup>Imagem de fonte própria.

Fig. 27: Subida cromática.<sup>139</sup>



Para terminar esta secção, segue-se um exercício que consiste em tocar a escala de si bemol maior recorrendo aos harmónicos já estudados e dominados dentro do registo médio, conforme as imagens seguintes:

Fig. 28: Escala de si bemol maior, executada recorrendo aos harmónicos trabalhados nos exercícios anteriores.<sup>141</sup>

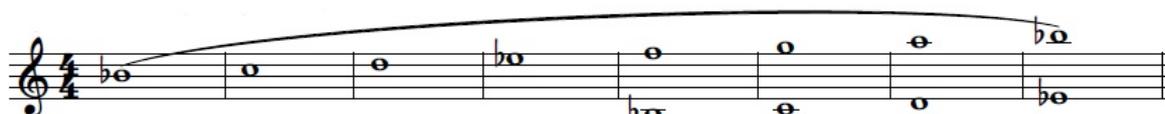


Fig. 29: Escala de si bemol maior, executada recorrendo aos harmónicos trabalhados nos exercícios anteriores.<sup>143</sup>



### 3.1.4 Utilização das dedilhações frontais para o Mi, o Fá e o Fá sustenido agudos

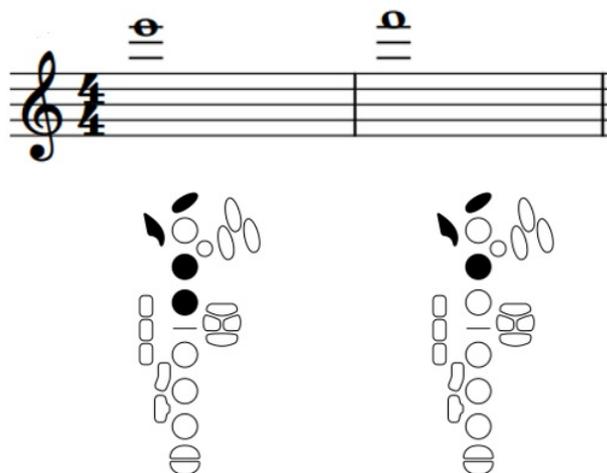
Nesta secção, o executante deve recorrer às dedilhações frontais para tocar as notas mais agudas do registo normal do saxofone, Mi, Fá natural e Fá sustenido; estas dedilhações implicam alguns ajustes a nível da embocadura, configuração da cavidade oral e fluxo de ar, ajustes estes que se assemelham àqueles que o registo sobreagudo implica, ajudando assim a que esta transição, que será abordada nos exercícios da secção seguinte, seja mais natural.

<sup>139</sup>Imagem de fonte própria.

<sup>141</sup>Imagem de fonte própria.

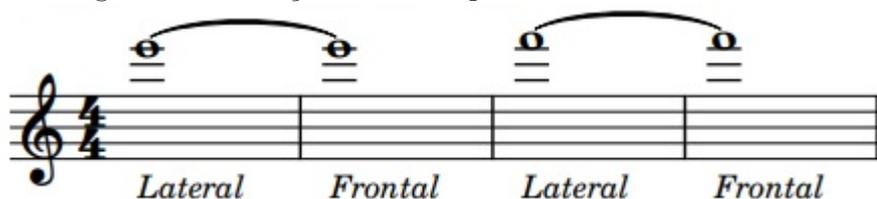
<sup>143</sup>Imagem de fonte própria.

Fig. 30: Dedilhações frontais para o Mi e Fá natural.<sup>144</sup>



Antes de mais, o executante precisa de experimentar estas dedilhações e familiarizar-se com a diferença tímbrica do som ao passar da dedilhação normal para a dedilhação frontal. Desta forma, a mestrandia recomenda começar com um simples exercício de tocar um Mi agudo com a dedilhação normal (c1, c2, c3 e chave de registo), e em seguida, sem interromper o som, passar para a dedilhação frontal (x, 1, 2 e chave de registo), e repetir o mesmo procedimento com o Fá agudo<sup>145</sup>, conforme está indicado na figura abaixo:

Fig. 31: Dedilhações frontais para o Mi e Fá natural.<sup>146</sup>



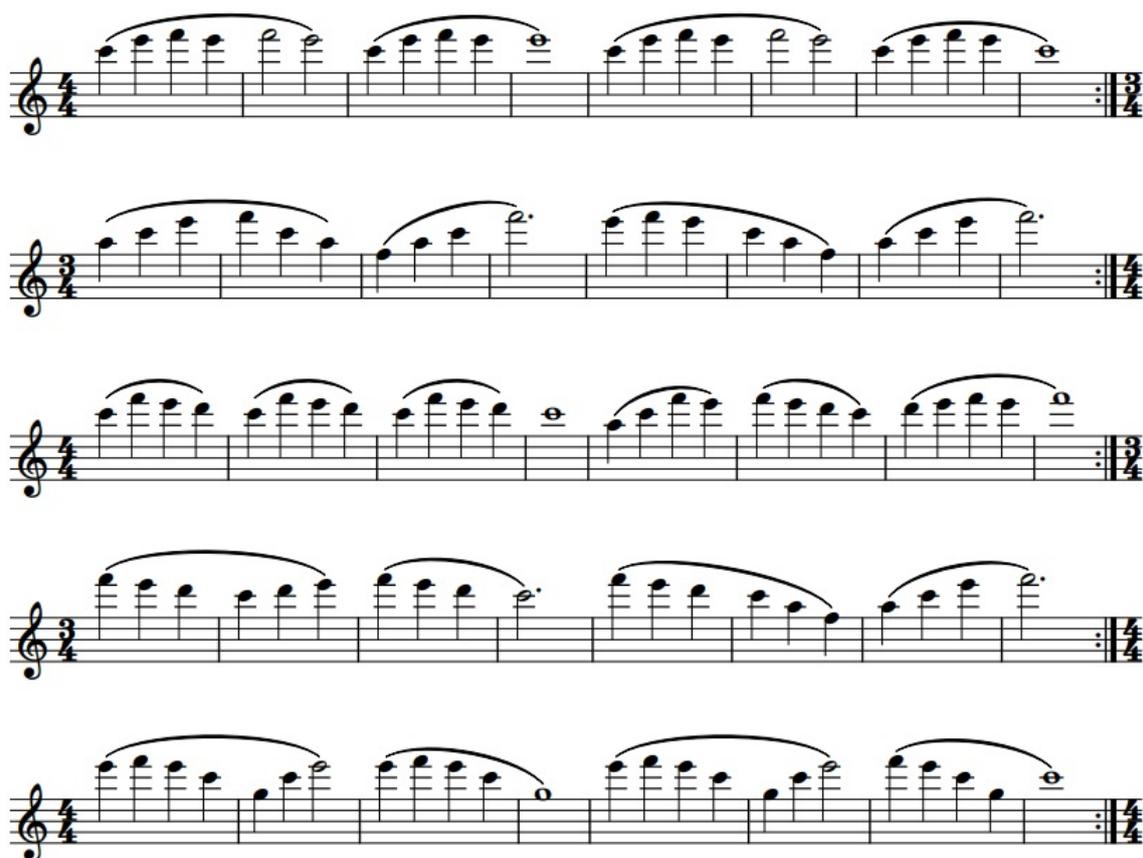
Os exercícios que seguem são da autoria de Rosemary Lang (1988) e foram selecionados pela mestrandia para incorporar este método. Para os executar, a mestrandia recomenda uma pulsação de 60 bpm, a qual poderá ser adaptada a cada aluno e também acelerada numa fase mais avançada. O objetivo é tocar as melodias que se seguem de forma fluida e sem interrupções no som durante as ligaduras, tentando também uniformizar o timbre o máximo possível.

<sup>144</sup>Imagem com adaptações da mestrandia, retirada de Lang, R. (1988). *Beginning Studies in the Altissimo Register*. Lang Music Publications.

<sup>145</sup>A dedilhação normal para o Fá agudo é c1, c2, c3, c4 3 chave de registo e a dedilhação frontal é x, 1, 2 e chave de registo.

<sup>146</sup>Imagem com adaptações da mestrandia, retirada de Lang, R. (1988). *Beginning Studies in the Altissimo Register*. Lang Music Publications.

Fig. 32: Exercícios melódicos.<sup>147</sup>



A mestranda também mostrou estas dedilhações de frente e algumas destas melodias aos alunos B e D. Ambos os alunos nunca tinham experimentado essas dedilhações anteriormente e nas primeiras duas ou três tentativas sentiram alguma resistência para conseguir emitir estas notas, principalmente o Mi. Após essas primeiras tentativas a emissão de ambas as notas já estava bastante confortável e, posteriormente, os alunos também foram conseguindo tocar os exercícios propostos. A maior dificuldade que os alunos relataram acerca desta experiência foi a necessidade de abrir mais a garganta para conseguir utilizar as dedilhações de frente, em comparação com as dedilhações habituais, algo com que a mestranda está de acordo tendo em conta a sua própria experiência enquanto saxofonista, sendo que com um trabalho mais prolongado certamente essas dificuldades seriam ultrapassadas.

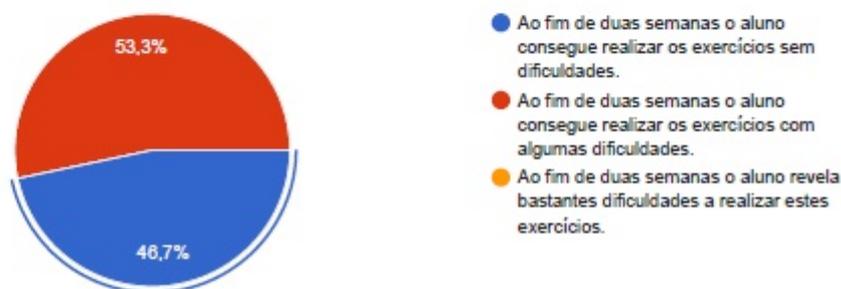
No questionário que a mestranda elaborou foi pedido que os professores experimentassem estas dedilhações e também as linhas melódicas com os seus alunos, e que registassem a sua evolução ao longo de duas semanas. O gráfico de respostas permite observar que o exercício proposto teve uma boa receção, sendo que no final do período proposto cerca de metade dos alunos já conseguia executá-lo sem dificuldades, e a outra

<sup>147</sup>Imagem com adaptações da mestranda, retirada de Lang, R. (1988). *Beginning Studies in the Altissimo Register*. Lang Music Publications.

metade com algumas dificuldades.

Fig. 33: Gráfico com respostas a uma pergunta do questionário elaborado pela mestranda, relacionada com o exercício descrito.<sup>149</sup>

Para dominar o registo sobreagudo é importante que, primeiro, os alunos se sintam confortáveis a utilizar as dedilhações de frente para o Mi e o Fá agudos (chaves X, 2, 3 e registo para o Mi e chaves X, 2 e registo para o Fá). Os exercícios que se seguem devem ser executados a uma pulsação de 60 bpm (esta pulsação poder ser adaptada a cada aluno e acelerada numa fase mais avançada). O objetivo é tocar as melodias que se seguem de forma fluida e sem interrupções no som durante as ligaduras, tentando também uniformizar o timbre o máximo possível. Este exercício deve ser praticado diariamente durante cerca de 5 minutos ao longo de duas semanas, e no final desse tempo o professor e os alunos avaliarão em conjunto o seu progresso.

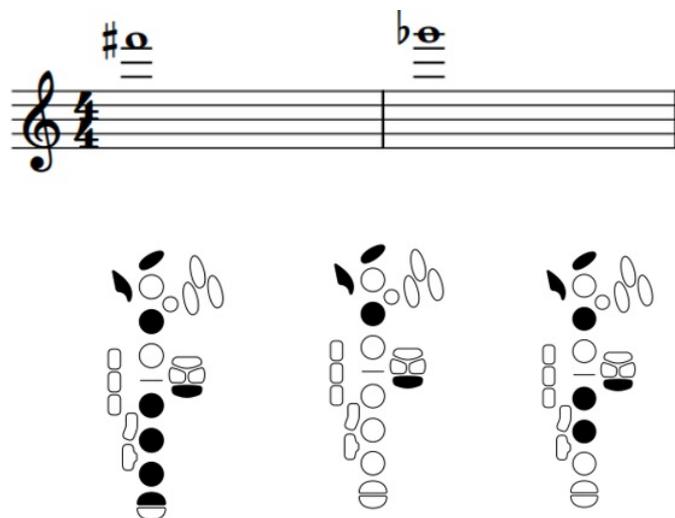


Depois de estes exercícios estarem dominados e o aluno confortável com as novas dedilhações, segue-se o Fá susinado agudo frontal; para esta nota existem pelo menos quatro dedilhações possíveis, sendo que nem todas resultam igualmente bem em todos os saxofones e algumas serão de maior ou menor Fácilidade de emissão para cada executante. Não obstante, é sempre uma mais valia estar familiarizado e dominar o maior número de dedilhações possível.

Lang (1988) propõe 3 dedilhações frontais para o Fá susinado agudo:

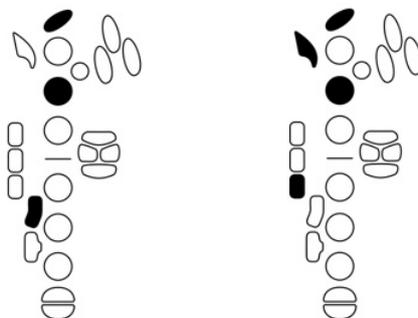
<sup>149</sup>Imagem obtida através do Google Forms.

Fig. 34: Dedilhações frontais para o Fá sustenido agudo sugeridas por Rosemary Lang (1988).<sup>151</sup>



Para além destas possibilidades, a mestrandia recomenda outras duas que considera bastante úteis e eficientes:

Fig. 35: Dedilhações frontais para o Fá sustenido agudo sugeridas pela mestrandia.<sup>152</sup>



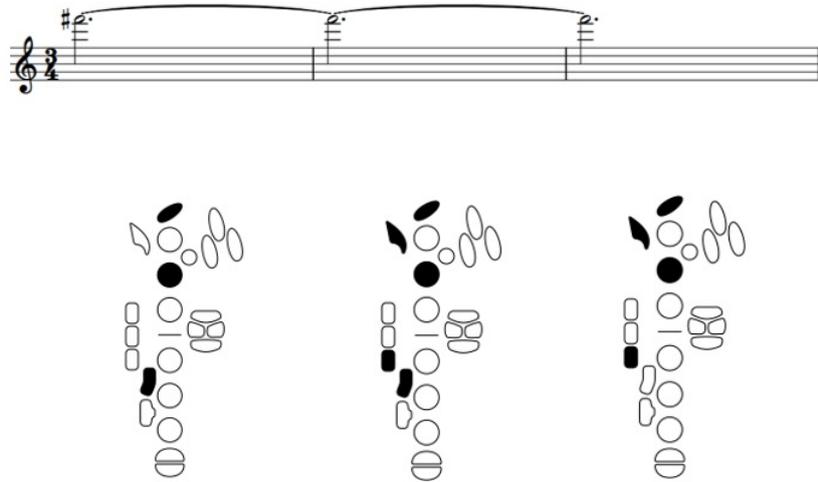
A dedilhação onde se utiliza a chave TA pode ser encontrada em *Saxophone High Tones* de Rousseau, e geralmente é um pouco difícil de controlar. Para ajudar neste sentido, a mestrandia recomenda um exercício que consiste em começar por emitir o Fá sustenido agudo com a primeira dedilhação da imagem acima (chaves X 2 C5 e registo), em seguida acrescentar a chave TA, e por último, retirar a chave C5:

<sup>151</sup>Imagem com adaptações da mestrandia, retirada de Lang, R. (1988). *Beginning Studies in the Altissimo Register*. Lang Music Publications.

<sup>152</sup>Imagem com adaptações da mestrandia, retirada de Lang, R. (1988). *Beginning Studies in the Altissimo Register*. Lang Music Publications.

<sup>153</sup>Imagem com adaptações da mestrandia, retirada de Lang, R. (1988). *Beginning Studies in the Altissimo Register*. Lang Music Publications.

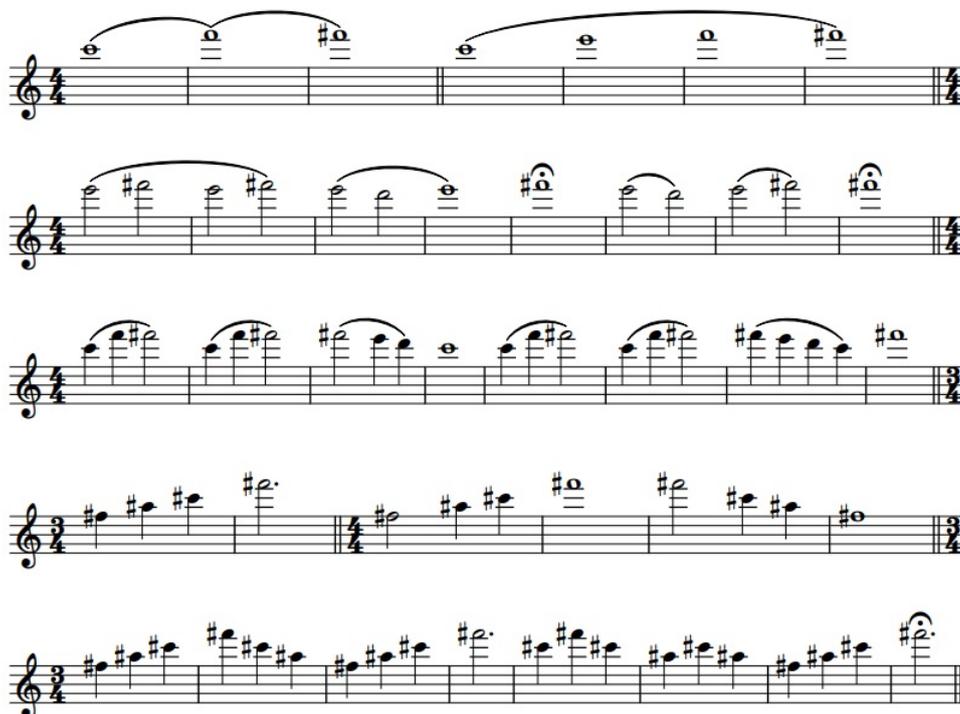
Fig. 36: Exercício de controlo do Fá sustenido.<sup>153</sup>



É provável que sejam necessárias muitas repetições deste exercício até que se consiga emitir a nota e mantê-la confortavelmente com a última dedilhação; ao retirar a chave C5 a tendência será para a nota fugir, logo é necessário estar muito consciente de todas as sensações ao tocar e procurar várias formas e vários ajustes da cavidade oral e da colocação da boquilha dentro da boca (mais ou menos boquilha, o lábio inferior mais ou menos dobrado, incinação da boquilha) para conseguir manter a nota.

Nos exercícios que seguem o aluno/executante deve utilizar as dedilhações frontais para o Mi, Fá e Fá sustenido agudos, sendo que para o Fá sustenido agudo pode (e deve) experimentar as diferentes possibilidades. Novamente, a mestrandia recomenda uma pulsação de 60 bpm para começar, a qual poderá ser ajustada e aumentada progressivamente conforme o nível de cada aluno.

Fig. 37: Exercício de controlo do Fá sustenido.<sup>154</sup>



Segue-se um exercício cromático, onde é necessário alternar agilmente entre dedilhações com chaves laterais e dedilhações com chaves frontais:

Fig. 38: Exercício de controlo do Fá sustenido.<sup>155</sup>



Após conseguir controlar estes exercícios, pode-se passar para a secção seguinte e começar a entrar no registo sobreagudo do saxofone.

<sup>154</sup>Imagem com adaptações da mestranda, retirada de Lang, R. (1988). *Beginning Studies in the Altissimo Register*. Lang Music Publications.

<sup>155</sup>Imagem com adaptações da mestranda, retirada de Lang, R. (1988). *Beginning Studies in the Altissimo Register*. Lang Music Publications.

### 3.1.5 Emissão do Sol sobreagudo partindo dos exercícios anteriores

Steighner (2008) apresenta uma série de recomendações para facilitar a produção de sobreagudos. Muitas destas sugestões já foram aqui referidas anteriormente, porém a forma como este autor formula o seu discurso torna bastante claro aquilo que pretende transmitir, ajudando até a visualizar de certa forma o processo.

Steighner começa por explicar o trabalho de cooperação necessário entre mente e corpo, a utilização do ouvido interior conceptualizado por Rascher:

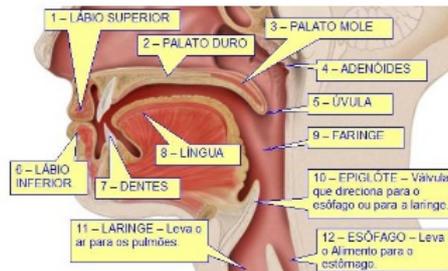
sobreagudos começam na mente. Enquanto executantes devemos manter e aperfeiçoar continuamente uma imagem mental clara da nota, ouvindo a altura desejada e a qualidade sonora das notas que pretendemos produzir. A área motora do cérebro controla os músculos voluntários e involuntários que são utilizados ao tocar, traduzindo a nota imaginada em sinais a que o corpo obedece automaticamente e subconscientemente. (p. 12)

A importância desta parte mais mental e conceptual do processo é inegável, no entanto, apesar de a mente comandar os músculos, controlar outros aspetos mais técnicos e físicos relacionados com o domínio do instrumento, flexibilidade e consciência corporal são também necessários. Desta forma, Steighner fala um pouco sobre o posicionamento adequado da língua e da embocadura para a produção de sobreagudos, e em particular da necessidade de evitar excesso de tensão:

a tensão bloqueia este processo, portanto é melhor evitar qualquer excesso de pressão na embocadura e compressão na garganta, que podem interferir com as ordens do cérebro. O estreitamento da língua também pode impedir a produção de som. Eu utilizo o seguinte posicionamento da língua em forma de cone. A parte da frente da língua fica plana, o que resulta num túnel para a passagem do ar entre a língua e o palato superior. A ponta da língua permanece imediatamente abaixo da ponta da palheta. [...] Para além de intensificar o fluxo de ar, esta colocação da língua também reduz a tensão quando se articula, visto que a ponta precisa de se movimentar apenas uma pequena distância para parar a vibração da palheta.

Na opinião da mestrandia, este posicionamento da língua talvez seja dos aspetos mais complicados de entender e controlar no que diz respeito à emissão de sobreagudos, visto que implica uma manipulação nada natural deste músculo, o que pode causar bastante frustração aos alunos. Estar familiarizado com a anatomia humana do trato oral pode ajudar nesta questão, por exemplo através da visualização de uma representação de perfil desta zona, onde seja possível distinguir claramente a língua, lábios, dentes, céu da boca e garganta.

Fig. 39: Representação do trato oral humano.<sup>156</sup>



Em seguida, Steighner também explica como adaptar a embocadura à medida que se sobe pelo registo sobreagudo:

as notas mais altas no saxofone requerem que a palheta vibre com mais facilidade, e é importante utilizar uma palheta com força suficiente para suportar esta atividade intensa. Os dentes inferiores e a mandíbula empurram o lábio contra a palheta com vários graus de força. Um pequeno aumento nesta pressão da mandíbula empurra a palheta para mais perto da boquilha, fazendo com que esta vibre mais rápido. À medida que se avança pelo registo sobreagudo é necessário movimentar a mandíbula para a frente (uma questão de milímetros), de forma a tocar numa parte mais espessa da cana e evitar que a palheta feche na ponta.

Para além da mandíbula, o lábio inferior também precisa de ser movimentado; geralmente, no registo sobreagudo, dobrar menos o lábio sobre os dentes ajuda a emitir as notas. Em relação ao material a ser utilizado, mais especificamente a palheta, o autor citado explica que é necessária uma palheta suficientemente forte para suportar a vibração exigida pelas notas sobreagudas; neste ponto, tendo em conta a sua própria experiência individual, a mestrandia considera que utilizar palhetas ligeiramente fracas (não demasiado) ajuda na produção de sobreagudos, visto que exige menor pressão do lábio inferior contra palheta. Ainda assim, esta observação não invalida a afirmação de Steighner.

A articulação também é um aspeto algo desafiante no que diz respeito ao registo sobreagudo, pois a articulação normal das notas utilizando a língua não irá resultar da mesma forma neste registo, o que implica que o executante encontre um equilíbrio entre "atacar" as notas com a língua e atacar as notas com a garganta, ao mesmo tempo que mantém a colocação correta da cavidade oral e da embocadura. Steighner (2008) sugere uma forma de trabalhar a articulação no registo sobreagudo:

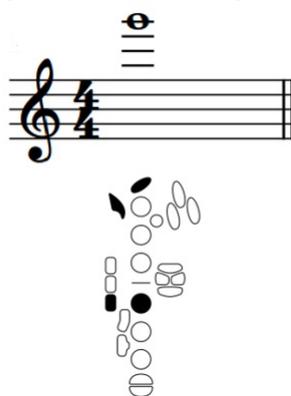
[...] executantes com problemas em articular notas sobreagudas devem praticar alternar entre ataques com "hee" e "tee" em várias notas agudas enquanto mantêm a mesma posição da língua. Eu também tenho percebido que repetir a articulação com a língua com várias velocidades e em várias notas sobreagudas encoraja a que se articule com um movimento mínimo. Se a colocação da garganta está correta,

<sup>156</sup>Imagem retirada de <http://www.estudiodevoz.com.br/2012/06/articuladores-e-ressonadores-da-voz.html> em 20/04/2022.

mas a nota desejada não é produzida ao articular com a língua, é provável que esteja a ocorrer excesso de movimento (p. 13).

Para o Sol sobreagudo existem várias dedilhações possíveis, sendo que, como já foi referido, nem todas resultam em todos os instrumentos e algumas serão mais eficientes que outras dependendo das passagens em questão. Partindo da secção anterior onde o foco foram as dedilhações de frente para o mi, Fá e Fá sustenido agudos (dentro do registo normal do saxofone), a dedilhação mais imediata e conseqüente para o Sol sobreagudo é a que recorre às chaves X, 4, TA e registo:

Fig. 40: Sol sobreagudo.<sup>157</sup>

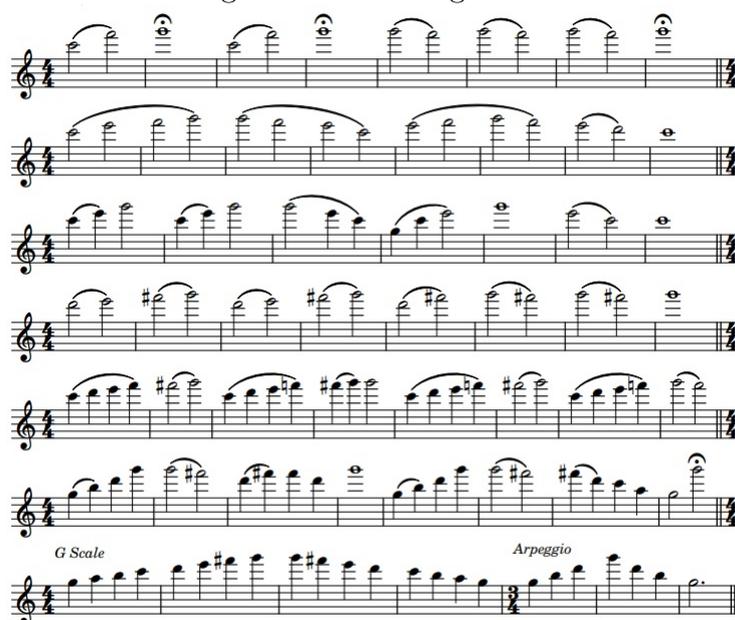


Esta dedilhação não é a mais utilizada, porém existem algumas peças no repertório do ensino secundário para saxofone com passagens onde esta dedilhação é necessária, como a *Sonata* de R. Muczynski para saxofone alto e piano, logo é uma mais valia para os alunos conhecê-la. Se os exercícios anteriores já estiverem controlados com as dedilhações de frente para o Mi natural, Fá natural e Fá sustenido, será bastante mais Fácil conseguir produzir o Sol sobreagudo desta forma. Neste seguimento, a mestrandia sugere uma série de exercícios que devem ser realizados utilizando as dedilhações de frente para o Mi natural, Fá natural, Fá sustenido e Sol sobreagudo, começando com uma pulsação de 60 bpm e aumentando progressivamente a velocidade.

<sup>157</sup>Imagem com adaptações da mestrandia, retirada de Lang, R. (1988). *Beginning Studies in the Altissimo Register*. Lang Music Publications.

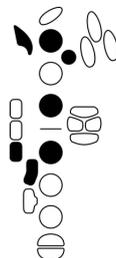
<sup>158</sup>Imagem com adaptações da mestrandia, retirada de Lang, R. (1988). *Beginning Studies in the Altissimo Register*. Lang Music Publications..

Fig. 41: Sol sobreagudo.<sup>158</sup>



No entanto, a dedilhação que é mais frequentemente utilizada pela maioria dos saxofonistas é a representada na imagem abaixo (chaves 1, p, 3, 4, TA, C5 e registo):

Fig. 42: Sol sobreagudo.<sup>159</sup>



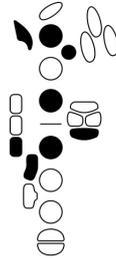
Numa fase inicial pode ser bastante difícil e frustrante conseguir emitir a nota, pois o posicionamento necessário da língua e da embocadura é muito específico: geralmente, para esta nota a língua precisa de estar mais próxima da garganta e numa forma côncava e o lábio inferior bastante mais dobrado do que no registo normal do saxofone. Adicionalmente, dependendo de cada executante e de cada instrumento, inclinar um pouco mais a boquilha em relação ao plano horizontal pode facilitar. Vale a pena reforçar que cabe sempre ao executante explorar várias colocações diferentes de embocadura, língua, abertura da garganta e inclinação da boquilha para descobrir o que melhor resulta, não obstante todas as orientações do professor.

Se esta dedilhação estiver a revelar-se muito difícil para emitir a nota, resultando num multifónico em vez de uma nota limpa, por exemplo, acrescentar a chave de si bemol

<sup>159</sup>Imagem com adaptações da mestrandia, retirada de Lang, R. (1988). *Beginning Studies in the Altissimo Register*. Lang Music Publications.

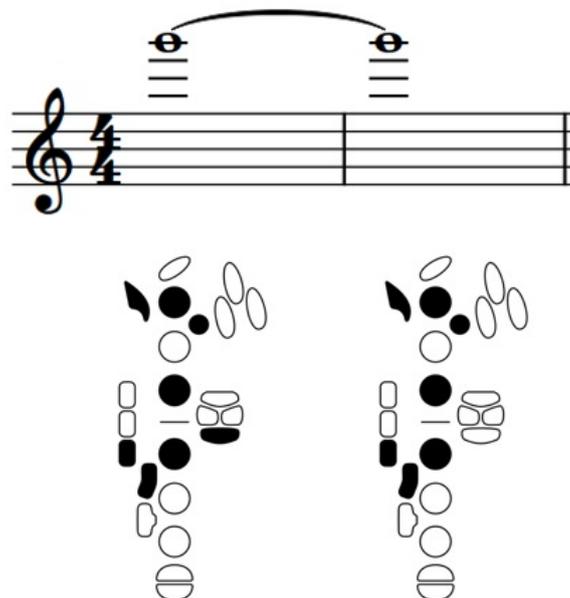
grave geralmente resolve o problema:

Fig. 43: Sol sobreagudo.<sup>160</sup>



Esta dedilhação costuma ser de Fácil emissão da nota, porém tem a desvantagem de serem necessárias muitas chaves, o que pode tornar-se pouco prático em várias situações, logo o ideal é conseguir ao longo do tempo retirar a chave de si bemol grave e manter a nota de forma confortável e estável. Nesse sentido, a mestrandia propõe um exercício simples, para ser praticado diariamente durante cerca de 5 minutos (no máximo), que consiste apenas em começar por tocar o Sol sobreagudo com a chave de si bemol grave (chaves 1, p, 3, 4, C5, TA, Si bemol e registo), e depois retirá-la tentando manter a nota:

Fig. 44: Exercício.<sup>161</sup>



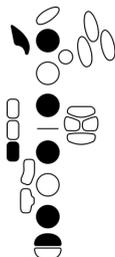
Inicialmente deve-se começar por fazer o exercício mantendo a nota ligada (sem articular) ao retirar o si bemol grave, e conforme o executante se sentir mais confortável pode começar a tentar articular ligeiramente com a língua. Embora esta dedilhação seja

<sup>160</sup>Imagem de fonte própria.

<sup>161</sup>Imagem de fonte própria.

a mais frequentemente utilizada, existem várias outras que talvez até resultem melhor para alguns saxofonistas. Uma que vale a pena referir e que a mestrandia considera que também é bastante prática é a que utiliza as chaves 1, 3, 4, 6, Mi bemol e registro:

Fig. 45: Dedilhação para o Sol sobreagudo utilizando as chaves 1, 3, 4, 6, Mi bemol e registro.<sup>163</sup>



### 3.1.6 Emissão de sobreagudos desde o primeiro Sol sobreagudo até ao segundo Sol sobreagudo

Tocar no registro sobreagudo do saxofone é uma habilidade que implica uma consciência e controlo extraordinários da parte do saxofonista sobre o seu corpo, sobretudo músculos faciais como a mandíbula, lábios, língua e garganta, e também conhecimento do resultado de pequenas alterações na colocação desses músculos, algo que só se adquire com a prática regular de exercícios adequados. Neste sentido, Steighner (2008) explica que

um regime diário de exercícios de sobreagudos ajuda a desenvolver a memória muscular que entra em ação quando se imagina o som pretendido. Adicionalmente à prática regular de exercícios que fortalecem o ouvido interior e colocações da garganta, é importante integrar completamente o registro sobreagudo na prática de escalas e arpejos. (p. 13)

Para além de todas estas questões mais relacionadas com a facilidade da emissão das notas, a dedilhação também tem um papel fundamental no domínio deste registro, pois os saxofonistas precisam de ter um vasto repertório de dedilhações para estas notas, para poder escolher as que melhor resultam em cada contexto. Segundo Murphy (2013), existem dedilhações que são mais adequadas para passagens conjuntas, em que as notas seguem por intervalos de segunda (maior) e os sobreagudos estão próximos uns dos outros, e outras mais adequadas para passagens com intervalos maiores, sobreagudos isolados e sobreagudos que sucedem notas do registro normal (p. 33). De acordo com este autor, na primeira situação, uma vez que as notas são próximas umas das outras, utilizar um

---

<sup>163</sup>Imagem de fonte própria.

menor número de chaves proporciona uma técnica mais leve e rápida, algo que é desejável da parte do executante; por outro lado, no segundo caso, as passagens que têm intervalos maiores beneficiam de dedilhações com mais chaves devido à maior estabilidade que é proporcionada ao passar de uma nota para outra.

No âmbito do tema de investigação escolhido para este relatório, a mestrandia elaborou seis estudos pedagógicos focados no registo sobreagudo. Estes estudos são baseados em passagens de algumas das obras mais conhecidas para saxofone alto, de grau de dificuldade concordante com o ensino secundário de música. Ao longo da secção seguinte a mestrandia vai apresentar estes estudos e explicar o seu processo de escrita a partir da desconstrução do material original das obras a que se referem, bem como sugerir dedilhações para várias situações. Estes estudos serão incluídos integralmente em anexo, bem como uma tabela de sobreagudos.

### 3.1.7 Estudos pedagógicos elaborados pela mestrandia

#### Estudo nº1

No repertório de saxofone para alunos do ensino artístico especializado de nível secundário existem algumas obras que contêm notas sobreagudas; uma obra muito conhecida e frequentemente trabalhada no ensino secundário é a *Sonata* de Paul Creston, para saxofone e piano, onde existe um Sol sobreagudo no compasso 103 (cento e três) do primeiro andamento:

Fig. 46: Compassos 101 a 106 do primeiro andamento da *Sonata* de Paul Creston.<sup>164</sup>



Este primeiro andamento da *Sonata* é marcado por um caráter de nervosismo e grande tensão intercalado por alguns momentos mais calmos. A pulsação que está marcada no início do andamento é semínima igual a 126 (cento e vinte e seis), uma pulsação rápida, portanto, o que torna a obra bastante desafiante a nível técnico.

O Sol sobreagudo é a nota mais alta de toda a peça e surge aqui na sequência de uma passagem rápida de semicolcheias. Uma vez que esta nota encontra-se a seguir a uma pausa de colcheia do tempo anterior, apesar de ser uma pausa curta existe algum tempo para preparar a nota sobreaguda, tanto a nível da dedilhação como de toda a

<sup>164</sup>Imagem retirada de Creston, P. (1939) *Sonata*, Op. 19. Templeton Publishing.

colocação, logo aqui a escolha da dedilhação a utilizar prende-se mais com a facilidade de emissão e afinação da nota. A mestranda sugere que durante o processo de estudo os alunos experimentem várias dedilhações para o sobreagudo, as que já foram aqui referidas e também outras que os respetivos professores possam sugerir.

Uma técnica de estudo bastante utilizada pelos estudantes de instrumentos de sopro durante o ensino vocacional é fazer repetições das passagens utilizando ritmos diferentes daqueles que estão escritos; nesse sentido, a mestranda escreveu um exercício/estudo elaborado através da desconstrução dos compassos 101 a 104 (cento e um a cento e quatro) do primeiro andamento desta obra de Creston, com o objetivo de ajudar os alunos a dominar esta passagem e a conseguir executá-la confortavelmente e sem receio.<sup>165</sup>

Fig. 47: Estudo nº1, compassos 1 a 5.<sup>166</sup>



No início do estudo a mestranda escreveu a parte final da subida em direção ao Sol sobreagudo num ritmo constituído por *colcheia pontuada - semicolcheia*, tal como mostra a imagem acima. Após esta primeira repetição a mestranda reescreve a mesma passagem com o ritmo contrário ao inicial (*semicolcheia - colcheia pontuada*, e em seguida num compasso ternário, com o objetivo de levar o executante a apoiar a primeira nota de cada grupo de 4 (quatro) notas desta subida:

Fig. 48: Estudo nº1, compassos 11 a 18.<sup>167</sup>



O estudo termina com a passagem original da obra entre os compassos 103 (cento e três) a 104 (cento e quatro). A mestranda recomenda que este estudo comece a ser trabalhado numa pulsação de 60 bpm, de forma a que o executante<sup>168</sup> consiga ganhar confiança e agilidade na emissão do sobreagudo, o que implica colocar corretamente a cavidade bucal e a dedilhação da nota. Neste estudo, e posteriormente na obra em questão, a mestranda recomenda que seja utilizada a dedilhação (1, p, 3, 4, C5, TA e registo) para o Sol sobreagudo, podendo acrescentar também a chave de si bemol numa fase inicial e retirá-la

<sup>165</sup>O estudo completo encontra-se em anexo.

<sup>166</sup>Imagem de fonte própria.

<sup>167</sup>Imagem de fonte própria.

<sup>168</sup>Os estudos desta subsecção são direcionados em particular para alunos de ensino secundário.

à medida que for deixando de ser necessária, porém ficar dependente dessa dedilhação com si bemol já durante a execução da obra não é prático, devido à utilização de muitas chaves num andamento rápido.

## Estudo nº 2

O estudo nº 2 é baseado em 4 (quatro) peças; o *Concerto* de A. Glazounov, a *Improvisação II* de Ryo Noda, o *Prélude, Cadence et Finale* de A. Desenclos e o *Concerto* de P. M. Dubois. A mestranda optou por abordar estas obras num estudo único visto que cada uma delas tem apenas sobreagudos isolados e em pouca quantidade, e desta forma o exercício está construído de uma forma bastante focada na emissão individual dessas notas, mas sem esquecer também as que estão antes e depois, de forma a ajudar os executantes a praticar essas transições de registo normal para registo sobreagudo e a torná-las mais confortáveis. O estudo está dividido em secções marcadas com letras de ensaio, destinadas especificamente a cada obra e/ou a combinações de material de várias, conforme será explicado em seguida.

O *Concerto* A. Glazounov é uma obra direcionada para ensino secundário/superior, e uma importante referência do período Romântico da história da música. Nesta peça surgem dois sobreagudos mesmo no final, o Sol e o dó:

Fig. 49: *Concerto* de A. Glazounov, final da obra onde estão presentes os sobreagudos.<sup>170</sup>



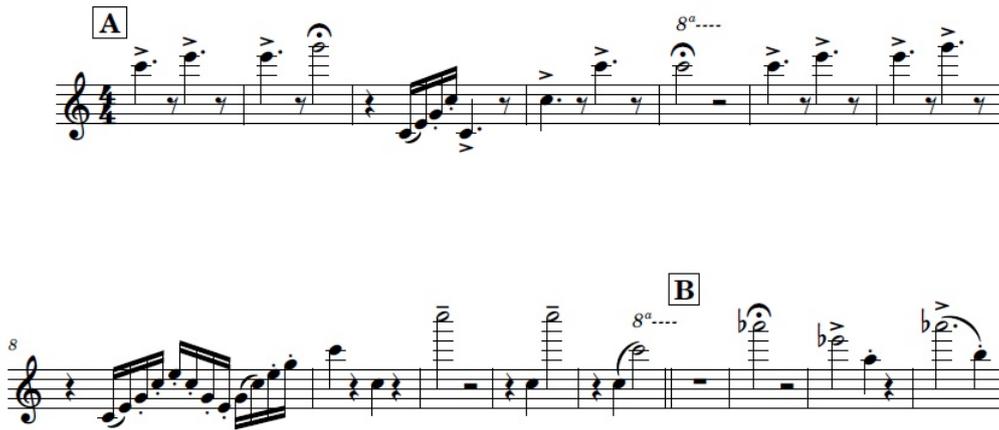
Se se pensar apenas no domínio progressivo do registo sobreagudo esta é uma boa obra para se estudar após a *Sonata* de Creston, visto que a emissão do Sol já estará mais segura e confortável e geralmente o dó sobreagudo não causa grandes dificuldades. O material adaptado desta obra encontra-se na secção entre as letras A e B do estudo nº 2:

Relativamente às dedilhações para os sobreagudos, para o Sol a mestranda considera

<sup>170</sup>Imagem de fonte própria, reproduzida a partir de Glazounov, A. & Petiot, A. (1934). *Concerto*. Alphonse Leduc.

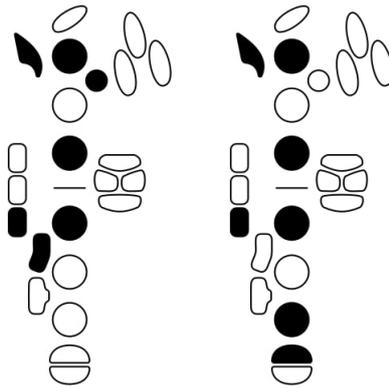
<sup>171</sup>Imagem de fonte própria.

Fig. 50: Estudo n<sup>o</sup>2, secção A a B.<sup>171</sup>



que tanto a [1, p, 3, 4, C5 TA e registo] como a [1, 3, 4, 6, Mib, TA e registo] são bastante práticas, ficando ao critério de cada aluno/executante qual a que prefere.

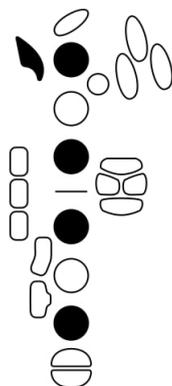
Fig. 51: Dedilhações sugeridas pela mestrandia para o Sol sobreagudo.<sup>172</sup>



<sup>172</sup>Imagem de fonte própria.

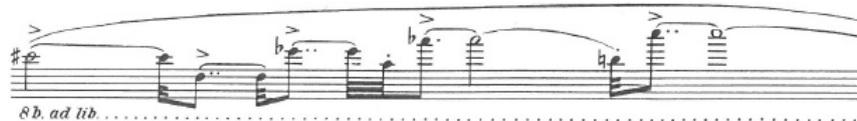
Para o dó sobreagudo a dedilhação [1, 3, 4, 6 e registo], representada na figura que se segue, costuma funcionar muito bem.

Fig. 52: Dedilhação sugerida pela mestranda para o dó sobreagudo.<sup>173</sup>



A secção da letra B à letra C deste estudo é referente à *Improvisation II* de Ryo Noda, uma obra de carácter contemporâneo. Esta peça tem dois sobreagudos presentes, Lá bemol e dó natural, e aqui o maior desafio será conseguir sustentá-las durante o tempo indicado:

Fig. 53: *Improvisação II* de Ryo Noda, sobreagudos.<sup>174</sup>



Para um aluno que pratique frequentemente os exercícios propostos neste método (séries dos harmónicos, flexibilidade) e também o estudo nº 2 não será difícil dominar esta passagem. Para tocar o Lá bemol sobreagudo a propõe-se a dedilhação [1, 3, 4. TC e registo] que é bastante prática a nível de posicionamento dos dedos. Esta nota pode ser inicialmente mais complicada a nível de compreender a colocação necessária da cavidade oral. A mestranda, baseando-se na sua própria experiência enquanto executante, considera que para esta nota em particular é necessário dobrar bastante o lábio inferior e abrir a garganta como se se quisesse cantar a vogal "A". Para o dó sobreagudo pode manter-se a mesma dedilhação utilizada no *Concerto* de Glazounov.

<sup>173</sup>Imagem de fonte própria.

<sup>174</sup>Imagem retirada de Noda, R. (1974). *Improvisation II*. Alphonse Leduc.

<sup>175</sup>Imagem de fonte própria.

<sup>176</sup>Imagem de fonte própria.

Fig. 54: Estudo n<sup>o</sup>2, secção B a C.<sup>175</sup>

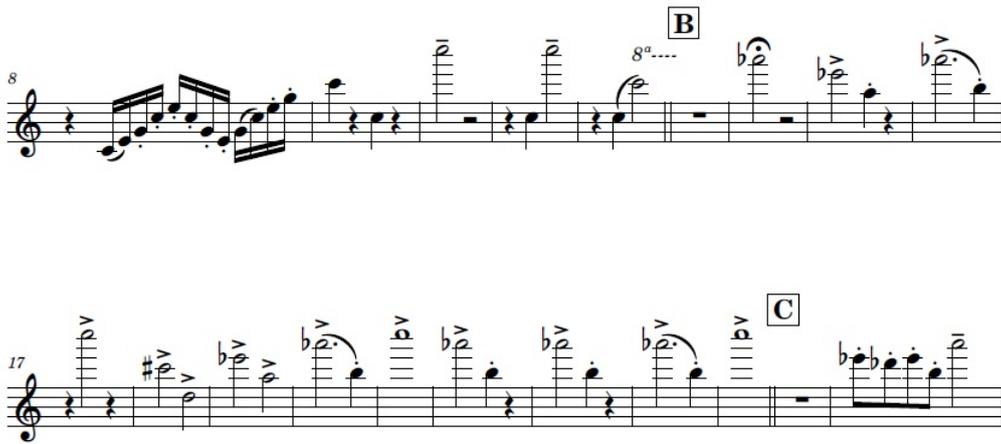
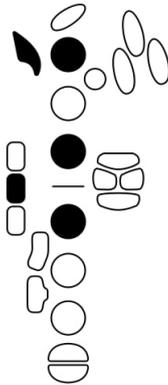


Fig. 55: Dedilhação proposta para o Lá bemol sobreagudo.<sup>176</sup>



A secção seguinte, da letra C à letra D, é referente ao *Prélude, Cadence et Finale* de A. Desenclos. Esta obra contém um único sobreagudo, um Lá natural mesmo no penúltimo compasso do último andamento:

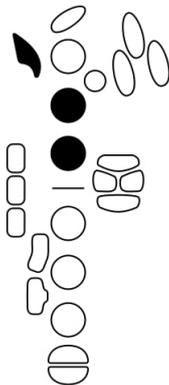
Fig. 56: *Finale*, últimos compassos.<sup>177</sup>



<sup>177</sup>Imagem de fonte própria, adaptada de Desenclos, A. (1956). *Prélude, Cadence et Finale*. Alphonse Leduc.

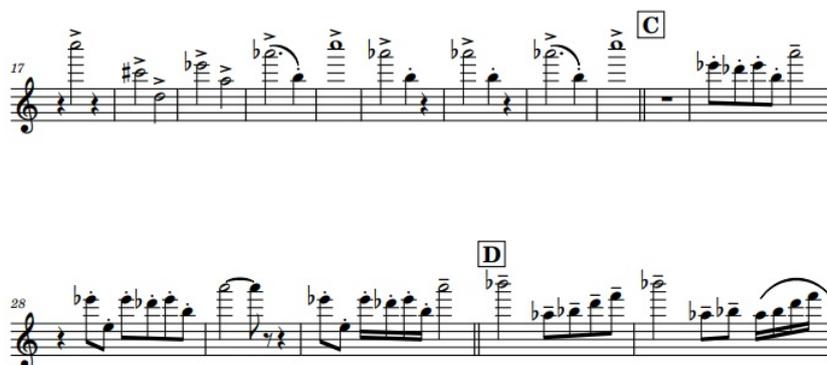
Para tocar este sobreagudo pode usar-se apenas as chaves [2, 3 e registo], porém, dependendo do instrumento, pode acontecer que a nota fique muito alta, e nesse caso deve-se acrescentar também chaves da mão da direita conforme necessário para corrigir a afinação, algo que caberá a cada executante experimentar e decidir.

Fig. 57: Dedilhação proposta para o Lá sobreagudo.<sup>178</sup>



A secção da letra C à letra D foca-se bastante na subida de semicolcheias em direção ao sobreagudo através de uma aceleração rítmica. A nível de dedilhação esta passagem em específico não levanta grandes dificuldades, pelo que a mestrandia construiu esta parte do exercício de forma pouco extensa e bastante concisa.

Fig. 58: Estudo n.º 2, secção C a D.<sup>179</sup>



<sup>178</sup>Imagem de fonte própria.

<sup>179</sup>Imagem de fonte própria.

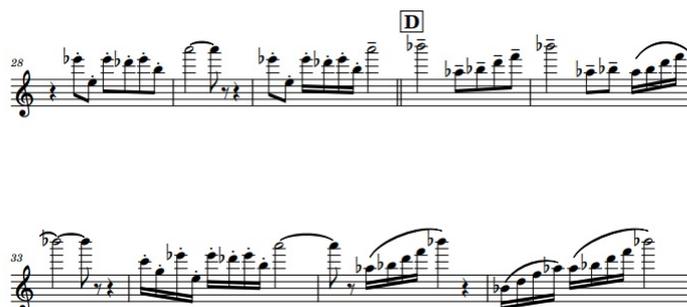
Diretamente na letra D encontra-se um si bemol sobreagudo, que está presente no primeiro andamento do *Concerto* de P. M. Dubois:

Fig. 59: *Concerto* de Dubois, subida para o si bemol sobreagudo.<sup>180</sup>



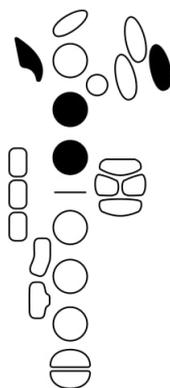
Nesta última secção do exercício, a partir da letra D, a mestrandia escreveu uma combinação de material da obra de Desenclos com a obra de Dubois, de forma a tornar o estudo um pouco mais dinâmico e ajudar os alunos a ganhar mais agilidade, não só em relação aos sobreagudos, mas também à articulação.

Fig. 60: Estudo nº2, secção final.<sup>181</sup>



Para o si bemol sobreagudo a mestrandia sugere a dedilhação [2, 3, C1 e registo] e recomenda que a garganta esteja um pouco mais fechada, colocando a língua como que para vocalizar a letra "E".

Fig. 61: Dedilhação proposta para o Lá bemol sobreagudo.<sup>182</sup>



<sup>180</sup>Imagem retirada de Dubois, P. M. (1959). *Concerto*. Alphonse Leduc.

<sup>181</sup>Imagem de fonte própria.

Na obra, esta nota surge no final de uma passagem onde a indicação de dinâmica é piano, porém trata-se de um *recitativo* onde o saxofonista está a tocar praticamente sozinho apenas com alguns apontamentos de acompanhamento de piano, o que permite que o saxofonista/solista possa aproveitar mais a direcionalidade e todo o movimento da frase, e tocar mais à vontade sem ter que ficar preso à dinâmica marcada. No seu estudo a mestrandia não escreveu nenhuma indicação de dinâmica, uma vez que se trata de um exercício mais direcionado para o domínio das passagens a nível de dedilhação e da emissão dos sobreagudos de forma confortável, também com o propósito de dar liberdade aos alunos e professores para adaptar este material às suas necessidades.

### Estudo nº3

O estudo nº 3 (três) é baseado em material de apenas uma peça, a *Sonata* de R. Muczynski. Esta obra tem um grau de dificuldade já muito elevado em vários aspetos, desde a maturidade necessária para a sua interpretação e fraseado, o controlo do som para conseguir alternar entre sonoridades mais escuras e outras mais abertas, a presença de passagens cromáticas com sobreagudos, entre outros. Esta peça costuma ser estudada por alunos de ensino superior e por alunos de ensino secundário que se encontram já num nível muito bom.

A mestrandia escreveu o estudo número 3 (três) também dividido em secções baseadas em trechos específicos da *Sonata* que contêm sobreagudos. A primeira encontra-se nos compassos 25 (vinte e cinco) e 26 (vinte e seis) do 1º (primeiro) andamento:

Fig. 62: *Sonata* de Muczynski, compassos 25 e 26.<sup>183</sup>



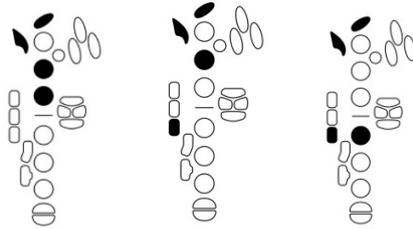
Na opinião da mestrandia, mesmo após trabalhar todos os exercícios já propostos neste método seguindo as indicações dadas e também tendo o acompanhamento de um professor, e de dominar razoavelmente o registo sobreagudo, várias passagens desta peça necessitam de um pequeno regresso a exercícios mais básicos. Na passagem ilustrada acima, um ponto mais crítico é o cromatismo do Fá sustenido agudo para o Sol sobreagudo, que pode ser um problema a nível de dedilhação. Nesse sentido, este é um bom momento para realçar a importância de estar familiarizado e confortável com as dedilhações de frente para o mi, Fá e Fá sustenido agudos e também para o Sol sobreagudo, pois nesta passagem em concreto essas serão as mais práticas.

<sup>182</sup>Imagem de fonte própria.

<sup>183</sup>Imagem retirado de Muczynski, R. (1970). *Sonata*. Alphonse Leduc.

<sup>185</sup>Imagem de fonte própria.

Fig. 63: Dedilhações sugeridas pela mestrandia para o Mi, Fá sustenido (agudos) e Sol sobreagudo.<sup>185</sup>



A secção entre a letra A e a letra B do estudo nº3 é toda direcionada para ajudar a dominar os compassos 25 (vinte e cinco) e 26 (vinte e seis) da peça do primeiro andamento da *Sonata*; a mestrandia decidiu escrever esta secção de uma forma bastante gradual com o intuito de permitir e incentivar os alunos a explorar várias dedilhações, em particular estas de frente que muitas vezes ficam no esquecimento. Desta forma, o estudo começa com bastantes notas longas e suspensões e insiste muito na passagem Mi (agudo) - Fá sustenido (agudo) - Sol (sobreagudo):

Fig. 64: Estudo nº 3, secção A a B.<sup>186</sup>



Dentro desta secção existem também várias repetições da sequência Fá sustenido (agudo) - Sol sustenido (sobreagudo) - Lá natural (sobreagudo), com o objetivo de praticar a subida do compasso 28 (vinte e oito), que termina com estas notas.

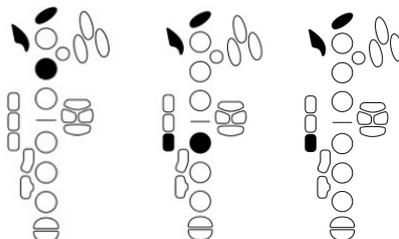
Em seguida, entre a letra B e a letra C (ver estudo completo em anexo) o exercício é focado no compasso 43 (quarenta e três), onde a mestrandia também recomenda que sejam utilizadas dedilhações de frente, neste caso para as notas Fá (agudo), Sol (sobreagudo) e Lá bemol (sobreagudo):

<sup>186</sup>Imagem de fonte própria.

Fig. 65: Compasso 43 do primeiro andamento da *Sonata*.<sup>187</sup>



Fig. 66: Dedilhações propostas pela mestranda para o Fá (agudo), Sol (sobreagudo) e Lá bemol (sobreagudo) no compasso 43 do primeiro andamento da *Sonata*.<sup>189</sup>



Na letra C termina a parte do estudo focada em passagens do primeiro andamento desta peça e começa a primeira seção sobre o segundo andamento. Este andamento pode ser ainda mais desafiante do que o anterior em relação aos sobreagudos, uma vez que a pulsação é bem rápida (entre 144 e 150 bpm) e as articulações das passagens são variadas, o que implica que o executante já consiga efetuar uma emissão muito direta dos sobreagudos, para além de que as dedilhações de frente continuam a ser necessárias, devido aos intervalos cromáticos e de segunda maior (subidas de dá agudo para Sol sobreagudo, por exemplo).

Entre as letras C e D a mestranda baseou-se essencialmente no compasso 24 (vinte e quatro), por ser uma passagem que implica transição de uma dedilhação lateral para dedilhação de frente, ao subir de Mi bemol para Fá e depois para Sol (registro agudo para sobreagudo):

Fig. 67: Compasso 43 do primeiro andamento da *Sonata*.<sup>190</sup>



Para ajudar os alunos a dominar essa passagem, a mestranda optou por desconstruí-la de forma a criar uma aceleração rítmica, e também começou por utilizar uma articulação com notas separadas, porém com *tenutos*, com o objetivo de facilitar posteriormente a execução da passagem em *legato*:

<sup>187</sup>Retirado de Muczynski, R. (1970). *Sonata*. Alphonse Leduc.

<sup>189</sup>Imagem de fonte própria.

<sup>190</sup>Imagem de fonte própria.

Fig. 68: Estudo n<sup>o</sup>3, letra C a letra D.<sup>191</sup>



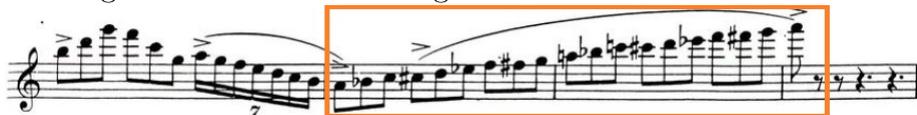
Cinco compassos antes da letra D a mestranda faz ainda uma pequena abordagem aos compassos 44 (quarenta e quatro) e 45 (quarenta e cinco) da obra em questão, por ser uma passagem que se repete algumas vezes e que também merece a nossa atenção. No entanto, umas vez que as notas e intervalos são semelhantes aos que vêm sendo trabalhados, a mestranda optou por não se alongar muito nesta parte<sup>192</sup>.

Fig. 69: Compassos 42 a 47 do segundo andamento da *Sonata*.<sup>193</sup>



No restante do estudo n<sup>o</sup>3 a mestranda utilizou como referência mais algum material do segundo andamento da *Sonata*, do qual se destaca a subida final, que termina num Lá sobreagudo:

Fig. 70: Subida final do segundo andamento da *Sonata*.<sup>194</sup>



Se o aluno utilizar as dedilhações de frente para as notas da última tercina, facilmente conseguirá tocar o Lá sobreagudo com as chaves [2, 3 e registo] e acrescentar também algumas chaves da mão direita conforme necessário para a afinação da nota.

A mestranda escreveu o estudo n<sup>o</sup>2 ainda durante o estágio, tendo conseguido entregá-lo ao aluno G cerca de 3 (três) antes da sua PAA, com a expectativa de que este material pudesse ser-lhe útil na preparação da obra. O aluno G afirmou que este

<sup>191</sup>Imagem de fonte própria.

<sup>192</sup>Ver o estudo completo em anexo.

<sup>193</sup>Imagem retirada de Muczynski, R. (1970). *Sonata*. Alphonse Leduc.

<sup>194</sup>Imagem retirada de Muczynski, R. (1970). *Sonata*. Alphonse Leduc.

estudo ajudou a ganhar alguma consistência nas passagens, embora tenha optado por utilizar outras dedilhações que não as recomendadas pela mestranda, visto já estarem mais mecanizadas.

#### Estudo nº 4

O estudo nº4 é quase que inteiramente destinado a estudar a *Pequena Czarda* de Pedro Iturralde, terminando com uma pequena abordagem ao *Concerto* de H. Tomasi, que contém uma única passagem que é comumente tocada no registo sobreagudo, uma opção de vários saxofonistas.

A *Pequena Czarda* é uma obra indicada para alunos de ensino secundário, 6º/7º grau, porém, em relação ao registo sobreagudo esta é uma peça muito desafiante. Algumas das passagens sobreagudas presentes nesta peça são opcionais e podem ser executadas dentro do registo normal, mas ainda assim a mestranda decidiu desenvolvê-las neste exercício. Durante a PES o aluno D, que frequentava o 5º grau, estudou esta peça durante grande parte do ano letivo, e embora não tenha conseguido chegar ao final do ano com todos os sobreagudos e todas as passagens da obra perfeitamente dominadas, o seu progresso enquanto saxofonista foi admirável.

Na primeira secção do estudo nº4, entre as letras A e B, a mestranda focou-se numa subida quase cromática em direção ao Sol sobreagudo que surge na peça, e que como já foi referido, costuma causar dificuldades em relação à dedilhação.

Fig. 71: Subida cromática presente na obra.<sup>195</sup>



Entre as letras B e C a mestranda escreveu uma combinação desta subida com uma outra passagem que surge mais à frente na obra e que tem uma indicação para ser tocada uma oitava acima do registo que está escrito na partitura:

Fig. 72: Passagem sobreaguda.<sup>196</sup>



Esta passagem já pode ser tocada sem necessidade de utilizar as dedilhações de frente para o Sol (sobreagudo), o Fá e o Mi (agudos); aqui os alunos podem tentar, por

<sup>195</sup>Imagem retirada de Iturralde, P. (2005). *Pequena Czarda*. Alphonse Leduc.

<sup>196</sup>Imagem retirada de Iturralde, P. (2005). *Pequena Czarda*. Alphonse Leduc.

exemplo, tocar o Sol com a dedilhação mais padrão - chaves [1, p, 3, 4, TA, C5 e registo]. Na opinião da mestranda enquanto saxofonista, tocar *legato* no registo sobreagudo é mais difícil do que separando as notas, e por isso, no exercício, a mestranda começou por abordar a passagem ilustrada acima de forma lenta e com as notas separadas, onde se pretende que seja executada uma articulação leve com "Du", de forma a facilitar depois a execução em *legato*. Ao misturar material de partes diferentes da peça em questão ao longo do estudo pretende-se estimular a agilidade dos alunos e ao mesmo tempo quebrar a monotonia do que seria um exercício totalmente fracionado em partes específicas de cada peça.

Fig. 73: Estudo nº4, letras A a C.<sup>197</sup>

Ana Maria Rosa

A secção seguinte do estudo, entre as letras C e D, foi elaborada sobre os últimos compassos da obra<sup>198</sup>. O compositor escreveu na partitura duas opções para o final da obra, uma dentro do registo normal do saxofone e outra no registo sobreagudo, ficando e escolha ao critério de cada executante. A versão com sobreagudos é uma subida quase cromática que termina num Ré sobreagudo, e a dificuldade desta passagem vem essencialmente do andamento rápido e de todas as notas serem ligadas, logo a mestranda adotou novamente a estratégia de escrever esta parte do exercício criando uma aceleração rítmica e transitando gradualmente de uma articulação leve das notas para o *legato* completo.

Fig. 74: Últimos compassos da *Pequena Czarda* de P. Iturralde, opção com sobreagudos.<sup>200</sup>

<sup>197</sup>Imagem de fonte própria.

<sup>198</sup>Ver estudo nº 4 completo em anexo.

<sup>200</sup>Imagem retirada de Iturralde, P. (2005). *Pequena Czarda*. Alphonse Leduc.

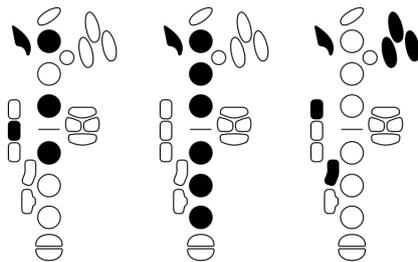
No final do estudo, da letra D até ao fim, a mestranda escreveu ainda um pouco sobre o último compasso do *Concerto* de Henri Tomasi, 5 (cinco) notas apenas que, frequentemente, os saxofonistas mais avançados optam por tocar uma oitava acima daquilo que está escrito na partitura, uma vez que esta obra está toda escrita dentro do registo normal do instrumento, não obstante o seu grau de dificuldade.

Fig. 75: Último compasso do *Concerto* de H. Tomasi .<sup>201</sup>



Ao tocar esta passagem uma oitava acima, o Sol sustenido, o si e o Ré sustenido ficam no registo sobreagudo. A nível de dedilhações não levanta muitas dificuldades, a mestranda sugere as seguintes:

Fig. 76: Dedilhações propostas pela mestranda para os sobregudos da passagem anterior, pela ordem em que aparecem.<sup>203</sup>



## Estudo nº 5

O estudo nº 5 foi escrito com base em material de duas obras, *On the Edge* de Sérgio Azevedo e *Blue Caprice* de Victor Morosco, ambas para saxofone alto solo. A primeira obra foi estudada pela aluna F acompanhada durante o estágio, e foi uma obra bastante marcante no progresso desta aluna, o que influenciou bastante a mestranda a querer abordá-la nestes estudos. Uma vez que apenas esta obra não seria suficiente para escrever um estudo, uma vez que o material escrito no registo sobreagudo é muito repetitivo, a mestranda decidiu debruçar-se também sobre o *Blue Caprice*.

*Blue Caprice* é uma peça de carácter mais *jazzístico*, o que a torna muito desafiante devido a essa liguagem que, normalmente, não é muito explorada antes do ensino superior de música, e também de um grau de dificuldade bastante alto a nível técnico nos seus andamentos mais rápidos, onde se podem destacar as passagens que passam pelo registo

<sup>201</sup>Imagem de fonte própria, adaptada de Tomasi, H. (1949), *Concerto*.

<sup>203</sup>Imagem de fonte própria.

sobreagudo. Escolher as dedilhações mais adequadas é provavelmente o maior obstáculo nesse quesito. Embora esta peça não seja frequentemente estudada durante os anos de conservatório/ensino profissional, muitos alunos quando prosseguem para a licenciatura em saxofone escolhem trabalhá-la, e poder ter acesso a este exercício que a mestrandia elaborou ainda durante o ensino secundário pode ser uma mais-valia.

A primeira secção do estudo nº 5, entre as letras A e B, é focada no segundo andamento do *On the Edge* e é a única parte baseada nesta obra (o primeiro andamento está todo escrito dentro do registo normal do saxofone). A mestrandia reformulou o material sobreagudo presente na obra para escrever o seguinte exercício:

Fig. 77: Estudo nº5, secção A a B.<sup>204</sup>



As restantes secções são baseadas no *Blue Caprice*, sendo que cada letra faz referência a determinados compassos onde existem passagens com sobreagudos. Começando pela letra B, esta parte que começa na letra B e termina na letra C foi escrita desconstruindo os compassos 40 (quarenta), 45 (quarenta e cinco) e 46 (quarenta e seis) da peça; a mestrandia escreveu esta secção utilizando ritmos e articulações diferentes das passagens originais. O andamento da obra nesta parte não é muito rápido (semínima = 88), porém a mestrandia considerou mais eficiente começar por escrever esta secção do estudo com colcheias, de forma a permitir que os alunos explorem várias dedilhações e percebam as que melhor resultam, passando depois para um desenho rítmico do tipo colcheia com ponto - semicolcheia, e passando de uma articulação com tenutos para uma articulação *legato*.

Fig. 78: Estudo nº5, secção B a C.<sup>205</sup>



A secção seguinte, da letra C à letra D é baseada nos compassos 67 (sessenta e sete), 68 (sessenta e oito), 70 (setenta) e 77 (setenta e sete) da peça. É aqui que surgem os sobreagudos mais altos, dó natural e si bemol. Por essa razão a mestrandia começa esta

<sup>204</sup>Imagem de fonte própria.

<sup>205</sup>Imagem de fonte própria.

secção com semínimas e depois colcheias ligadas duas a duas, no sentido de ajudar os alunos a trabalhar a sua articulação neste registo e ajudar a trabalhar a emissão destas notas mais altas. Na letra C' a mestranda faz uma reformulação daquilo que escreveu na letra C, agora em tercinas, à semelhança do material original.

Fig. 79: Estudo nº5, secção C a D.<sup>206</sup>



Fig. 80: Estudo nº5, secção C' a E.<sup>207</sup>



Tanto na secção da primeira imagem como na da segunda, a mestranda recomenda que sempre que ocorra o intervalo conjunto **sol (sobreagudo) - Fá (agudo)** sejam utilizadas as dedilhações de frente, já várias vezes referidas:

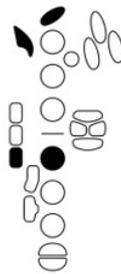
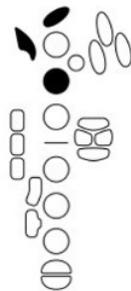


Fig. 81: Dedilhações de frente sugeridas para o Sol sobreagudo e para o Fá agudo.<sup>208</sup>



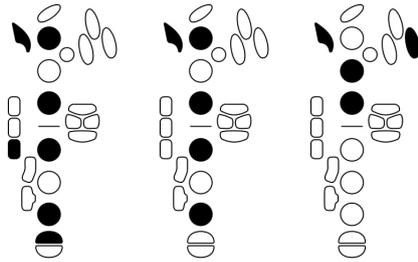
<sup>206</sup>Imagem de fonte própria.

<sup>207</sup>Imagem de fonte própria.

<sup>208</sup>Imagem de fonte própria.

Nas restantes situações, e até para facilitar o intervalo **sol - dó (sobreagudos)**, utilizar as chaves [1, 3, 4, 6, Ré sustenido, TA e registro] é uma boa opção. As dedilhações propostas para os sobreagudos são, então, as seguintes:

Fig. 82: Dedilhações sugeridas para o sol, dó e si bemol sobreagudos.<sup>209</sup>



A secção da letra E à letra F é toda construída em torno do compasso 201 (duzentos e um), devido à complexidade e rapidez desta passagem<sup>210</sup>. Por último, a partir da letra F o exercício baseia-se nos compassos 205 (duzentos e cinco), 206 (duzentos e seis) e 209 (duzentos e nove) da peça. Novamente, a mestrandia recomenda as dedilhações de frente o Fá (agudo), Fá sustenido (agudo) e Sol (sobreagudo).

Fig. 83: Última secção do estudo n<sup>o</sup> 5.<sup>211</sup>



## Estudo n<sup>o</sup> 6

O estudo n<sup>o</sup>6 é baseado em material de duas obras: o *Concertino da Camera* de Jacques Ibert e a *Improvisation III* de Ryo Noda. A mestrandia decidiu abordar estas duas obras no mesmo estudo porque são as que atingem sobreagudos mais altos.

O *Concertino da Camera* é uma peça muito exigente e um desafio pelo qual todos os saxofonistas querem passar. Dedicada a Sigurd Rascher, é uma obra que constitui um marco importantíssimo na história do saxofone devido ao grau de dificuldade a nível técnico, de articulação, domínio do registo sobreagudo e virtuosismo que é demandado da parte do intérprete. Embora seja uma obra mais indicada para alunos de ensino superior, devido ao seu muito elevado grau de dificuldade, alguns alunos de secundário chegam a estudar esta obra e até mesmo a apresentá-la em provas de acesso às licenciaturas em música.

<sup>209</sup>Imagem de fonte própria.

<sup>210</sup>Ver estudo n<sup>o</sup>5 completo em anexo.

<sup>211</sup>Imagem de fonte própria.

A *Improvisation III* de Ryo Noda, à semelhança da *Improvisation II* já aqui referida, tem uma linguagem contemporânea bastante característica. Em relação a sobreagudos, o principal ponto de interesse para este trabalho, a obra termina com uma passagem nesse registro, chegando a atingir um Mi bemol sobreagudo.

As secções que começam pelas letras A B C e D são referentes às passagens/compassos do *Concertino da Camera* que contêm sobreagudos, pela ordem em que aparecem na obra. As plicas (') são acrescentadas às letras a cada nova variação sobre a respetiva passagem que a mestrandia escreveu ao longo do exercício. A letra E é a única que se refere à *Improvisation III*. Por uma questão de não exagerar na extensão deste trabalho, a mestrandia não irá descrever aqui individualmente todas as secções do estudo.

A mestrandia iniciou o estudo nº6 insistindo bastante num intervalo que é recorrente no *Concertino da Camera* - Fá sustenido (agudo) para Sol sustenido (sobreagudo). Numa fase inicial este intervalo pode ser complicado de executar, principalmente no contexto de uma subida rápida, porém com paciência e alguma insistência nessa questão, essa dificuldade será ultrapassada, e sem necessidade de utilizar a dedilhação de frente para o Fá sustenido. A passagem onde essas notas surgem encontra-se na imagem seguinte:

Fig. 84: Subida presente no primeiro andamento do *Concertino da Camera* de J. Ibert.<sup>213</sup>



Esta passagem surge duas vezes no primeiro andamento e é das mais marcantes da obra. A mestrandia abordou esta passagem de várias formas diferentes no estudo nº6, sendo que cada vez que lhe é feita uma referência a mestrandia colocou a letra A, acrescentando também plicas (') a cada nova variação.<sup>214</sup> Por exemplo, a primeira referência a esta passagem<sup>215</sup> é feita na letra A:

Fig. 85: Estudo nº 6, letra A.<sup>216</sup>



A última entrada desta passagem no estudo acontece na letra A'':

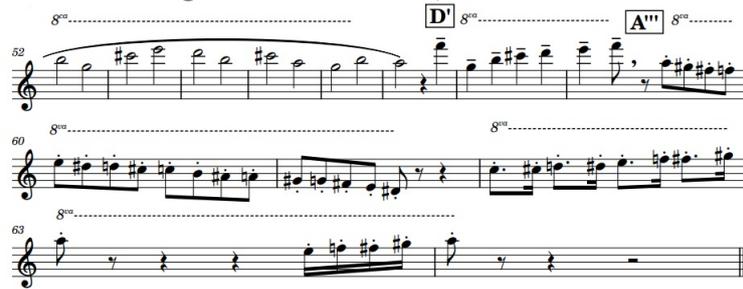
<sup>213</sup>Imagem de fonte própria, adaptada de Ibert, J. (1935), *Concertino da Camera*. Alphonse Leduc.

<sup>214</sup>Ver estudo nº 6 completo em anexo.

<sup>215</sup>Como foi referido, nesta parte é dada grande ênfase ao intervalo Fá sustenido (agudo) - Sol sustenido (sobreagudo).

<sup>216</sup>Imagem de fonte própria.

Fig. 86: Estudo n<sup>o</sup> 6, letra A'''.<sup>217</sup>



A mestranda desconstruiu a passagem original em vários ritmos e articulações diferentes, começando com notas mais longas e transitando gradualmente para ritmos mais rápidos a cada nova intervenção. Na letra A'' a mestranda escreveu uma combinação dessa passagem com outra que está presente ainda no primeiro andamento da obra, e que é abordada na letra B deste estudo. Desta forma, a mestranda conseguiu escrever uma sequência mais longa de sobreagudos e cumprir também o objetivo de estimular a agilidade dos alunos. Essa segunda subida no registo sobreagudo encontra-se 5 (cinco) compassos antes do número 10 (dez) de ensaio na partitura da obra, e é aí que surge pela primeira vez a nota mais alta, o Fá sobreagudo:

Fig. 87: Subida no registo sobreagudo no primeiro andamento do *Concertino da Camera*, 5 compassos antes do número 10 de ensaio.<sup>219</sup>



Desta forma, na letra A'' a mestranda utilizou este material original da obra e combinou-o com o material anterior:

Fig. 88: Estudo n<sup>o</sup> 6, secção da letra A'' à letra C'''.<sup>220</sup>



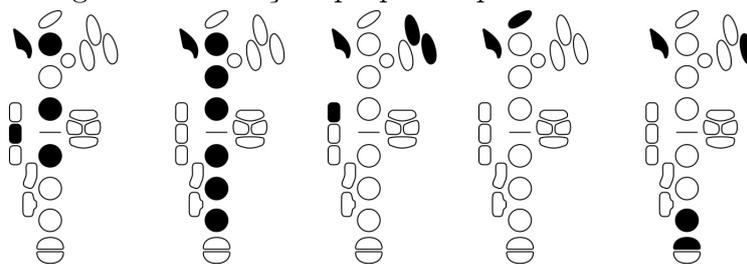
Para a sequência Sol sustenido - si natural - dó sustenido - Ré natural - Fá natural (sobreagudos) a mestranda propõe as seguintes dedilhações:

<sup>217</sup>Imagem de fonte própria.

<sup>219</sup>Imagem de fonte própria adaptada de Ibert, J. (1935). *Concertino da Camera*. Alphonse Leduc.

<sup>220</sup>Imagem de fonte própria.

Fig. 89: Dedilhações propostas pela mestrandia.<sup>221</sup>



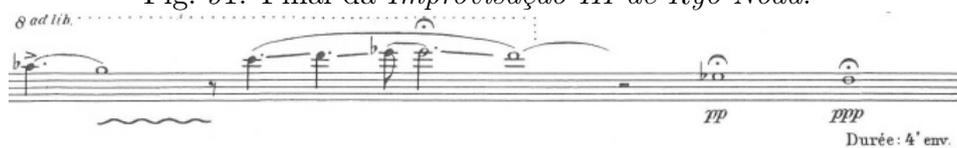
Da letra E à letra A”, a mestrandia escreveu uma secção sobre o final da *Improvisation III* de Ryo Noda. Uma vez que o andamento desta obra é lento, as notas são longas e suspensas e não existem barras de compasso a impor o cumprimento exato das durações das notas, a mestrandia não se alongou muito em relação a esta obra.

Fig. 90: Estudo n<sup>o</sup>6, letra E.<sup>222</sup>



A passagem original da peça encontra-se na imagem seguinte:

Fig. 91: Final da *Improvisação III* de Ryo Noda.<sup>223</sup>



<sup>221</sup>Imagem de fonte própria.

<sup>222</sup>Imagem de fonte própria

<sup>223</sup>Imagem retirada de Noda, R (1975). *Improvisação III*. Alphonse Leduc.

## Conclusão

O registo sobreagudo do saxofone foi um dos maiores desafios com que a mestranda se deparou ao longo do seu percurso no ensino superior de música. Esta investigação realizada no âmbito do cumprimento da PES foi vista não só como uma necessidade de preencher um requisito de conclusão do Mestrado em Ensino de Música, mas principalmente como uma oportunidade de a mestranda se aprofundar sobre este tema, procurar mais respostas para várias questões, ajudar alunos e professores, e também adquirir uma base mais forte para seguir uma carreira de docente.

É inegável que a chave para o sucesso no domínio do registo sobreagudo está num trabalho estruturado, consistente e contínuo, o que incentivou a mestranda à elaboração deste conjunto de exercícios e estudos com o objetivo de criar um método que seja útil no processo de ensino-aprendizagem desta técnica, ajudando os professores a guiar os seus alunos e também os próprios alunos a ganhar autonomia no seu estudo. No entanto, esta abordagem não deve ser tomada como garantida e simplesmente generalizada e aplicada da mesma forma a todos os alunos, uma vez que cada aluno reage de forma diferente e com tempos diferentes, sendo que, por vezes, os alunos que apresentam mais dificuldades noutros aspetos podem ter mais facilidade em relação aos harmónicos/sobreagudos e vice-versa, não existindo um padrão. Por este motivo a mestranda quer reforçar que, embora o conjunto de exercícios seja o resultado de um longo processo de investigação acompanhado tanto pelo orientador interno como pelo orientador cooperante, a aplicação deste método deve ser acompanhada de uma forte interação entre cada professor e cada aluno, no sentido de compreender a forma mais eficiente de utilizar os exercícios aqui propostos.

A experiência da mestranda durante a PES valida a premissa de que os harmónicos e o registo sobreagudo do saxofone podem começar a ser trabalhados com alunos a partir do 3º grau, desde que estes já tenham outras habilidades técnicas consolidadas, tais como a embocadura bem formada e alguma robustez física, como era o caso do aluno B. Comparativamente, o aluno C, em frequência do 4º grau, apresentava muitas deficiências a nível de embocadura e articulação, que levaram a que a mestranda optasse por não abordar nenhum destes exercícios com ele, algo com que o orientador cooperante concordou.

Os reais resultados deste estudo surgirão a longo prazo, à medida que a mestranda tiver oportunidade de o pôr em prática com os seus futuros alunos e também conforme a sua divulgação chegue a um maior número de professores e estudantes. Ainda assim, o objetivo principal proposto inicialmente foi conseguido, materializado neste método de apoio ao domínio progressivo do registo sobreagudo do saxofone. Em relação aos outros objetivos delineados, tais como ajudar a melhorar a flexibilidade da embocadura dos alunos, aprimorar o seu ouvido e a afinação, a mestranda considera que são aspetos que se vão manifestar paralelamente à medida que os alunos seguem este método. Durante a PES foi visível a maior conscientização adquirida pelos alunos B e C para **ouvir interiormente**

antes de tocar durante a realização de alguns exercícios aqui descritos. Consequentemente, a capacidade de modificar a altura de um som e afiná-lo conforme pretendido foi também aperfeiçoada, tudo isto ao mesmo tempo que os alunos descobrem a pouco e pouco as possibilidades que o seu instrumento tem para oferecer.

Em relação ao trabalho que pode vir a ser desenvolvido futuramente, a mestrandia considera que seria interessante a realização de uma investigação mais focada na morfologia facial humana, no sentido de compreender quais as características que levam a que alguns saxofonistas tenham visivelmente mais facilidade do que outros no registo sobreagudo, que estratégias podem ser adotadas para contornar as dificuldades que derivam de ter determinados traços faciais, bem como investigar de forma aprofundada a influência do material utilizado, principalmente boquilhas e palhetas. Adicionalmente, poder-se-á proceder a uma análise comparativa da utilização de palhetas sintéticas *versus* palhetas de cana especificamente no registo sobreagudo do saxofone, averiguando a facilidade da emissão das notas com cada um destes materiais, facilidade em executar dinâmicas, e também as diferenças sentidas nas qualidades do som.

Para terminar, a mestrandia quer apenas sublinhar que a Prática de Ensino Supervisionada realizada na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional foi uma experiência única, e que após a realização deste estágio, bem como do respetivo relatório, sente-se muito mais capaz de ensinar e partilhar música. Resta a expectativa de que este trabalho possa tornar-se um contributo útil dentro do ensino especializado de música e que possibilite ajudar cada futuro saxofonista a construir a sua melhor versão .

## Referências

- Alves, H. (2013). *A abordagem do saxofone por Russel Peterson* [Relatório de Projeto Artístico, Escola Superior de Música de Lisboa]. Repositório do Instituto Politécnico de Lisboa.
- Almeida, C. D. (2017). *O Edifício do Conservatório Nacional (Lisboa): Estudo Histórico e Arquitetónico* [Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa]. Repositório da Universidade de Lisboa.
- Azevedo, S. (1969). *On the Edge*. AVA Editions.
- Belijar, A. F. (2008). *Tabla de Armónicos para Saxofón Alto*. <https://adolphesax.com/antonio-felipe-tabla-de-armonicos-para-saxofon-alto/>
- Borges, M. J. (2017). *Escola de Música do "Conservatório Nacional de Lisboa", Breve notícia histórica por Maria José Borges*. Acedido em 1 de fevereiro de 2022. <http://www.emcn.edu.pt/index.php/instituicao/apresentacao/historia>
- Camelo, P. (2016). *Relatório de Prática de Ensino Supervisionada realizada na Escola de Música do Conservatório Nacional: A embocadura do clarinetista: caracterização, deteção e resolução de problemas* [Relatório de Prática de Ensino Supervisionada, Universidade de Évora]. Repositório da Universidade de Évora.
- Creston, P. (1939). *Sonata*. Alphonse Leduc.
- Desenclos, A. (1956). *Prélude, Cadence et Finale*. Alphonse Leduc.
- Dubois, P. M. (1959). *Concerto*. Alphonse Leduc.
- EAMCN - Escola Artística de Música do Conservatório Nacional (2021). *Projeto educativo*. Acedido em 30 de novembro de 2021. <http://www.emcn.edu.pt/wip/wp-content/uploads/2019/06/PEE-2018-2021U.V.final.pdf>.
- EAMCN - Artística de Música do Conservatório Nacional (2016). *Regulamento Interno*. <http://www.emcn.edu.pt/wip/wp-content/uploads/2019/04/reg.pdf>.
- Glazounov, A. & Petiot, A. (1934). *Concerto en Mib*. Alphonse Leduc.
- Gomes, C. (2022). *Discursos sobre a «especificidade» do ensino artístico: a sua representação histórica nos séculos XIX e XX* [Dissertação de Mestrado, Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Lisboa]. Repositório da Universidade de Lisboa.

- Harrison, I. (2012). *An exploration into the uses of extended techniques in works for the saxophone, and how their application may be informed by a contextual understanding of the works themselves*. [Dissertação de Doutoramento, Universidade de Huddersfield]. Repositório da Universidade de Huddersfield.
- Ibert, J. (1935). *Concertino da Camera*. Alphonse Leduc.
- Iturralde, P. (2005). *Los armonicos en el saxofon*. Musicinco, S. A.
- Lang, R. (1988). *Beginning Studies in the Altissimo Register*. Lang Music Publications.
- Loboda, E. J. (2018). *An Analysis Of Overtone Production Techniques In Saxophone Teaching Methods* [Dissertação de Doutoramento, Universidade da Carolina do Norte]. Repositório da Universidade da Carolina do Norte.
- Martins, C. (2020). *Relatório de Prática de Ensino Supervisionada realizada na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional - Digitação no Saxofone através de tonalidades de canções populares e tradicionais, divulgadas no universo infanto-juvenil* [Relatório de estágio, Universidade de Évora]. Repositório da Universidade de Évora.
- Monteiro, L. (20216). *A importância da prática de harmónicos naturais na aprendizagem musical do saxofone* [Relatório de Estágio, Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo e Escola Superior de Educação]. Repositório do Instituto Politécnico do Porto.
- Muczynski, R. (1970). *Sonata*. Alphonse Leduc.
- Morosco, V. (1981). *Blue Caprice*. Alphonse Leduc.
- Murphy, P. (2013). *Extended Techniques for Saxophone, An Approach Through Musical Examples* [Dissertação de Doutoramento, Universidade do Estado do Arizona]. Repositório da Universidade do Estado do Arizona.
- Noda, R. (1974). *Improvisation II*. Alphonse Leduc.
- Noda, R. (1975). *Improvisation III*. Alphonse Leduc.
- Rascher, S. (1977). *Top-Tones for the Saxophone*. Top-Tones for the Saxophone.
- Rosa, J. (1999). *"Essa pobre filha bastarda das Artes": A Escola de Música do Conservatório Real de Lisboa 1842-1862* [Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa]. Repositório da Universidade Nova de Lisboa.
- Rousseau, E. (1978). *Saxophone high tones*. (2<sup>a</sup> ed.). Publishers Express Press.

Sinta, D. J. & Dabney, D. C. (1992). *"VOICING": An approach to the saxophone's third register*. Sintafest Music Company.

Steighner, E. (2008). *A Collection of Etudes Targeting Altissimo Passages in Alto Saxophone Solo Literatures* [Dissertação de Doutorado, Universidade do Texas]. Repositório da Universidade do Texas.

Tomasi, H. (1949). *Concerto*. Alphonse Leduc.

# Anexos

## Anexo 1 - Estudo nº1

### Estudo nº 1

Baseado em material da *Sonata* de Paul Creston

Ana Maria Rosa

$\text{♩} = 60-90$

6

11

19

21

# Anexo 2 - Estudo n°2

## Estudo n° 2

Baseado em material de obras de A. Glazounov, Ryo Noda, A. Desenclos e  
P. M. Dubois

Ana Maria Rosa

$\text{♩} = 100$

**A**

8

**B**

17

**C**

28

**D**

33

# Anexo 3 - Estudo n<sup>o</sup>3

## Estudo n<sup>o</sup> 3

Baseado em material da *Sonata* de R. Muczynzki

Ana Maria Rosa

♩ = 60

The musical score is written in a single system with eight staves. It begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 60. The piece is in a key with one sharp (F#). The score includes several sections marked with letters in boxes: A (measures 1-17), B (measures 18-24), C (measures 37-40), and D (measures 46-51). There are first and second endings at measures 41-42, and a triplet of eighth notes at measure 43. The score is marked with a forte 'f' dynamic at measure 10. The piece concludes with a double bar line at measure 52.

2

57

E

62

71

# Anexo 4 - Estudo n<sup>o</sup>4

## Estudo n<sup>o</sup>4

Baseado em materia de obras de Pedro Iturralde e de Henri Tomasi

Ana Maria Rosa

$\text{♩} = 100$

9

16

25

32

37

# Anexo 5 - Estudo n°5

## Estudo n°5

Baseado em material de obras de Sérgio Azevedo e Victor Morosco

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five sections, each with a lettered label in a box:

- Section A:** Measures 1-8. Features a melodic line with eighth notes and quarter notes, and a bass line with eighth notes.
- Section B:** Measures 9-16. Continues the melodic and bass lines with similar rhythmic patterns.
- Section C:** Measures 17-22. Features a more complex melodic line with slurs and ties.
- Section C':** Measures 23-33. Features a melodic line with slurs and ties, similar to Section C.
- Section D:** Measures 34-37. Features a melodic line with slurs and ties, similar to Section C.
- Section E:** Measures 38-43. Features a melodic line with slurs and ties, similar to Section C.
- Section E:** Measures 44-50. Features a melodic line with slurs and ties, similar to Section C.

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

2  
49

Musical notation for measures 49-51. Measure 49: Treble clef, quarter rest, eighth-note triplet (F4, G4, A4) with a slur. Measure 50: Treble clef, eighth-note triplet (Bb4, C5, D5) with a slur. Measure 51: Treble clef, eighth-note triplet (E5, F5, G5) with a slur. All notes have a fermata above them.

52

Musical notation for measures 52-54. Measure 52: Treble clef, eighth-note triplet (A4, Bb4, C5) with a slur. Measure 53: Treble clef, quarter rest, eighth-note triplet (D5, Eb5, F5) with a slur. Measure 54: Treble clef, eighth-note triplet (G5, Ab5, Bb5) with a slur. A box containing the letter 'F' is positioned above measure 53. All notes have a fermata above them.

55

Musical notation for measures 55-57. Measure 55: Treble clef, eighth-note triplet (C5, D5, Eb5) with a slur. Measure 56: Treble clef, eighth-note triplet (E5, F5, G5) with a slur. Measure 57: Treble clef, eighth-note triplet (Ab5, Bb5, C6) with a slur. All notes have a fermata above them.



## Anexo 7 - Questionário e respostas : *Abordagem pedagógica ao registo sobreagudo do saxofone*

Fig. 92: Primeira questão e respostas.

Este questionário foi desenvolvido no âmbito da disciplina de Prática de Ensino Supervisionada do Mestrado em Ensino de Música da Universidade de Évora, relativo ao tema "Abordagem ao registo sobreagudo do saxofone: exercícios direcionados para o seu domínio progressivo". O objetivo da divulgação deste questionário é recolher informações acerca dos procedimentos utilizados pelos professores do ensino vocacional de saxofone para introduzir os harmónicos e o registo sobreagudo do instrumento aos seus alunos, a partir de que idade/grau iniciam esta abordagem, e também propor alguns exercícios selecionados pela mestranda para serem postos em prática em contexto de sala de aula.

Há quanto tempo é professor de saxofone no ensino artístico especializado?

*Marcar apenas uma oval.*

- 0-5 anos
- 5-10 anos
- Mais de 10 anos

19 respostas

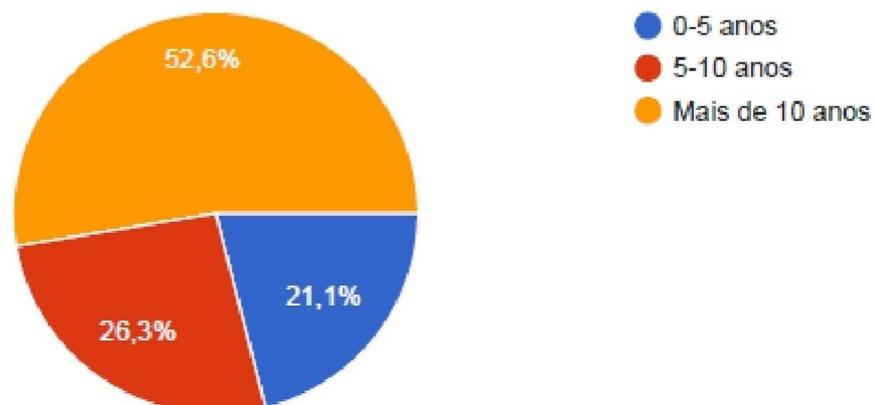


Fig. 93: Segunda questão e respostas.

Geralmente, incentiva os seus alunos a praticar harmónicos e registo sobreagudo?

*Marcar apenas uma oval.*

- Sim
- Não
- Apenas alguns alunos

19 respostas

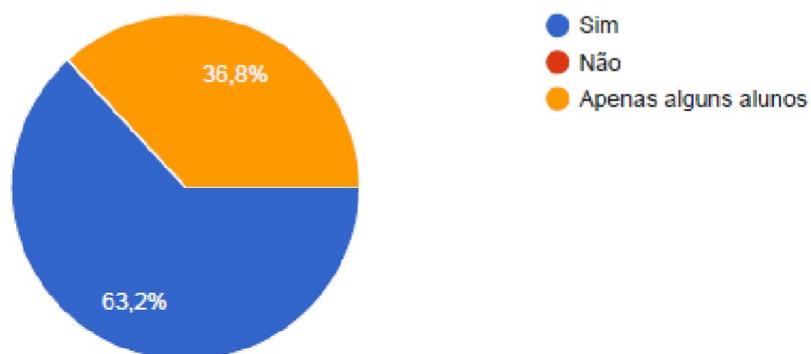


Fig. 94: Terceira questão e respostas.

224

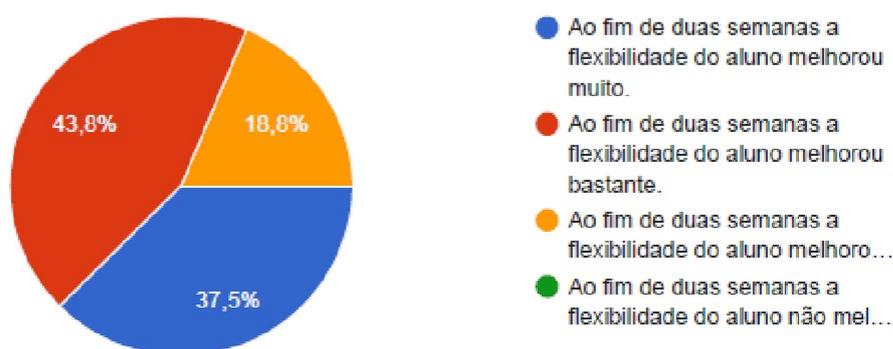
O exercício que se segue deve ser executado com a boquilha do saxofone alto. O objetivo é descer cromaticamente a afinação da primeira nota estável produzida apenas com a boquilha, conforme a imagem que se segue. Pretende-se que este exercício seja praticado diariamente durante 2 a 3 minutos, ao longo de duas semanas, e que no final desse tempo o professor e os alunos avaliem o seu progresso. A mestranda recomenda que o exercício seja realizado com a ajuda do piano, de forma a corrigir a afinação.



Marcar apenas uma oval.

- Ao fim de duas semanas a flexibilidade do aluno melhorou muito.
- Ao fim de duas semanas a flexibilidade do aluno melhorou bastante.
- Ao fim de duas semanas a flexibilidade do aluno melhorou pouco.
- Ao fim de duas semanas a flexibilidade do aluno não melhorou.

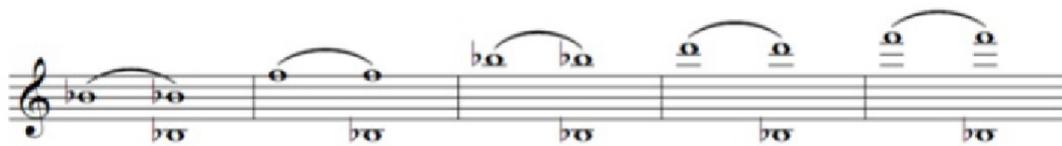
16 respostas



<sup>224</sup>Algumas respostas ficaram cortadas ao lado dos gráficos, nesta e noutras questões, devido ao funcionamento do Google Forms, porém estas estão pela mesma ordem em que surgem nas opções dadas para selecionar.

Fig. 95: Quarta questão e respostas.

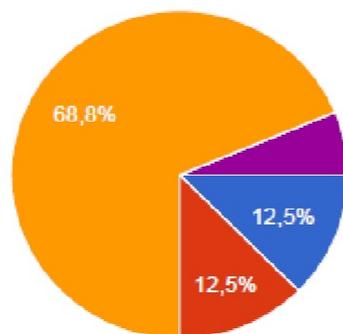
Exercícios de tubo fechado: o exercício que se segue consiste em tocar a série dos harmônicos de Si bemol no saxofone utilizando a correspondência (matching). Conforme indicado na imagem abaixo, o aluno deve começar por tocar a primeira nota de cada compasso utilizando a sua dedilhação normal, e depois, sem interromper o ar, mudar para a dedilhação do Si bemol grave, mantendo a nota inicial a soar (harmônicos). Quando o primeiro harmônico for produzido de forma estável e confortável pode-se passar ao seguinte, e assim sucessivamente. Este exercício deve ser praticado diariamente durante cerca de 5 minutos ao longo de duas semanas, e no final desse tempo o professor e os alunos avaliarão em conjunto o seu progresso.



Marcar apenas uma oval.

- Ao fim de duas semanas o aluno consegue emitir até ao quinto harmónico ou mais.
- Ao fim de duas semanas o aluno consegue emitir até ao quarto harmónico.
- Ao fim de duas semanas o aluno consegue emitir até ao terceiro harmónico.
- Ao fim de duas semanas o aluno consegue emitir até ao segundo harmónico.
- Ao fim de duas semanas o aluno consegue emitir apenas o primeiro harmónico.
- Ao fim de duas semanas o aluno não consegue emitir nenhum harmónico.

16 respostas



- Ao fim de duas semanas o aluno consegue emitir até ao quinto harmónico ou mais.
- Ao fim de duas semanas o aluno consegue emitir até ao quarto harmónico.
- Ao fim de duas semanas o aluno consegue emitir até ao terceiro harmónico.
- Ao fim de duas semanas o aluno consegue emitir até ao segundo harmónico.
- Ao fim de duas semanas o aluno consegue emitir apenas o primeiro harmónico.
- Ao fim de duas semanas o aluno não consegue emitir nenhum harmónico.

Fig. 96: Quinta questão e respostas.

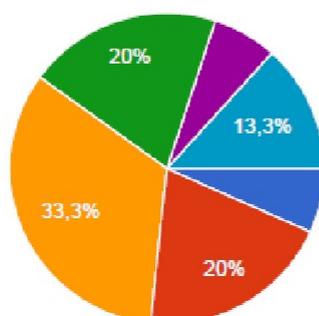
O exercício que se segue serve para ajudar o aluno a expandir o seu registo de harmónicos cromaticamente. Seguindo as indicações da imagem, o aluno irá começar por tocar a primeira nota de cada compasso utilizando a dedilhação normal, e em seguida, sem parar de soprar, mudar para a dedilhação da nota grave que está desenhada mais em baixo, mantendo a nota inicial a soar. Com este exercício pretende-se que os alunos se concentrem na colocação da cavidade oral, da garganta e da língua em cada harmónico, de forma a posteriormente, numa fase mais avançada, conseguir reproduzir cada um isoladamente. Este exercício deve ser praticado diariamente durante cerca de 5 minutos ao longo de duas semanas, e no final desse tempo o professor e os alunos avaliarão em conjunto o seu progresso.



Marcar apenas uma oval.

- Ao fim de duas semanas o aluno conseguiu expandir o seu registo de harmónicos até ao Lá sustenido ou mais.
- Ao fim de duas semanas o aluno conseguiu expandir o seu registo de harmónicos até ao Lá natural.
- Ao fim de duas semanas o aluno conseguiu expandir o seu registo de harmónicos até ao Sol sustenido.
- Ao fim de duas semanas o aluno conseguiu expandir o seu registo de harmónicos até ao Sol natural.
- Ao fim de duas semanas o aluno conseguiu expandir o seu registo de harmónicos até ao Fá sustenido.
- Ao fim de duas semanas o aluno consegue emitir apenas o Fá natural.
- Ao fim de duas semanas o aluno não consegue ainda produzir nenhum harmónico.

15 respostas



- Ao fim de duas semanas o aluno conseguiu expandir o seu registo de harmónicos até ao Lá sustenido ou mais.
- Ao fim de duas semanas o aluno conseguiu expandir o seu registo de harmónicos até ao Lá natural.
- Ao fim de duas semanas o aluno conseguiu expandir o seu registo de harmónicos até ao Sol sustenido.
- Ao fim de duas semanas o aluno conseguiu expandir o seu registo de harmónicos até ao Sol natural.
- Ao fim de duas semanas o aluno conseguiu expandir o seu registo de harmónicos até ao Fá sustenido.
- Ao fim de duas semanas o aluno consegue emitir apenas o Fá natural.
- Ao fim de duas semanas o aluno não consegue ainda produzir nenhum harmónico.

Fig. 97: Sexta questão.

Para dominar o registo sobreagudo é importante que, primeiro, os alunos se sintam confortáveis a utilizar as dedilhações de frente para o Mi e o Fá agudos (chaves X, 2, 3 e registo para o Mi e chaves X, 2 e registo para o Fá). Os exercícios que se seguem devem ser executados a uma pulsação de 60 bpm (esta pulsação poder ser adaptada a cada aluno e acelerada numa fase mais avançada). O objetivo é tocar as melodias que se seguem de forma fluida e sem interrupções no som durante as ligaduras, tentando também uniformizar o timbre o máximo possível. Este exercício deve ser praticado diariamente durante cerca de 5 minutos ao longo de duas semanas, e no final desse tempo o professor e os alunos avaliarão em conjunto o seu progresso.

9

16

24

32

40

48

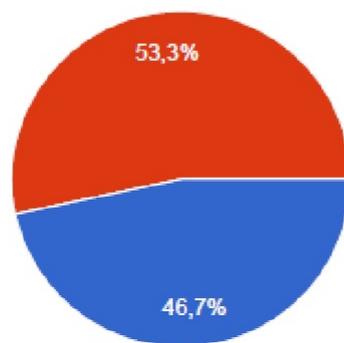
Marcar apenas uma oval.

Ao fim de duas semanas o aluno consegue realizar os exercícios sem dificuldades.

Fig. 98: Respostas à questão anterior.

- Ao fim de duas semanas o aluno consegue realizar os exercícios com algumas dificuldades.
- Ao fim de duas semanas o aluno revela bastantes dificuldades a realizar estes exercícios.

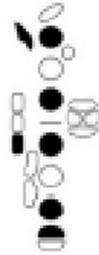
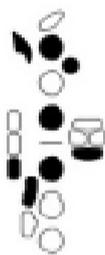
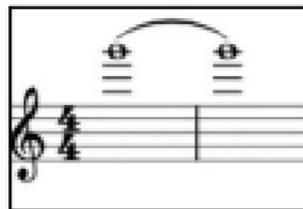
15 respostas



- Ao fim de duas semanas o aluno consegue realizar os exercícios sem dificuldades.
- Ao fim de duas semanas o aluno consegue realizar os exercícios com algumas dificuldades.
- Ao fim de duas semanas o aluno revela bastantes dificuldades a realizar estes exercícios.

Fig. 99: Sétima questão.

No exercício que se segue os alunos vão produzir o Sol sobreagudo no saxofone. Na imagem estão representadas seis dedilhações possíveis para a emissão desta nota, sendo que nem todas resultam da mesma forma em todos instrumentos. Neste exercício os alunos vão simplesmente experimentar todas estas possibilidades para produzir a nota, e o objetivo é perceber qual a dedilhação que melhor resulta (emissão mais confortável, nota limpa e estável, maior facilidade em controlar dinâmicas, etc). O exercício deve ser praticado diariamente durante cerca de 5 minutos ao longo de duas semanas, e no final desse tempo o professor e os alunos avaliarão em conjunto o seu progresso. Utilizando os números por baixo de cada imagem, indique, por favor, as dedilhações que melhor resultaram.



1

2

3

4

5

6

Marcar apenas uma oval por linha.

Coluna 1

Dedilhação 1	<input type="radio"/>
Dedilhação 2	<input type="radio"/>
Dedilhação 3	<input type="radio"/>
Dedilhação 4	<input type="radio"/>
Dedilhação 5	<input type="radio"/>
Dedilhação 6	<input type="radio"/>

Fig. 100: Respostas à questão anterior.

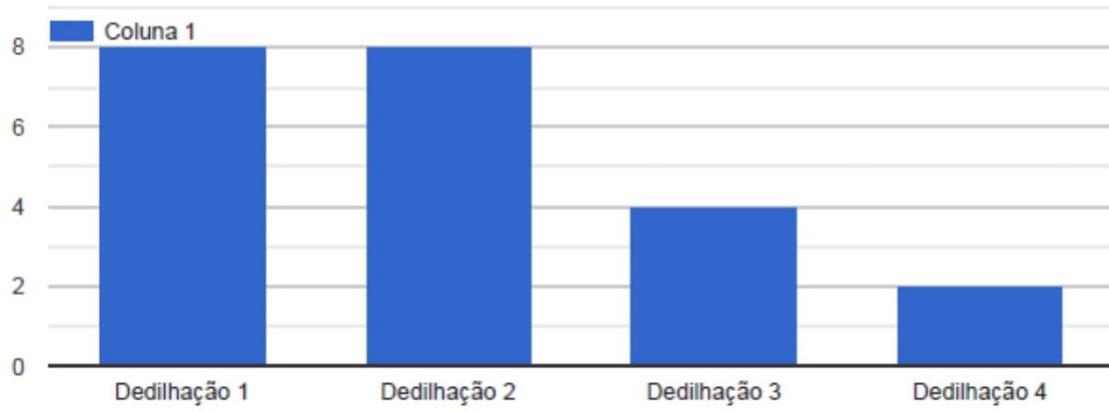


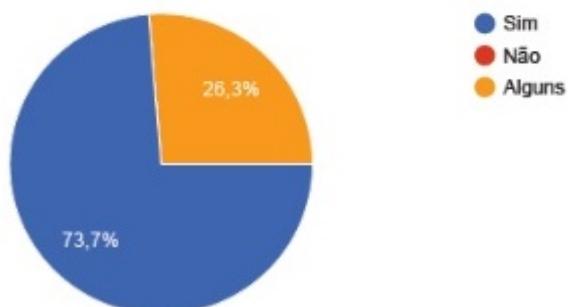
Fig. 101: Questões 8 e 9 do questionário e respectivas respostas.

Antes de receber este questionário já havia trabalhado algum destes exercícios com os seus alunos?

*Marcar apenas uma oval.*

- Sim
- Não
- Alguns

19 respostas



Considera que os exercícios propostos neste questionário foram úteis?

*Marcar apenas uma oval.*

- Sim
- Não
- Alguns

19 respostas

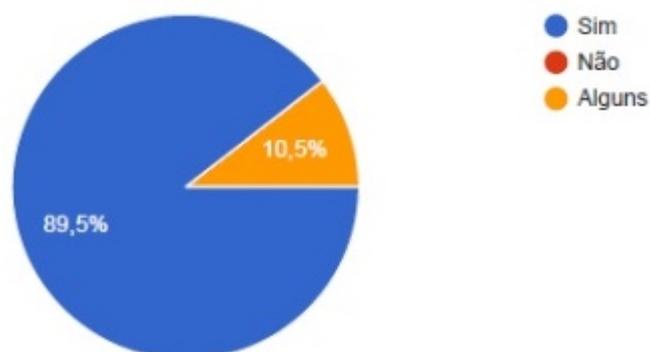
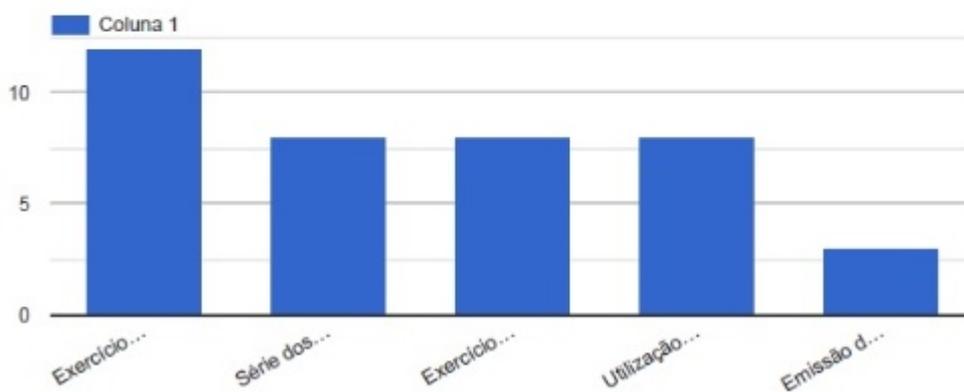


Fig. 102: Última questão e respostas.

Quais destes exercícios considera que melhor cumpriram os objetivos propostos?

Marcar apenas uma oval por linha.

	Coluna 1
Exercício de flexibilidade com a boquilha.	<input type="radio"/>
Série dos harmónicos de Si bemol.	<input type="radio"/>
Exercício cromático de tubo fechado.	<input type="radio"/>
Utilização das dedilhações de frente para o Mi e o Fá agudos	<input type="radio"/>
Emissão do Sol sobreagudo.	<input type="radio"/>



## Anexo 8 - Tabela de sobreagudos

Fig. 103: Tabela se sobreagudos (continua na página seguinte).

Tabela de sobreagudos							
<i>Adaptado da tabela do professor Hélder Alves e do professor Antonio Felipe Belijar</i>							
Nota	Dedilhações						
Mi	2 C5	X2 3	X2 3 G# C3	C4			
Fá	X2	1 p 3 C5					
Fá#	X2 TA	X 2 4 5 6 D# Bb	1 2 Bb	X 2 4 5 B	X 2 C5		
Sol	1 3 4 6 D# TA	1 P3 4 TA C5 (Bb)	X 4 TA	X 4 T A C 5	X 4 5 6 C Bb		
Sol#	1 p3 4 5 TC	1 p4 5 TC	1 p3 4 TC Bb	X T A	1 4 TC		
Lá	2 3 4 5 6	2 3	4	1 2 3 4 5 6 TC	X TC C5		
Lá#	2 3 4 5 6 C1	2 3 C1	3 C1	4 TC	1 2 3 4	C1	C4 TC C5
Si	1 2 3 4 5 6	C1 C2 4	C3 C5	1 2 5 6	1 2 3 4 5 6 C B	X 5 6 C	3 C3
Dó	1 p3 5	1 p3 4 6 D#	1 p3 4 D# Bb		C4	1 p 3 4 6 C Bb	
Dó#	X4	C12 C4 TF D#	4 5 6 D#	C1 C2 C3			
Ré	X C4 C3	X C3 D#	C3 C# D#	X 2 T F C5			

Fig. 104: Tabela de sobreagudos.<sup>225</sup>

Tabela de sobreagudos - continuação									
Nota	Dedilhações								
Ré#	2 4 6 Eb	C1 C2 C3 C4 C5 (3)	1 C2 C3 C5	2 3 4 5 6 Eb	2 4	X C5 (TA)	C1 2	TC	2 3 5 6 7
Mi	4 6 Eb	C1 2 5 TC	1 3 5	C1 2 4 (Eb)	6	2 5 (Eb)	C1	C1 C2 2	2 3 5 6
Fá	1 3 4 6 Eb	1 3 4 6 (C)	1 4 5 C1	C1 C2 2 5	C1 6 (Eb)	C1 C2	1 3 5 C3		
Fá#	X	1 C1 C4 (C2)	1 4 5 C1 C2	1 3 4 6 C2 C3	1 3 4 6 TC Eb	C1 C2 C3	(C1) (C2)		
Sol	X C5	2 5	X 2	1 TC	C1 C2 C3 C4	C1 C2 C3			

<sup>225</sup>Tabela com adaptações da mestrandia, retirada de duas fontes: Alves, H. (2013). *A abordagem do saxofone por Russel Peterson*. [Relatório de Projeto Artístico, Escola Superior de Música de Lisboa]. Repositório do Instituto Politécnico de Lisboa. <https://adolphesax.com/antonio-felipe-tabla-de-armonicos-para-saxofon-alto/>, consultado em 31 de julho de 2022.