



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Instituto de Artes – IDA
Departamento de Música – MUS
Licenciatura em Música – LICEMUS
Trabalho de conclusão de curso – TCC

DANIEL JORGE TAVARES DE SÁ

**O ENSINO COLETIVO DO SAXOFONE VISANDO A ALTA PERFORMANCE DO
INSTRUMENTO**

Brasília – DF

2023

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

SS111e Sá, Daniel Jorge Tavares de
O ensino coletivo do saxofone visando a alta performance do instrumento / Daniel Jorge Tavares de Sá; orientador Vadim da Costa Arsky Filho. -- Brasília, 2023.
49 p.

Monografia (Graduação - Licenciatura em Música) --
Universidade de Brasília, 2023.

1. Ensino coletivo do saxofone. 2. Alta performance. 3. Bandas de Música. I. Arsky Filho, Vadim da Costa, orient.
II. Título.



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Instituto de Artes – IDA
Departamento de Música – MUS
Licenciatura em Música – LICEMUS
Trabalho de conclusão de curso – TCC

DANIEL JORGE TAVARES DE SÁ

**O ENSINO COLETIVO DO SAXOFONE VISANDO A ALTA PERFORMANCE DO
INSTRUMENTO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
curso de Licenciatura em Música da Universidade de Brasília como
pré-requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Música.

Orientador: Prof. Dr. Vadim da Costa Arsky Filho

Brasília – DF
2023



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Instituto de Artes – IDA
Departamento de Música – MUS
Licenciatura em Música – LICEMUS
Trabalho de conclusão de curso – TCC

DANIEL JORGE TAVARES DE SÁ

BANCA EXAMINADORA DO TCC

ALUNO: DANIEL JORGE TAVARES DE SÁ

Orientador: Prof. Dr. Vadim da Costa Arsky Filho

Membros:
1.Prof.Dr.Vadim da Costa Arsky Filho
2.Prof.Dr. Vinícius Eufrásio
3.Prof.Me.Leonardo Gomes Martins

Data: 12/12/23

ATA DE REUNIÃO APRESENTAÇÃO DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Discente: Daniel Jorge Tavares de Sa, **Matrícula:** 200006517

Trabalho Intitulado: O ensino coletivo do saxofone visando a alta performance do instrumento.

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado no Departamento de Música, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, no dia 12 de dezembro de 2023, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Música sob a orientação do (a) professor (a) VADIM DA COSTA ARSKY FILHO com banca de avaliação composta pelos (as) professores (as) LEONARDO GOMES MARTINS e VINICIUS EUFRASIO DE OLIVEIRA.



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Gomes Martins, Usuário Externo**, em 19/01/2024, às 13:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Vinícius Eufrásio de Oliveira, Usuário Externo**, em 19/01/2024, às 16:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Vadim da Costa Arsky Filho, Professor(a) de Magistério Superior do Departamento de Música do Instituto de Artes**, em 28/01/2024, às 12:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.unb.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **10816145** e o código CRC **AE50C322**.

*“Milhares de pessoas cultivam a música; poucas,
porém, têm a revelação dessa grande arte.”
(Ludwing Van Beethoven)*

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer ao Senhor dos senhores, criador do Universo, autor da minha fé, que me deu o dom da vida e direciona os meus passos.

Agradeço a minha amada esposa, Rebbeca, minha doce companheira de vida com quem compartilho todos os momentos da minha trajetória e que me apoia e auxilia em cada um dos meus sonhos.

Sou grato aos meus queridos pais, Jorge e Hilsa, aos quais dedico toda a minha educação, em especial esta graduação, porque participaram diretamente dessa história.

Dedico a minha gratidão também a todos os meus professores que contribuíram no meu processo de formação. Especialmente, agradeço ao meu professor e orientador Dr. Vadim Arsky por todo ensinamento dedicado ao meu aperfeiçoamento.

Agradeço ainda aos meus amigos que sempre me incentivaram a prosseguir nos meus estudos e permitiram que esse percurso até aqui fosse mais leve.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

FIGURAS

Figura 1. O saxofone e suas partes	26
Figura 2. Partitura - ÁRIA - Eugène Bozza	36
Figura 3. Partitura - Fantasia	38
Figura 4. Partitura - Variations on a Gavotte By Corelli	40
Figura 5. Partitura - Sonative Sportive	42
Figura 6. Partitura - Star Wars Medley	44

SUMÁRIO

RESUMO	11
ABSTRACT	12
1. INTRODUÇÃO	13
2. REVISÃO DE LITERATURA	15
2.1. Uma breve história da educação musical	15
2.2. A educação musical no Brasil	16
2.3. O ensino coletivo de música	18
2.3.1 Metodologias e abordagens para o ensino coletivo de música	18
2.3.2 O ensino coletivo de música no Brasil	20
2.4. A importância das bandas de música nos espaços escolares	20
2.4.1. Estratégias de ensino e aprendizagem musical utilizadas nas bandas escolares	21
2.5. O Saxofone	23
2.5.1. A Pedagogia do Saxofone	24
2.5.2. Aldolphe Sax, Marcel Mule e o saxofone do Conservatório Nacional de Paris.	27
2.5.3. O Ensino do Saxofone fora da França	28
2.5.4. A alta performance no saxofone	30
3. RECITAL	34
3.1. A preparação para o recital	34
3.1.1. ÁRIA - Eugène Bozza	34
3.1.2. Fantasia – Ronaldo Miranda	36
3.1.3. Variations on a Gavotte by Corelli	38
3.1.4. Sonatine Sportive – Alexander Tcherepnine	39
3.1.5. Star Wars Medley - Compositor: John Williams / Arranjador: Sebastian Weib	42
3.2. A Realização do Recital	43
5. CONCLUSÃO	45
REFERÊNCIAS	46

RESUMO

A pesquisa apresenta uma revisão de literatura discorrendo sobre a educação musical; o ensino coletivo de música, trazendo como exemplos as metodologias aplicadas nas bandas de música; um breve resumo da pedagogia do saxofone e uma explanação sobre os fundamentos básicos da alta performance no instrumento. Arelado a isso, foi realizado um recital de saxofone, no qual se apresentou as competências técnicas exigidas para a alta performance no instrumento inserida no contexto da prática coletiva. Após a coleta e análise dos dados, foi constatado que o saxofone é um instrumento que se desenvolveu em espaços de práticas coletivas de música e que seu ensino coletivo desempenha um papel essencial na formação musical dos estudantes, trazendo benefícios de aprendizado e gerando habilidades sociais. Contudo, ainda há a necessidade de fontes nacionais que contemplem o ensino coletivo de instrumentos musicais, visto que a maioria dos materiais utilizados são estrangeiros. O uso de métodos nacionais facilitaria a compreensão e se tornaria mais acessível para o público interessado, contribuindo, assim, para a formação de músicos de alta performance.

Palavras-chave: Ensino coletivo do saxofone; Alta performance; Bandas de Música.

ABSTRACT

The research presents a literature review discussing music education; collective music teaching, bringing as examples the methodologies applied in music bands; a brief summary of saxophone pedagogy and an explanation of the basic foundations of high performance on the instrument. Linked to this, a saxophone recital was held, in which the technical skills required for high performance on the instrument were presented within the context of collective practice. After collecting and analyzing the data, it was found that the saxophone is an instrument that developed in spaces for collective music practices and that its collective teaching plays an essential role in the musical training of students, bringing learning benefits and generating social skills. However, there is still a need for national sources that cover collective teaching of musical instruments, since the majority of materials used are foreign. The use of national methods would facilitate understanding and become more accessible to the interested public, thus contributing to the training of high-performance musicians.

Keywords: Collective saxophone teaching; High performance; Music Bands.

1. INTRODUÇÃO

O estudo de um instrumento musical requer, antes de tudo, uma boa orientação para que o resultado se torne efetivo através do tempo. Para isso, diversas metodologias de ensino foram elaboradas a fim de alcançar resultados na área da performance. Elas podem ser aplicadas em variados espaços de ensino, sejam eles individuais ou coletivos.

Este tema ainda é pouco explorado no Brasil, apesar do conhecimento de sua importância para o ensino de música no país. Assim, esta pesquisa de monografia foi elaborada com a finalidade de apresentar a pedagogia do saxofone aplicada ao ensino coletivo de música, com ênfase nas bandas de música, correlacionando os desafios técnicos exigidos neste contexto de ensino e aprendizagem. Para a presente pesquisa, foi realizada uma revisão de literatura onde foram utilizados artigos e livros, totalizando 37 materiais utilizados, que foram encontrados na plataforma do *Google Scholar* e repositórios de diversas faculdades localizadas no Brasil e em Portugal; e como demonstração da alta performance no saxofone, foi realizado um recital no qual foram escolhidas 4 peças de saxofone e piano que foram trabalhadas ao longo da graduação do curso de Licenciatura em Música da Universidade de Brasília (UnB). Como é recomendável pelos pesquisadores que toda pesquisa faça parte da vida do aluno pesquisador, decidi me aprofundar neste tema trazendo o saxofone, instrumento que iniciei o meu estudo na música e atualmente executo de forma profissional; e os espaços coletivos das bandas de música, ambiente no qual aprendi a desenvolver a minha musicalidade de forma colaborativa com outros participantes e que atualmente desempenho resultados de alta performance em uma banda de música militar.

Natural do Rio de Janeiro, meu interesse em estudar música iniciou aos 14 anos, quando assisti uma apresentação de uma banda de música em um culto evangélico no bairro de Campo Grande. A banda era composta por instrumentos de sopro, percussão e teclado. Naquela apresentação, pude presenciar um solo de saxofone alto. Meses após aquele evento, procurei a escola de música da igreja a fim de iniciar meus estudos musicais. Por não ter o instrumento que desejava estudar, o saxofone alto, verifiquei com meus pais a possibilidade de adquirirem o instrumento, porém eles ponderaram que um notebook era mais importante na época, pois estava iniciando o ensino médio. Contudo, meus pais perceberam minha imensa vontade em

tocar o instrumento que resolveram me presentear com um saxofone e o notebook ficou para o ano seguinte.

No princípio foi empolgante, porém, ao contrário do que eu imaginava, foram necessários seis meses estudando somente teoria musical para, somente então, ter as primeiras aulas práticas de saxofone. Ao começar os estudos práticos no instrumento, o meu principal objetivo foi o de dominar as primeiras técnicas do saxofone para ser convidado a ingressar naquela banda de música que eu havia visto meses atrás. Após 1 ano de estudo, fui convidado a participar desta banda, com o tempo, fui conquistando o meu espaço entre os integrantes devido ao aumento do meu desempenho no instrumento, permitindo-me também trabalhar com outros músicos. A prática coletiva da minha primeira banda de música me ajudou a dar os meus primeiros passos na minha carreira musical.

Devido a esta experiência, surgiu uma nova meta: participar da banda sinfônica jovem da FAETEC (Fundação de Apoio às Escolas Técnicas do Estado do Rio de Janeiro). Neste grupo, havia músicos jovens que poderiam me auxiliar a progredir ainda mais musicalmente e, ainda, poderia concorrer a uma bolsa de estudos que auxiliaria nas minhas despesas com o saxofone. Para minha felicidade, fui aprovado no primeiro teste em que fiz para a banda sinfônica da FAETEC, porém fui classificado para executar o saxofone barítono. Para mim, isso foi um grande desafio, visto que este instrumento, apesar de pertencer a família do saxofone, possui características diferentes do saxofone alto, o que foi um desafio para mim. No ano seguinte, em um novo concurso, fui classificado para a cadeira de saxofone alto, o que me fez voltar ao meu antigo instrumento.

Com a experiência musical, ansiava por poder trabalhar profissionalmente nesta área. Assim, me dediquei a estudar para os concursos públicos de bandas de música militares para o cargo de Sargento músico. Após 3 anos de estudos, consegui alcançar êxito alcançando aprovação nas bandas militares do Exército, da Marinha e Aeronáutica. Optei pelo Exército devido ao plano de carreira.

Neste serviço, tive contato com repertórios diversos, até então desconhecidos por mim, como os dobrados e marchas militares. Após 2 anos de formação na escola de Sargentos do Exército brasileiro, situado na cidade do Rio de Janeiro, fui classificado para trabalhar na cidade de Brasília, na Banda de Música de Polícia do Exército de Brasília.

Em seguida, acendeu o desejo de dar prosseguimento aos meus estudos musicais. Foi nesse momento que decidi cursar Licenciatura em Música pela faculdade Claretiano na modalidade EaD. Cursei apenas 2 semestres, mas optei por dar seguimento na UnB, após ser aprovado no vestibular.

Durante a minha graduação, tive como professor o Dr. Vadim Arsky que lecionou ao longo do curso as disciplinas de práticas musicais da cultura 4 e de instrumento principal (saxofone) 1, 2, 3, e 4. Mesmo o curso sendo na modalidade EaD, o professor Vadim aceitou lecionar aulas presenciais para mim. Através de seus ensinamentos, pude desenvolver ao longo dos semestres as peças que compuseram o repertório do meu recital de formatura e trabalhar através das práticas coletivas os desafios e técnicas de um músico de alta performance.

2. REVISÃO DE LITERATURA

2.1. Uma Breve Abordagem da História do Ensino de Música

A música, como forma sonora de expressões de sentimentos humanos, mesmo que não estabelecida como é conhecida no mundo ocidental atualmente, sempre esteve presente em todas as sociedades.

Porém, ao abordar sobre o uso da música como instrumento de educação, deve-se retornar à Grécia Antiga. Tomás (2005) informa que o início do estudo da música é atribuído a Pitágoras, por ele ter sido o primeiro filósofo a organizar os conceitos que posteriormente iriam ser chamados de teoria musical, embora sua autoria seja contestada por não haver nenhum tipo de material escrito pelo próprio autor e contradições de informações relacionadas aos seus ensinamentos de autores posteriores que escreveram sobre ele. A música também era tratada como um instrumento de educação, na Grécia Antiga. De acordo com Arakaki (2019), Pitágoras comparava a música como a medicina para a alma, já Aristóteles acreditava que a música poderia proporcionar uma catarse emocional. Platão escreveu em seu livro *A República* (IV a. C.) sobre o modo de se empregar a música em uma sociedade a fim de estimular os diferentes estados de espírito de um cidadão. Sendo estes apenas alguns exemplos, observa-se que o ensino de música foi abordado com finalidades educacionais séculos antes de Cristo.

Desde o início da educação musical, a Europa tem influenciado a música ocidental ao longo do tempo, através de pensadores e educadores musicais que desenvolveram metodologias de ensino da música a fim de facilitar a aprendizagem musical de sua época em seus contextos históricos.

Mateiro e Ilari (2011), exemplificam esses pensadores e educadores, citando o austríaco Émile Jaques-Dalcroze, que abriu as portas inovadoras para a elaboração de propostas na área da educação musical, onde foi desenvolvido por ele a “Rítmica”, que tem por finalidade a musicalização do corpo através dos movimentos. Influenciado pelos mesmos pensamentos, o compositor e educador alemão Carl Orff elaborou um método de ensino musical a partir da prática. Já o belga educador Edgar Willems estabeleceu um paralelismo da vida musical com a vida humana, pois, para ele, a música não era uma ferramenta de preparação para a vida, mas sim, a sua própria

manifestação permanente e harmoniosa. O educador musical húngaro Zoltán Kodály elaborou um sistema de ensino, no qual tem-se a música como pertencente a todos e, assim, todos poderiam ser alfabetizados musicalmente. Para ele, a educação musical deveria fazer parte na vida de todas as pessoas e não necessariamente para apenas formar músicos profissionais.

2.2. O Ensino de Música no Brasil

Na visão de Pereira (2010), o ensino de música nos espaços de ensino formais no Brasil, iniciaram-se ainda no ano de 1549 com a vinda dos Jesuítas para a ilha de Vera Cruz, sob a liderança do Padre Manoel de Nóbrega, no governo de Tomé de Sousa, primeiro governador geral do Brasil. Os Jesuítas tinham como principal objetivo a educação e a catequização dos povos indígenas. Foi através desses missionários que as primeiras informações da música erudita ocidental chegaram ao Brasil. Eles enxergaram na arte uma ferramenta de sensibilizar os povos indígenas e para isso utilizaram a educação como um processo para conquistar novos adeptos à religião Católica Apostólica Romana. O ensino de música se iniciou nas escolas jesuítas e apesar da expulsão desses missionários do Brasil, a música não foi eliminada dos colégios. Ela ficou sob responsabilidade das ordens religiosas remanescentes ao mesmo tempo que o império implementou um sistema educacional na colônia.

Contudo, de acordo com Amato (2006), foi durante a vinda da família real para o Brasil, que a música recebeu destaque e um tratamento especial no império, como investimentos em espaços para a sua prática, o que abriu espaço para a vinda de personagens influentes na área da música, como o Organista José do Rosário, que veio ao Brasil após a reorganização da Capela Real. Pereira (2010) destaca que, com a vinda da família real portuguesa para o Brasil, trouxe transformações e crescimento cultural para o Brasil Império e dentre as diversas mudanças que ocorreram, a música foi utilizada como ferramenta importante para a construção da identidade da sociedade civil brasileira.

Alguns outros marcos foram importantes, principalmente para o ensino de música no Brasil, podendo-se citar a criação do conservatório de música do Rio de Janeiro por Francisco Manuel da Silva¹, como descrito por Amato (2006), que ocorreu

¹ Autor do hino nacional brasileiro.

após o retorno de D. João VI para Portugal, em um período da história onde pouco se projetava para a preservação do patrimônio da música brasileira. Além disso, de acordo com Arsky (2020):

[...] O primeiro programa de educação musical em uma escola foi uma aula de música vocal no Colégio Pedro II, em 1838. O curso contava com um livro metodológico chamado "*Compendio de Musica Para o Uso dos Alumnos do Imperial Colégio Pedro II*", para ensinar aos alunos iniciantes teoria musical básica, ritmo e solfejo, bem como uma coleção de canções.

Continuando sua narrativa, Arsky (2020) coloca que as bandas musicais foram instituições marcantes em Portugal e que essa tradição foi trazida para o Brasil, realizando um importante papel na educação musical do país. Assim, bandas de música foram sendo criadas em todos os municípios que estavam formados no país, a fim de servir de entretenimento da população, gerando a necessidade do treinamento de músicos para sua formação, criando assim um vínculo educacional.

Contudo, ao longo da história da educação musical brasileira, vários decretos relacionados a forma e a obrigatoriedade de ensino de música nas instituições de ensino regulares foram outorgados em diferentes períodos da nossa sociedade, compreendendo desde o Brasil Império ao Brasil República.

2.3. O Ensino Coletivo de Música

O ensino coletivo na pedagogia musical desempenha um papel essencial no desenvolvimento dos alunos, proporcionando benefícios significativos tanto para o aprendizado musical quanto para o desenvolvimento social. Aprender em grupo permite que os alunos interajam uns com os outros, compartilhem experiências e construam conhecimento de forma colaborativa. Essa interação promove um ambiente de aprendizado enriquecedor e estimulante (SERAFIM, 2021; OLIVEIRA, 2019).

No entanto, para Nascimento (2018), essa abordagem de ensino apresenta desafios significativos, por exemplo, a necessidade de adaptar o conteúdo às diferentes habilidades e níveis dos alunos. Em um grupo heterogêneo, é preciso encontrar estratégias que permitam atender às demandas individuais sem comprometer o progresso coletivo. Isso requer do professor uma compreensão profunda das características e necessidades de cada aluno, bem como habilidades

pedagógicas para planejar atividades que sejam desafiadoras e ao mesmo tempo acessíveis a todos.

2.3.1 Metodologias e Abordagens para o Ensino Coletivo de Música

O ensino coletivo de música está diretamente relacionado ao desenvolvimento da habilidade de tocar em conjunto. Essa prática contribui para a formação musical dos estudantes de música ao proporcionar experiências musicais enriquecedoras, como à execução de arranjos específicos para grupos instrumentais. Além disso, o trabalho em conjunto estimula o senso rítmico, a percepção auditiva e a capacidade de adaptação dos alunos às diferentes situações musicais (YING; QUEIROZ, 2016).

Atualmente, diversas metodologias e abordagens têm sido utilizadas para promover o aprendizado dos alunos através do ensino coletivo de música. Entre as principais metodologias aplicáveis, exemplifica-se a abordagem Suzuki² (MATEIRO; ILARI, 2011).

Na visão de Freitas (2021), a exploração da diversidade do repertório é um aspecto utilizado na abordagem no ensino coletivo de música. Ao oferecer aos estudantes um leque variado de peças musicais, é possível ampliar seu conhecimento musical e estimular sua criatividade. Além disso, a diversidade de repertório permite que os alunos explorem diferentes estilos e gêneros musicais, desenvolvendo assim uma compreensão mais abrangente da música e suas possibilidades expressivas.

Para que o ensino coletivo de música seja efetivo, há a necessidade de um planejamento cuidadoso, e isso inclui a organização das atividades, a distribuição dos instrumentos e o acompanhamento individualizado dos alunos. Nesse sentido, o professor deve considerar aspectos como o tempo disponível para cada atividade, a sequência lógica das etapas do processo de aprendizagem e a adequação dos recursos didáticos utilizados. Além disso, é importante garantir que cada aluno receba atenção individualizada, seja por meio de feedbacks constantes ou pela oferta de momentos específicos para tirar dúvidas e receber orientações personalizadas (ALVES JUNIOR, 2022).

² A abordagem Suzuki enfatiza a audição e a imitação, buscando desenvolver habilidades musicais por meio da prática constante, onde os alunos são incentivados a construir o aprendizado através do compartilhamento de experiências em um grupo com níveis diferentes de conhecimento.

Uma atividade bastante valiosa para a eficácia do ensino coletivo de música é a realização de apresentações em grupo. Essas experiências permitem que os estudantes vivenciem o prazer de tocar juntos e a compartilhem sua música com outras pessoas. Além disso, as apresentações em grupo fortalecem a autoconfiança dos alunos, pois eles têm a oportunidade de se expressar musicalmente diante de um público. Essas experiências também promovem uma maior integração com a comunidade, aproximando os estudantes do contexto social em que estão inseridos (YING; QUEIROZ, 2016).

Segundo Martins (2016), a avaliação contínua desempenha um papel essencial no ensino coletivo de música. Essa prática permite ao professor identificar as dificuldades individuais dos alunos e adaptar o processo pedagógico de acordo com suas necessidades. Através de uma avaliação contínua, é possível acompanhar o progresso de cada estudante, oferecer feedbacks construtivos e propor estratégias de superação de obstáculos. Além disso, a avaliação contínua contribui para a motivação dos alunos, pois eles têm a oportunidade de perceber seu próprio crescimento e desenvolvimento musical ao longo do tempo.

2.3.2 O Ensino Coletivo de Música no Brasil

Na visão de Nascimento (2006), o ensino de música no Brasil ainda se encontra carente de professores que ministram aulas específicas de alguns instrumentos musicais e de outras áreas da música, dificultando o acesso ao ensino. Além disso, o autor afirma que em algumas instituições é exigido conhecimento musical prévio para se iniciar os estudos nesses estabelecimentos formais de ensino. Percebe-se, então, que este pré-requisito pode desestimular ainda mais a procura de alunos iniciantes por esses cursos.

De acordo com Tourinho (2007), para solucionar essa deficiência no acesso no ensino de música para os alunos iniciantes, a prática do ensino coletivo de música acaba se tornando realidade para muitos professores. Nascimento (2006) ainda ressalta que no Brasil, diversos músicos profissionais já receberam alguma influência de bandas e fanfarras em sua formação musical, que são espaços propícios para o ensino coletivo de música. As Bandas de Música foram ao longo da história da educação musical no Brasil, um dos principais veículos de acesso à cultura musical para a sociedade.

Em sua tese de doutorado, Arsky (2020) indica que a primeira banda de música em instituição de ensino no Brasil foi criada em 1888, no Colégio Salesiano Santa Rosa de Niterói, RJ, o que é um indício de que o ensino coletivo instrumental já estava presente desde aquela época. Vale ressaltar que, essa banda existe até os dias atuais e que seus integrantes ocupam espaços importantes no cenário musical brasileiro. Arsky (2020) também cita o programa estabelecido por Heitor Villa-Lobos, o Canto Orfeônico, como outro grande projeto de educação musical no Brasil entre os anos de 1950 e 1960, o que foi uma outra forma de ensino coletivo de música.

2.4. A Importância das Bandas de Música nos Espaços Escolares

As bandas de música são um espaço propício à socialização por meio da interação entre seus integrantes. Elas são encontradas em projetos sociais; igrejas; espaços públicos e privados; e escolas. Segundo Campos (2008), a música tem se desenvolvido de diversas formas dentro das escolas. Apesar deste componente nem sempre ser ofertada dentro da disciplina Arte como conteúdo obrigatório, os grupos vocais e instrumentais, como bandas e fanfarras, são alternativas de projetos musicais que ocorrem no contraturno do estudante no espaço escolar, sendo então, um meio importante quando o assunto é socialização, disciplina e desenvolvimento do conhecimento musical e a performance.

Geralmente, algumas escolas exigem requisitos associados ao desempenho dos alunos nas disciplinas escolares e ao fator comportamental dos participantes desses projetos musicais. Este recurso pode ser utilizado quando a escola tem um currículo no ensino de Arte que contemple a componente música, assim, seus desdobramentos performáticos podem ser ampliados em projetos desta natureza, complementando a formação musical do aluno no contexto escolar (CAMPOS, 2008).

Essas estratégias de aprendizagem utilizadas nos projetos musicais, como em banda de música, também refletem na socialização dos estudantes fora do ambiente escolar. Desta forma, em contextos de comunidades que apresentam alto grau de risco a jovens e crianças, os projetos escolares de bandas e fanfarras se tornam um meio de atrair os alunos para as atividades artísticas, culturais e musicais dentro da escola.

Campos (2008) ainda afirma que, além do ensino musical, as bandas de música caracterizam um local de interação entre os seus participantes gerando vínculos entre

eles. O conhecimento musical torna-se apenas um dos aprendizados possíveis. Esses vínculos são formados a partir da relação que os participantes estabelecem uns com os outros e com a música – vínculos baseados na amizade, no reconhecimento, na disciplina e no prazer proporcionado pela prática musical.

2.4.1. Estratégias de Ensino e Aprendizagem Musical Utilizadas nas Bandas Escolares

As bandas de música escolares são espaços propícios para efetivação do ensino e da aprendizagem musical dentro do contexto escolar, porém a sua prática é múltipla ao considerar os aspectos culturais, locais e estruturais de cada banda, o que impossibilita adotar metodologias generalistas (SILVA, 2011).

Para compreendermos as estratégias de ensino que são utilizadas nas bandas de música, faz-se necessário levar em consideração a dimensão pedagógica e social que estes grupos estão inseridos. Desta forma, Bozon (2000) coloca que: “é preciso também mostrar qual o estilo de vida e de sociabilidade colocado em ação com a prática musical, indicar como cada associação situa-se em relação às outras e em relação à população”. Assim, no que se refere à formação global do estudante, leva-se em consideração a identidade social que o grupo musical pertence.

Essa questão também é destacada por Cruz (2021) em seu texto, por observar no cotidiano das vivências musicais comuns a determinados integrantes de um contexto social, que tal experiência atribui a maior carga de significação da música. Para o autor, a música é compreendida como uma linguagem discursiva, onde toda a elaboração musical está a todo tempo respondendo e sendo respondida por um outro discurso.

Em algumas bandas escolares, o ensino teórico musical tem o papel secundário de ajudar no ensino dos instrumentos musicais, devido à necessidade que o aluno possui em executar o repertório da banda o mais breve possível para as apresentações e concertos musicais. Em sua pesquisa feita em 3 bandas escolares na cidade de Campo Grande, no estado do Mato Grosso do Sul, Campos (2008) destaca em seu texto que:

O ensino sistemático de música e o desenvolvimento de uma percepção musical mais abrangente parecem ser desviados em função da urgência da execução do repertório. De início, o aluno aprende pela repetição e pelo ‘ouvido’, até que consiga compreender a partitura convencional das músicas que deverão ser executadas.

Nessa direção, Silva (2011) coloca que, é imprescindível a compreensão por parte dos mestres de banda que os ensaios também sejam momentos de ensino e aprendizagem de música. Dessa forma, os ensaios podem ter como objetivo central a musicalização dos alunos e não somente o desenvolvimento técnico direcionado para a performance. Silva (2011) insiste que é necessário que, quem esteja a frente de algum grupo musical ou uma banda escolar, compreenda que o ensaio não é um momento exaustivo de repetições de músicas e repertório. O regente deve se preocupar com o objetivo do ensaio e o desenvolvimento musical do seu grupo.

Sendo assim, um planejamento dos ensaios é essencial para que o mestre de banda escolar não faça com que este momento se torne somente uma atividade de leitura de várias obras musicais. As horas de trabalho em conjunto devem servir para enriquecer musicalmente todos os membros da banda, com o desenvolvimento da capacidade de criar, apreciar e de tocar o seu instrumento. A simples execução das obras, sem a preocupação de melhorar o desenvolvimento musical, não deveria ser um hábito nas bandas escolares (SILVA, 2011).

2.5. O Saxofone

O saxofone, criado por Adolphe Sax no século XIX, é um instrumento musical de sopro que se destaca pela sua versatilidade e timbre único. Ao longo da história, o saxofone passou por uma evolução significativa, desde a sua criação até a sua popularização em diversos gêneros musicais.

Um dos fatores primordiais que levou a evolução e popularidade na Europa do instrumento recém-criado foi a reorganização e modernização das bandas militares francesas na década de 1840. Outro fator importante que contribuiu com a popularização do saxofone nas bandas militares, foi a criação da instituição *Gymnase Musical Militaire*, na cidade de Paris, o que foi importante na formação das primeiras turmas de saxofonistas (CARVALHO, 2015).

Além de seu emprego em bandas militares, o saxofone encontrou espaço em diversas formações instrumentais e estilos musicais, como o jazz, o blues, a música popular e erudita. Sua sonoridade característica e capacidade de adaptação a diferentes estilos tornaram-no um instrumento indispensável na música contemporânea (NASCIMENTO, 2018).

As características sonoras do saxofone são marcantes e contribuem para a sua versatilidade musical. O timbre do saxofone é rico em harmônicos e possui uma sonoridade quente e expressiva. Além disso, sua extensão abrange desde notas graves até agudas, permitindo ao músico explorar diferentes registros e nuances musicais. Essa flexibilidade sonora faz com que o saxofone seja capaz de se adaptar a diversos estilos musicais, desde as melodias suaves do jazz até os solos virtuosos da música erudita (SOUZA JUNIOR, 2017).

Segundo Carvalho (2015), podemos considerar o saxofone como um filho da revolução industrial. O ensino formal de saxofone iniciou-se no Conservatório Nacional de música de Paris, ano de 1847 logo após a sua data de criação, tendo como o seu primeiro instrutor Adolphe Sax, o próprio inventor do instrumento.

2.5.1. A Pedagogia do Saxofone

Durante a segunda metade do século XIX, período da criação do saxofone por Adolphe Sax, poucos materiais de ensino e de estudos eram encontrados relacionados ao instrumento.

Os 3 primeiros métodos escritos para saxofone são registrados entre os anos de 1844 e 1846, que são eles: *Méthode complete e raizonée de saxophone*, de George Kastner; o *Méthode complete de saxophone*, de Jean François Barthelemy Cokken, e o *Méthode elementaire de saxophone*, de Hartmann. Esses métodos foram precursores na história da metodologia do saxofone. (LEVINSKY, 1997).

Ainda durante a década de 40, podemos destacar o compositor e musicólogo Georges Kastner (1801-1867), compositor da primeira obra musical incluindo o saxofone em uma orquestra no ano de 1844. O compositor recebeu o encargo de elaborar em colaboração com Adolphe Sax (inventor do saxofone), o primeiro método do instrumento. Essa parceria resultou na criação do *Méthode compléte e raizonée de saxophone* que foi publicado no ano de 1846³ (CARVALHO, 2015).

Cabe ressaltar que François B. Cokken também publicou um método para saxofone denominado *Méthode complete de saxophone* na cidade de Paris no ano de 1846, mesmo período em que Kastner também publicara o seu método. Embora o método fosse universal para todos os tipos de saxofones, algumas informações que são extraídas do seu texto introdutório oferecem pistas sobre quais modelos de

³ Ano da patenteação do saxofone.

saxofones teriam se desenvolvido inicialmente (dando a entender que se tratava dos sax alto e barítono). Embora os registros das primeiras aparições em público fossem dos saxofones graves, conclui-se que foram os saxofones da família do alto a serem mais procurados e desenvolvidos conforme mostra boa parte das fotografias do século XIX. (CARVALHO, 2015).

Além da descrição feita por Adolphe Sax em seus desenhos explicativos sobre a boquilha do saxofone na época da obtenção de sua patente, Cokken foi um dos primeiros autores a discorrer em seu método sobre a boquilha, que descreveu que esta poderia ser feita de madeira ou metal. Porém, segundo o autor, a boquilha utilizada com maior frequência era a de madeira, pois ele sempre recomendava aos seus alunos a observarem a regularidade da mesa da boquilha⁴. O método desenvolvido pelo autor trouxe a primeira argumentação a respeito das relações entre a densidade da palheta, a embocadura e a coluna de ar do saxofonista. (CARVALHO, 2015).

Além da boquilha, que é um acessório do saxofone e vem acompanhada de uma braçadeira e palheta, segundo Bucur (2019), podemos dividir o instrumento em campânula, corpo (tubo principal), tudel⁵ e chaves que tampam de 20 a 23 furos (dependendo do modelo) de variados tamanhos no instrumento. A chave da oitava superior foi incluída no instrumento nas fabricações de Henry Selmer nas décadas de 1930 e 1940, como demonstrado na figura a seguir.

⁴ Local onde a palheta se fixa à boquilha.

⁵ Parte do instrumento que conecta o tubo principal do instrumento à boquilha.

Figura 1. O saxofone e suas partes



Fonte: <https://images.app.goo.gl/iQiPzGuaaagVpgK9>

Contudo, pode se perceber diferenças na abordagem do ensino do saxofone entre o método publicado por Kastner e o método de Cokken. Segundo (CARVALHO, 2015), Kastner ensinava em seu método que a embocadura do saxofone era “semelhante à do clarinete”, com os dentes superiores se fixando a fim de fornecer maior estabilidade e resistência ao executante. Já Cokken recomendava fazer uso dos lábios para cobrir as arcadas inferiores e superiores. Vale ressaltar que a forma de embocadura ensinada por Cokken não é usual e provavelmente o autor tenha seguido essa concepção por ter sido fagotista e ter utilizado o mesmo princípio da embocadura dos instrumentos de palheta dupla.

Cabe destacar a publicação de outro método para saxofone denominado *Méthode élémentaire de Saxofono* ano de 1846. Segundo Levinsky (1997), a identidade do autor não foi muito bem esclarecida por possuir somente o seu sobrenome catalogado na Biblioteca Nacional de Paris, porém, supõe-se que sua autoria tenha sido pelo clarinetista, oboísta e fagotista alemão Johann Wilhelm Hartmann. O método continha 40 páginas e trazia instruções sobre postura, palhetas,

embocadura, articulações e exercícios de escalas diatônicas, cromáticas, estudos interpretativos e duetos que eram transcrições de óperas de Auber, Donizetti e Verdi. O método ainda trazia uma tabela de digitação idêntica ao do método publicado por Kastner (*Méthode complete e raizonée de Saxofone*). Em geral, o método *Méthode elementaire de Saxofone* apresentava informações preliminares sobre teoria musical e performance e os seus exercícios progrediram para um nível técnico de dificuldade superior ao das instruções apresentadas no método (CARVALHO, 2015).

Após o movimento de publicações dos primeiros métodos de estudos de saxofone na segunda metade da década de 1840, passaram-se aproximadamente um período maior de 20 anos para que outro novo método fosse publicado. Somente no ano de 1867 foi publicado por um aluno de Adolphe Sax e virtuoso saxofonista da época, o belga Louis-Adolphe Mayeur (1837-1894), o método denominado *Grande Méthode de Saxophone*. O método obteve grande sucesso desde a sua data de publicação e é considerado como fonte primária da Pedagogia do saxofone, como afirma Carvalho (2015):

O *Grande Méthode Complète de Saxophone* recebeu menção honrosa na Exposição de Paris do ano de sua Publicação e foi reeditado diversas vezes. Com mais de cem páginas, o *Grande Méthode de Saxophone* traz orientações sobre a formação da embocadura do Saxofone, emissão, posição da língua, dinâmica, ritmo e articulação, além de um dueto e um quarteto compostos por Mayeur.

Algumas décadas após a data de sua publicação, foi elaborada uma ampliação da versão original do método de Mayeur na França e na Inglaterra, no ano de 1896, com o título de *Nouvelle et grande méthode de saxofone* (CARVALHO 2015).

O saxofone foi inventado por volta do ano de 1844 por Adolphus Sax, que deu a ele seu nome. Desde esta época, diversos aprimoramentos foram realizados em sua construção, todos fabricantes de instrumentos tentaram melhorá-lo em sua precisão, conveniência, formato e digitação mais fácil para atender os requisitos dos músicos modernos. Entre os que têm sido especialmente bem-sucedidos, devo mencionar os Srs. Evette e Schaeffer, sucessores de Buffet Crampon e P. Goumas & Cia, cujo último modelo chamado "sistema Evette e Schaeffer" satisfaz todas as aspirações do artista. (MAYEUR, 1896).

Alguns anos após o lançamento do método de Mayeur, foi publicado na França no ano de 1877 o *Méthode Saxofone des Saxophones*. Este método foi importante para a história da pedagogia do saxofone, sendo bastante difundido nas práticas do ensino do instrumento no século XX. O livro didático foi elaborado por Hyancithe Klosé

(1808-1880), que era professor de Clarinete do Conservatório Nacional de Paris e do *Gimnase Musical Militaire* nos anos entre 1838 a 1868 (LEVINSKY, 1997).

Klosé foi aluno de saxofone de Adolphe Sax e professor do mesmo instrumento de diversos saxofonistas, dentre eles o próprio Mayeur. O método Klosé de 1877 traz em sua abordagem instruções de fundamentos de teoria musical, exercícios técnicos, três conjuntos de estudos sobre o desenvolvimento da respiração, fraseado, mudanças rítmicas e articulação. Vários exemplos do *Méthode des Saxophones* foram utilizados em métodos publicados na Europa e nos Estados Unidos. Como prova das extensas contribuições de Klosé à pedagogia do saxofone, a editora Alphonse Leduc publicou pelo menos quatro coleções de exercícios e estudos de saxofone entre os anos de 1866 e 1928: *Exercises journaliers pour le Saxofone, Etudés de mécanisme, Etudes chantantes, Etudés de genre et de mécanisme* (CARVALHO, 2015).

Foram observados os primeiros métodos elaborados para o ensino e a aprendizagem do saxofone nas primeiras décadas de sua criação. Contudo, nota-se a ausência de determinados assuntos técnicos nos exemplos abordados, dentre eles o uso do registro do Superagudo e o uso do vibrato no saxofone. Essas informações auxiliam a compreender as configurações técnicas e os aspectos estilísticos do saxofone do século XX. (CARVALHO, 2015).

2.5.2. Adolphe Sax, Marcel Mule e o saxofone do Conservatório Nacional de Paris.

Na sua procura de afirmação e reconhecimento, o inventor do saxofone foi o maior promotor de sua própria criação. Suas ações não apenas contribuíram para a sobrevivência de sua maior invenção, como também apontaram o caminho para o desenvolvimento dela. Adolphe Sax lançou as bases para o reconhecimento do saxofone no ambiente musical erudito (ALMEIDA, 2013).

Em suas múltiplas atividades como inventor, instrumentista, arranjador e empresário, um dos desafios que Adolphe Sax se propôs foi de elevar a música de câmara para instrumentos de sopro ao mesmo patamar de valor da música para cordas. Inicialmente, sua criação (o saxofone) foi considerada membro da seção de metais em seus arranjos de peças sinfônicas como Haydn e Mozart. Adolphe treinou os primeiros saxofonistas no Conservatório de Paris entre 1857 e 1870, lançando as bases para o repertório e sistema de ensino do instrumento (CARVALHO, 2015).

Contudo, Carvalho (2015) afirma que, nas décadas seguintes, o ensino do saxofone passou por dificuldades e veio a se tornar limitado. No ano de 1870, a Guerra Franco-Prussiana devastou a economia francesa, levando à supressão dos programas de treinamento de músicos militares no Conservatório de Paris. Sendo assim, a cadeira de Saxofone ficou extinta do Conservatório Nacional de Paris entre os anos de 1870 até 1940 quando Marcel Mule assumiu o cargo. No entanto, o ensino de saxofone não foi abandonado durante esse período e, a partir de 1850, o ensino de saxofone deu prosseguimento nas sucursais do conservatório francês e em instituições de ensino de música em alguns países europeus como a Espanha, Itália, Bélgica e Suíça.

Além de toda a sua contribuição para o aprimoramento e evolução das técnicas do saxofone, Marcel Mule foi um dos primeiros instrumentistas de sopro a adotar o vibrato na música de concerto, provavelmente por ter sido inspirado pelos seus estudos prévios no violino (HEMKE, 1975). Como vimos anteriormente, os primeiros métodos publicados para saxofone no século XIX ainda não tratavam de alguns assuntos técnicos específicos, como o próprio vibrato. Contudo, a prática inicial do vibrato nos instrumentos de sopro, não era bem aceita pelos músicos concertistas no início do século XX. Seu uso era considerado “pior que cólera”. (HEMKE, 1975). Todavia, na música popular, o vibrato era utilizado de forma livre e natural. Somente, após a explosão das populares *Jazz bands*, por volta das décadas de 1920, e de saxofonistas como Rudy Wiedoeft (1893-1940), foi que o vibrato veio a se tornar habitual também na música de concerto. (CARVALHO, 2015).

2.5.3. O Ensino do Saxofone fora da França

Ao final do século XIX, o saxofone era utilizado na França em bandas militares e civis, porém, era raramente empregado em outros tipos de formações. Por volta de 1914, grande quantidade de saxofones foram leiloados e vendidos no mercado de sucatas por valor irrisório. Favorecendo dessa forma, a compra desse instrumento pelos músicos das bandas militares norte-americanas que haviam desembarcado na França com as tropas aliadas. Após a 1ª Guerra Mundial, mais de dois terços da mão de obra especializada na fabricação de instrumentos musicais desapareceram. Neste cenário de precariedade europeu, os Estados Unidos (EUA) intensificaram e aperfeiçoaram suas próprias produções de saxofones (CHAUTEMPS; KIENTZY; LONDEIX, 1990).

Ainda no século XX, o ensino de saxofone nos EUA e no continente americano era precário. Por ter sido um instrumento recentemente criado, na época não havia professores formalmente especializados.

Para Smialek Jr. (1991) um dos grandes desafios para o saxofonista do século XX era aprender a tocar o instrumento de forma correta, tendo em vista a falta de professores e materiais instrucionais do instrumento em inglês, visto que, eram encontrados somente no idioma francês.

De acordo com Mckim (2000), pelo motivo dos primeiros professores de saxofone não possuírem uma universidade formal, cada um deles desenvolveu seu próprio método pedagógico e filosofia de ensino que transmitia aos seus alunos.

Segundo Mckim (2000), as primeiras aulas de saxofone em instituições pós-secundárias começaram em 1882 no *Grand Conservatory* de Nova York e no *New England Conservatory* em Boston. Tendo como maioria dos professores, os próprios músicos que estavam em turnê com bandas. Esses professores, na grande maioria das vezes, eram clarinetistas e flautistas e não tinham como instrumento principal o saxofone.

As bandas de músicas profissionais contribuíram para o desenvolvimento da cultura musical dos EUA. Com o movimento da *Art nouveau* e o surgimento do *Jazz*, o saxofone foi acrescentado às bandas de bailes americanas. Esse período foi compreendido aproximadamente entre os anos de 1870 e 1930 (CHAUTEMPS; KIENTZY; LONDEIX, 1990). Esse movimento das bandas musicais contribuiu para o aumento das matrículas dos alunos de saxofone nos conservatórios de música. De acordo com Mckim (2000), antes dos anos de 1900, apenas cinco instituições ofertavam o ensino de saxofone, porém em 1940 esse número aumentou para 53 faculdades, universidades e conservatórios de música que ofertavam aulas do instrumento musical.

Em relação à chegada do saxofone ao Brasil, sua data ainda é considerada incerta pelos historiadores, contudo, Silva (2021) informa que o registro mais antigo que podemos encontrar desde instrumento encontra-se publicado no *Jornal Correio Mercantil, e Instructivo, Político e Universal* do Rio de Janeiro, publicado em 30 de setembro de 1854, que anunciava uma apresentação performática de um instrumento novo na época pelo músico João José Pereira. Contudo, o anúncio não continha informações sobre o repertório que seria tocado pelo músico e nem o tipo de saxofone que seria utilizado na apresentação.

João José Pereira foi um dos pioneiros do saxofone no Brasil, tendo contribuído para a divulgação do instrumento ao longo da década de 1850. Ele foi o solista de saxofone que recebeu maior destaque nos concertos apresentados nas salas e teatros do Rio de Janeiro em sua época (CARVALHO, 2015).

Outro registro importante que encontramos na mesma década, sobre o saxofone, é um anúncio feito do instrumento publicado no diário do Rio de Janeiro, do “Armazém de Instrumentos de Música Severino e Magallar”, em 5 de outubro de 1954 que descrevia o saxofone como um instrumento novo de latão, que se toca com boquilha de clarinete, e que é de muita vantagem para banda militar e orquestra (CARVALHO, 2015).

Silva (2021) informa que o registro mais antigo ainda trazia consigo algumas informações erradas em sua descrição sobre o instrumento, tais como ao dizer que a boquilha utilizada no instrumento era o mesmo da clarineta, enquanto na realidade, existem diferenças entre elas. Percebe-se através dessas informações que o saxofone ainda era um instrumento desconhecido para a época.

Contudo, um dos principais motivos para o saxofone ter se tornado um instrumento muito utilizado no Brasil foi o seu fácil emprego de se adaptar ao repertório das bandas militares. De acordo com Silva (2021), já na metade do século XIX, o saxofone se expandiu no país através da aquisição das bandas militares, e nesse mesmo período houve um decreto para a compra de três saxofones para as bandas do Exército.⁶

2.5.4. A Alta Performance no Saxofone

No estudo do saxofone, é importante abordar as principais técnicas de execução do instrumento, ou seja, os seus fundamentos. A respiração adequada, a embocadura correta e a articulação precisas, além de uma boa técnica mecânica, são fundamentais para o bom desempenho do saxofonista. Essas técnicas podem ser trabalhadas individualmente ou coletivamente, visando o desenvolvimento técnico e musical dos alunos.

Através de exercícios técnicos e orientações pedagógicas adequadas, é possível garantir que os estudantes adquiram as habilidades necessárias para o desenvolvimento do instrumento (FREIRE; OLIVEIRA, 2017).

⁶ Decreto de n.º 5352, publicado em 23 de julho de 1873.

2.5.4.1 Fundamentos no Saxofone

2.5.4.1.1. Respiração

O ar é a principal matéria prima que faz os lábios e as palhetas do saxofone vibrarem a fim de produzir o som. Conseqüentemente, se faz necessário a prática de exercícios de respiração para que se possa ter o controle total do ar que chega à palheta para obter o resultado sonoro desejado. O professor ou o músico de instrumento de sopro deve ter consciência da importância da prática diária dos exercícios de respiração, tendo em vista que a respiração é um dos fundamentos para conseguir expressivos resultados nos instrumentos de sopro. (NASCIMENTO, 2015)

Para ter o controle da respiração se faz necessário compreender como se procede o processo desta. Conforme (ELIAS, 2007). Podemos dividi-la em 4 fases: inspiração (movimento de inalar o ar preenchendo os pulmões); pausa (momento em que os pulmões estão preenchidos de ar e o movimento da inalação se cessa); exalação (movimento de esvaziar o ar dos pulmões de forma gradativa); e a pausa com os pulmões sem o ar (momento o qual se interrompe o movimento de exalação e os pulmões estão destituídos de ar)

Conforme Arroyo (2017), podemos dividir a respiração em 3 áreas do corpo humano. Elias (2007) as descreve como: Respiração abdominal e diafragmática: Esta respiração acentua a parte inferior da barriga, fazendo-a expandir no movimento de inspiração e a retraindo no movimento de exalação. A respiração diafragmática é recomendável para os músicos de sopro, pois com a ação natural dos músculos abdominais, resulta em uma maior projeção e pressão da coluna de ar, melhorando a resistência do intérprete. Respiração intercostal ou média: é aquela que acentua a região intermediária entre o peito e o abdômen, expandindo as costelas inferiores no movimento de inspiração e a se recolherem na exalação. Respiração clavicular ou peitoral: é a respiração não recomendada para os músicos de sopro. Esta respiração movimentada a parte superior do tronco, fazendo expandir o peito na inspiração e retraindo na expiração. Nascimento (2015) afirma que esta é a respiração que se exige maior esforço do corpo humano.

2.5.4.1.2. Embocadura

Para Hemke (1977) é desnecessário explicar o que seria embocadura para um aluno sem o mesmo ter aprendido a respirar corretamente.

Chautemps, Kientzy e Londeix (1990) classificam a embocadura como o conjunto de boquilha, palheta e abraçadeira associado a forma de colocar a boca a fim de emitir o som do instrumento.

Para essa forma de colocar a boca na boquilha, Klosé (2020) orienta que a boquilha deva ser posicionada de forma que metade da palheta seja coberta pelos lábios voltados para dentro envolvendo os dentes. Nota-se que pelo método de Klosé ser um dos primeiros a ser publicado, o mesmo direciona ao aluno a fazer a embocadura igual a de um instrumento de palheta dupla (com ambos os lábios cobrindo os dentes superiores e inferiores), pois no início da criação e difusão do saxofone, muitos instrumentistas de palheta dupla tocavam o instrumento.

No entanto, com a evolução da pedagogia do saxofone, diversos autores orientam a não cobrir os dentes superiores com os lábios, assim Chautemps, Kientzy e Londeix (1990) fazem a observação em seu método de manter sempre constante o apoio dos dentes superiores sobre a boquilha há 10 milímetros de seu extremo.

2.5.4.1.3. A Articulação no Saxofone

Assim como existem diversas formas de articulações em instrumentos de cordas, é imprescindível que um aluno de alta performance aprenda as variadas possibilidades de articulação no saxofone.

Para articular a nota no saxofone, destacando-as separadamente, é recomendável que o músico utilize um golpe de língua seco como se estivesse pronunciando a sílaba “TU” e, em seguida, sustente de forma que não haja ondulações até o término de sua duração (KLOSÉ, 2020).

Em relação ao processo de interromper o som, Hemke (1977) orienta que a técnica correta a ser utilizada é fechando a abertura existente entre a boquilha e a palheta com a língua ou retirando a respiração nos finais de frases pianíssimas.

Para frases mais ligadas onde há ataques menos pronunciados, é recomendável que o músico articule a língua pensando no som de “DU” a fim de manter a sustentação e a articulação da nota. (HEMKE, 1977).

2.5.4.1.4. Técnica Mecânica

A técnica mecânica está atrelada ao dedilhado (digitação) do saxofonista na execução do instrumento. De acordo com Russo (1953), o uso correto da digitação auxilia não apenas no seu desenvolvimento técnico, mas também em sua articulação.

Martins (2020) ressalta que a movimentação dos dedos no saxofone é um dos pilares na prática do instrumento, sendo necessário, desenvolver competências no aluno, desde a sua iniciação no saxofone, a fim de que ele possa possuir uma técnica mecânica sem lacunas de dificuldade.

Segundo Russo (1953), os dedos devem estar sempre em sincronia com a execução das notas musicais, para que não ocorra atrasos ou falhas nas notas. Para isso, eles precisam estar constantemente em repouso sobre as chaves.

Estas foram as principais técnicas apresentadas para o estudo da alta performance no saxofone. Contudo, se faz necessário a conciliação do referencial teórico com a prática. Segundo Pacheco, Barbosa, Fernandes (2017) a teoria é uma forma de apresentar o conhecimento a fim de explicar ou ilustrar a ação prática, e a prática é o que constitui a teoria, expressando-a através de ações concretas, podendo revisar ou modificar a teoria. A fim de demonstrar o estudo da teoria com a prática, foi realizado um recital de saxofone onde foi expressado no decorrer do repertório os principais desafios e competências técnicas para a alta performance do instrumento em um espaço de práticas coletivas.

3. RECITAL

3.1. A Preparação para o Recital

A fim de testar as hipóteses levantadas pelos autores citados até aqui sobre os requisitos pedagógicos do saxofone necessários para se ter uma alta performance musical nas práticas de ensino coletiva, foi realizado um recital no dia 18 de novembro de 2023 na casa Thomas Jefferson, situada na cidade de Brasília no Distrito Federal.

O recital conteve peças de concerto de saxofone e piano e uma apresentação do quarteto de saxofone onde foram explanados os requisitos exigidos para a execução de alta performance no contexto de práticas coletivas. As obras escolhidas para o repertório foram “ÁRIA - Eugène Bozza”, “Fantasia – Ronaldo Miranda”, “*Variations on a Gavotte by Corelli*”, “*Sonatine Sportive – Alexander Tcherepnin*”. Para a apresentação do quarteto de saxofones, foi escolhido um medley da saga do filme Star Wars

3.1.1. ÁRIA – Eugène Bozza

Eugène Bozza foi um compositor francês do século XX, nascido em 4 de abril na cidade de Nice. Bozza é reconhecido por ser um dos compositores mais prolíficos de música de Câmara para os instrumentos de sopros ganhando, em 1934, Premier Prix para composição.

Nesse intuito, Bozza escreve a peça "Ária" de gênero lírico para saxofone alto e piano em 1936, inspirada nas obras de J.S. Bach e especialmente no manual para a Fantasia em Fá e na pastorale em Fá maior (BWV 590). Ária é uma das obras mais interpretadas pelos saxofonistas e também encontra uma edição ao clarinete. Eugène Bozza escreveu a presente obra dedicado ao saxofonista francês Marcel Mule quando estava em Roma, na Villa de Medici, quando foi questionado sobre o que ele havia realizado nos primeiros meses em Roma.

A obra apresenta desafios técnicos musicais ligados a sonoridade do instrumento no tocante a manutenção da qualidade sonora, afinação, dinâmica, além do domínio do vibrato e da respiração, exigida devido ao grande número de notas longas e a presença de poucas pausas como nas obras barrocas.

Figura 2. Partitura - ÁRIA - Eugène Bozza

41

OUVRAGE PROTÉGÉ
PHOTOCOPIER INTERDIT

ARIA

pour Saxophone alto Mi \flat et Piano

Propriété
Adolf Arsky

à Marcel MULE

EUGÈNE BOZZA

SAXOPHONE ALTO Mi \flat

Andante ma non troppo

p

①

pp

②

p

En animant un peu

③

p

cresc.

④

En animant un peu

ff

mf

Tempo I?

⑤

mf

cédez un peu

⑥ T: I?

PPP

⑦

pp

Cédez

cresc.

f

p

Copyright by Alphonse LEDUC & C^{ie} 1936
Éditions Ménétrier & Paris

Tous droits d'initiative, de reproduction, de transcription et d'adaptation réservés.

3.1.2. Fantasia – Ronaldo Miranda

Ronaldo Coutinho de Miranda é um compositor e crítico de música. Nascido em 26 de abril de 1948, na cidade do Rio de Janeiro, foi professor do departamento de música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Ao longo de sua carreira como compositor, Ronaldo recebeu diversos prêmios em concursos de composição, dentre eles o troféu Golfinho de Ouro (1981), o Prêmio APCA (Melhor Obra Orquestral) de 1982 e o Prêmio Carlos Gomes (2001). Suas obras são executadas no Brasil e fora do país.

Dentre elas, destacamos a peça Fantasia escrita para saxofone alto e piano. Sua obra possui uma forma ternária A B A', tendo a sua melodia principal angulosa e Lírica presentes nas partes extremas da peça. Sua seção B é caracterizada por alternâncias de alguns segmentos mais ríspidos e rítmicos, ao estilo Bartokiano, com um pequeno trecho de divagação melódico-harmônico. Já a recapitulação da seção A é introduzida num segmento mais conclusivo, onde contém reminiscências da seção B e à guisa de coda que conclui a obra em um clima brilhante e virtuosíssimo.

Dessa forma, as seções foram divididas nos seguintes compassos: seção A do compasso 1 ao compasso 22; seção B do compasso 23 ao 74 e seção C do compasso 75 ao 134.

Nesta obra, observa-se a importância da manutenção de uma pulsação em uma obra com grande variação de compassos 3/4, 2/4, 4/4 e 12/8 com subdivisões rítmicas e acentuações irregulares por toda a obra.

Figura 3. Partitura - Fantasia

"FANTASIA"
Para Saxofone e Piano
-1984- Ronaldo Miranda

Cópia e edição:
Éverton Luis Backes
Abril de 2009 - Curitiba

Sax Alto

Apaixonadamente ($\text{♩} = 50$)

mf *f* *mf* *f*

4 *mf* *mp*

8 afretado cedendo a tempo *mf*

13 cedendo a tempo *f* *mf*

17 *f* *ff* *fp*

Ad libitum

22 *ff* diminuindo *mp* *f* *p*

Incisivo ($\text{♩} = 120$)

23 *f* sempre forte

27

30 *ff* *f* 12

Edição: Éverton Luis Backes
Contato para edição de partituras:
evertonasax@sbs.com.br
(41) 9116-3289/Curitiba - PR

Ronaldo Miranda ©, março de 1984 - Rio de Janeiro - Brasil
Contato: rcmusic@terra.com.br
http://www.ronaldomiranda.com

Fotocópia proibida sem autorização do compositor.
Esta é uma edição independente, respeite os direitos
autorais. Entre em contato com o compositor
e adquira sua cópia autorizada.
Ajude a divulgar obras originais, combata a
pirataria e contribua fomentando o conhecimento.

3.1.3. *Variations on a Gavotte by Corelli*

Arcangelo Corelli (1653-1713) foi um compositor e violinista italiano do período barroco. Ele é conhecido por sua contribuição para o desenvolvimento dos gêneros modernos de sonatas e concertos e por estabelecer a preeminência do violino. Nascido em Fusignano, Itália, em 17 de fevereiro de 1653, estudou em Bolonha e Roma. Corelli passou a maior parte de sua carreira em Roma, onde trabalhou para mecenas (patronos ricos). Embora a sua produção se limite a seis coletâneas publicadas (cinco das quais são trio ou sonatas solo e um concerto grosso), alcançou grande fama e sucesso em toda a Europa, consolidando um cânone musical de ampla influência. Suas composições são admiradas por seu equilíbrio, refinamento, harmonias suntuosas e originais, texturas ricas, drama majestoso e polifonia clara, expressiva e melodiosa. Foi o primeiro compositor a fazer pleno uso do novo sistema tonal, que tinha finalidades expressivas e estruturais e foi consolidado por pelo menos duzentos anos de experimentação. Ele também foi uma figura importante no desenvolvimento de orquestras tradicionais.

Corelli escreveu uma "Gavotte", que foi utilizada posteriormente por Sigurd Rascher (um dos saxofonistas mais influentes do século XX) e Glaser (compositor) para desenvolver uma peça com tema e variações para saxofone alto e piano. A *Gavotte* era uma dança barroca originada na França do século XVII e popularizou-se nos séculos seguintes. É uma dança de compassos binários. Geralmente, ela se inicia na *anacruse* do terceiro tempo do compasso, com ritmo vivo e moderado. A *Gavotte* é dançada por casais, que acabam trocando beijos ou flores. *Gavotte* também inspirou muitos compositores de música clássica que a incorporaram em suas obras, como Bach, Handel, Gluck, Puccini e Corelli. Rascher compôs oito variações sobre o tema *Gavotte*, explorando diferentes aspectos técnicos e expressivos do saxofone, como articulação, dinâmica, alcance, ritmo e ornamentação, tendo como acompanhamento o piano que enriquece a melodia com harmonia e contraponto.

Figura 4. Partitura - Variations on a Gavotte By Corelli

2

Variations on a Gavotte by Corelli

Arranged by
GLASER - RASCHER

E♭ Alto Saxophone

Andante
mf

Var. I
mf

tranquillo
p legato *cresc.*

f *mf* *cresc.*

Var. II
f *p*

mf

Copyright © 1937 by Chappell & Co., Ltd., London
Copyright Renewed
Chappell & Co., Inc., publisher
International Copyright Secured Printed in U.S.A.
ALL RIGHTS RESERVED

3.1.4. Sonatine Sportive – Alexander Tcherepnine

Alexander Tcherepnine foi um compositor e pianista nascido entre 1899 e 1977 na cidade de São Petersburgo. Ele é filho do compositor Nikolai Tcherepnine, filho do

aluno Nikolai Rimsky-Korsakov e pai dos compositores Serge Tcherepnine e Ivan Tcherepnine. Ele começou a tocar piano e a compor música ainda criança e, aos 18 anos, já havia escrito centenas de obras, incluindo mais de uma dúzia de sonatas para piano.

Em 1917, ele fugiu da Revolução Russa com sua família e se estabeleceu na Geórgia, onde foi exposto à música folclórica local. Em 1921, mudou-se para Paris para estudar com Paul Vidal e tornou-se amigo de vários compositores franceses, incluindo Maurice Ravel e Arthur Honegger. Também viajou pela Europa e Ásia, onde conheceu diferentes culturas e tradições musicais. Interessou-se particularmente pela música chinesa, o que influenciou algumas das suas obras, como o Concerto para Piano n.º 22.

Em 1948, mudou-se para os Estados Unidos, onde lecionou na DePaul University, em Chicago, até sua morte. Criou mais de 100 obras, abrangendo óperas, balés, sinfonias, concertos, quartetos de cordas, canções, solos de piano e outros gêneros e formas musicais. É conhecido por seu estilo que mistura romantismo com experimentações modernas, como o uso da escala de nove notas e ritmos complexos. Ele também incorpora temas russos e chineses em suas composições menores, criando músicas originais e expressivas.

"*Sonatine Sportive*" de Alexandre Tcherepnine é uma peça para saxofone alto e piano, composta em 1939. A obra consiste em três movimentos que interpretam os elementos musicais do esporte. O primeiro movimento representa os boxeadores, com as colcheias pulsantes da parte do piano representando a defesa. O segundo movimento sugere uma pausa para ambos os instrumentistas antes do terceiro movimento "corrido", escrito em forma canônica. Provocante e imaginativamente inventiva, a Sonata de Tcherepnine é uma peça divertida e dinâmica para saxofonistas.

A obra é influenciada pelo estilo e pelas técnicas de Tcherepnine, que combina elementos da música russa, francesa, oriental e moderna. O compositor frequentemente usa um sistema de nove tons que consiste em três tríades principais sobrepostas em uma escala cromática. Esse sistema permite uma variedade de harmonias e modulações, gerando também uma ambiguidade tonal. Ele também explora as possibilidades rítmicas e melódicas do saxofone, criando linhas sinuosas e contrastantes com o piano.

Figura 5. Partitura - Sonative Sportive

SONATINE SPORTIVE

pour Saxophone Alto et Piano

Saxophone Alto Mi \flat

ALEXANDRE TCHEREPNINE

Allegro ($\text{♩} = 116$)

p

cresc.

mp *cresc.*

f

cresc. molto

Piano *Saxo* *f*

f *espr.*

p *cresc.*

f *espr.* *ff*

3.1.5. Star Wars Medley - Compositor: John Williams / Arranjador: Sebastian Weib

Sebastian Weib cria um arranjo para o quarteto de saxofone utilizando temas consagrados da trilha sonora composta por John Williams para a saga de Star Wars. O arranjo está composto pelos seguintes temas: "Duel Of The Fates", "Across The Stars", "Battle of the Heroes", "Leia's Theme", "Death March" terminando no famoso tema "Return of the Jedi/Main Theme".

Figura 6. Partitura - Star Wars Medley

ALTSAXOPHON 1

STAR WARS MEDLEY

JOHN WILLIAMS
ARR. SEBASTIAN WEIß

1 = 132 **DUEL OF THE FATES**
f

9 = 160
mp

19

25 = 160
f
LIV' BACK

32 **ACROSS THE STARS**
RIT. . . 2 . . . = 80
pp

40 = 160 ACCEL. . . = 180

48 **BATTLE OF THE HEROES**
f
= 120

56 **THE THRONE ROOM**
4

COPYRIGHT © 2016 SEBASTIAN WEIß

3.2. A Realização do Recital

O recital foi o evento em que pude apresentar alguns desafios exigidos de um saxofonista de alta performance na prática coletiva. Para isso, foi preciso revisar e estudar toda a Pedagogia elaborada por diversos autores do instrumento para superar estes desafios técnicos.

Através do estudo, pude compreender um pouco de cada escola do saxofone ao aplicar técnicas utilizadas tanto na música popular quanto na erudita.

O recital faz parte da metodologia do ensino coletivo de música, pois ele estimula o aluno a estudar o repertório solicitado para uma determinada apresentação além de trazer maior confiança aos músicos a cada apresentação realizada através da aquisição da experiência de palco. Foi através deste momento que tive a oportunidade de executar as principais peças trabalhadas ao longo da graduação em Licenciatura em Música.

Para mim, o recital foi um momento especial em que pude reunir familiares, professores e amigos em uma etapa de minha formação e que ficará registrado para sempre em minhas recordações.

Apresentação disponível em:

<https://youtu.be/VYAtouG7MHM?si=TYpmAq5Pn85JjNT>

5. CONCLUSÃO

O ensino de música inserido nos espaços de práticas coletivas, tais como bandas de música, música de câmara, projetos de extensão, dentre outros; surgiu como uma forma de introduzir e complementar o ensino e aprendizagem de música.

Esta forma de ensino desempenha um papel essencial no desenvolvimento dos alunos, proporcionando benefícios significativos tanto para o aprendizado individual quanto para a formação de habilidades sociais. Aprender em grupo permite que os estudantes compartilhem experiências musicais, estabeleçam conexões interpessoais e desenvolvam habilidades de trabalho em equipe. Além disso, a interação com outros músicos possibilita a troca de conhecimentos e o estímulo à criatividade, contribuindo para uma aprendizagem mais rica e diversificada.

O saxofone é um instrumento de criação relativamente recente (século XIX). Desde a sua criação desenvolveu-se nos espaços de práticas coletivas, ganhando popularidade, principalmente em bandas militares. Inicialmente sua pedagogia foi precária de instrutores que lecionavam sobre o instrumento. Com isso, alguns professores elaboraram métodos a fim de auxiliar a aprendizagem deste.

O saxofone é empregado em diversas formações de práticas coletivas musicais, nas quais utilizam-se repertórios com diversos desafios técnicos, que exigem cada vez mais um desenvolvimento de alta performance do saxofonista.

Para o ensino do instrumento, os métodos utilizados são de suma importância, contudo, nota-se que no Brasil, ainda há a necessidade de fontes nacionais que contemplem o ensino coletivo de instrumentos musicais, o que contribuiria para a formação de músicos de alta performance.

REFERÊNCIAS

ALVES JUNIOR, A. C. **O ensino de saxofone em instituições de ensino de música na cidade de Ponta Grossa-PR.** 2022. Monografia (Graduação em Licenciatura em Música) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2022. Disponível em:

https://ri.uepg.br/monografias/bitstream/handle/123456789/135/TCC_AmauriCarvalhoAlvesJunior.pdf?sequence=1. Acesso em: 11 mar 2023.

ALMEIDA, C. J. **As escolas de saxophone clássico como narrativas da identidade.** 2013. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2013.

AMATO, R. C. **Breve retrospectiva histórica e desafios do ensino de música na educação básica brasileira.** Revista Opus, [S.l.], v. 12, p. 144-166, 2006.

ARAKAKI, M. **A história da música clássica.** 1 ed. Belo Horizonte: Ed. Do Autor, 2019.

ARSKY, V.C. F. **A comparison of brazilian and united states first year music majors' pre-college musical experiences and musical self-concept.** 2020. Tese (PhD em Educação Musical) – UF, Gainesville, Florida, EUA, 2020.

ARROYO, J. **Técnicas de respiración y proyección de sonido en instrumentos de metal, para estudiantes de bandas escolares.** 2017. 100f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidad de Panamá, Panamá, 2017.

BOZON, M. **Práticas musicais e aulas sociais: estrutura de um campo local.** Em Pauta, v. 11, n. 16/17, p. 146, 2000.

BUCUR, V. **Handbook of Materials for Wind Musical Instruments.** Springer Natural Switzerland. 2019.

CAMPOS, N. P. O aspecto pedagógico das bandas e fanfarras escolares: o aprendizado musical e outros aprendizados. **Revista ABEM**, v. 16, n. 19, 2008.

CARVALHO, P. P. **Ao ilustrado público, o Saxofone: introdução e desenvolvimento do instrument no Brasil Imperial**. 2015. 210f. Dissertação (Mestrado em Música) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11117?show=full>. Acesso em: 17 mai 2023.

CHAUTEMPS, J.L; KIENTZY, D.; LONDEIX, J. M. **El Saxofón**. Barcelona, 1990.

CRUZ, F. V. da. Bandas de música como espaços de ensino musical. *Linguagens – Revista de Letras, Artes e Comunicação*, v. 15, n. 3, p. 113-126, 2021.

ELIAS, M. T. Sobre a arte de respirar bem. In: VOLPI, J. H.; VOLPI, S. M. *Psicologia Corporal*. **Revista Online**. Curitiba: Centro Richiano, v. 15, 2014. Disponível em: <https://www.centroreichiano.com.br/artigos-cientificos/>. Acesso em: 20 jul 2023.

FREIRE, J. M.; OLIVEIRA, H. S. **Avaliando a prática docente no Projeto de Extensão "Escola de Música de Manguinhos"**. In: Congresso da Associação Brasileira de Educação Musical, XXIII, 2017. Disponível em: http://abemeducacaomusical.com.br/anais_congresso/v2/papers/2779/public/2779-9313-1-PB.pdf. Acesso em: 03 out 2023.

FREITAS, M. P. **A formação de instrumentistas em espaço alternativo: um estudo de caso na Associação Musical Integração da Assembleia de Deus em Almeirim/PA**. In: Congresso da Associação Brasileira de Educação Musical, XXV, 2021. Disponível em: http://abemeducacaomusical.com.br/anais_congresso/v4/papers/783/public/783-4071-1-PB.pdf. Acesso em: 15 nov 2023.

HEMKE, F. L. **The Early History of the Saxophone**. Tese (Doutorado) – University of Wisconsin, Wisconsin, 1975.

KLOSÉ, H. **Método completo para todos los saxofones.**[S.l.]: Melos, 2020.

LEVINSKY, G. B. **An analysis and comparison of early saxophone of early saxophone methods published between 1846-1946.** Tese (Doutorado em Música) – University of Texas, Texas, 1997.

MARTINS, C. L. **Relatório de prática de ensino supervisionada realizada na Escolar Artística de Música do Conservatório Nacional: digitação do saxofone através de tonalidades de canções populares e tradicionais, divulgadas no universe infant-juvenil.** 2020. 134f. Dissertação (Mestrado em Ensino de Música) – Universidade de Évora, Évora, 2020.

MARTINS, S. S. **A importância do desenvolvimento da autonomia e motivação no estudo individual no saxofone.** 2016. Dissertação (Mestrado em Ensino da Música) – Instituto Politécnico do Porto, [S.l.], 2016. Disponível em: https://recipp.ipp.pt/bitstream/10400.22/9012/1/DM_SaraMartins_2016.pdf. Acesso em: 11 ago 2023.

MATEIRO, T.; ILARI, B. (Org.). **Pedagogias em educação musical.** Curitiba: Ibpex, 2011.

MAYEUR, A. **New and grand method for saxophone.** Alfred Hays. Londres 1896.

MCKIM, D. J. **Joseph Allard: his contributions to saxophone pedagogy and performance.** 2000. 147f. Tese (Doutorado em Artes) – University of Northern Colorado, Greeley, 2000.

NASCIMENTO, A. C. **A respiração para tocar instrumentos de sopro.** 2015. 58f. Monografia (Pós-graduação em Educação Musical) – Faculdade Cantareira, São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.amarildonascimento.com.br/artigos/RESPIRACAO.pdf>. Acesso em: 25 out 2023.

NASCIMENTO, M. A. **O ensino coletivo de instrumentos musicais na banda de música.** In: Congresso da ANPPOM, nº 16, 2006, Brasília. Anais, p. 94-98.

NASCIMENTO, R. C. **A música como atividade acadêmica complementar: um estudo de caso com a orquestra jovem popular do IFRN/CNAT.** 2018. 55f. Monografia (Graduação em Licenciatura em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2018. Disponível em: <https://repositorioslatinoamericanos.uchile.cl/handle/2250/3969811>. Acesso em: 15 out 2023

OLIVEIRA, G. P. **Sonoridades coletivas: estudo e proposição de propostas pedagógicas para o ensino coletivo de instrumentos musicais.**In: Seminário de Iniciação Científica da UEFS, XXIII, 2019. Disponível em: <http://periodicos.uefs.br/index.php/semic/article/view/6651/5294>. Acesso em: 8 ago 2023.

PACHECO , W. E.; BARBOSA, J . P; FERNANDES, D. G. A relação teoria e prática no processo de formação docente. **Revista de Pesquisa Interdisciplinar.** Cajazeiros, n. 2, suplementar, p. 332-340, set/2017.

PEREIRA, L. F. **Um movimento na história da educação musical no Brasil: uma análise de campanha pela Lei 11.769/2008.**2010. 464f. Dissertação (Mestrado em Música) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2010.

RUSSO, A. **Método completo de Saxofone.** São Paulo: Vitale, 1953.

SERAFIM, L. L. **Metacognição como estratégia pedagógica para o ensino coletivo de instrumentos de sopro da família dos metais no âmbito de um curso de licenciatura em música.**2021. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/58008>. Acesso em: 7 out 2023.

SILVA, L. E. O Ensaio-aula: uma proposta de metodologia de ensaio para banda de música. **Revista do Conservatório de Música,** n. 4, 2011.

SILVA, V. H. **Dilson Florêncio: sua trajetória e influencia no desenvolvimento do saxofone erudito no Brasil**. 2021. 142f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2021. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/23050?locale=pt_BR. Acesso em: 27 jun 2023.

SMIALEK JR., T. W. **Clay Smith and G. E. Holmes: their role in the development of saxophone performance and pedagogy in the United States, 1905-1930**. 1991. 141f. Tese (Doutorado em Artes musicais) – University of Georgia, Athens, 1991.

SOUZA JUNIOR, V. Projeto Música nas Escolas de Barra Mansa: a prática de instrumentos no processo de educação musical nas escolas públicas. **Revista Científica do UBM**, [S.l.], v. 19, n. 37, p. 135-143, sem. 2017.

TOMÁS, L. **Música e filosofia: estética musical**. São Paulo: Vitale, 2005.

TOURINHO, C. **Ensino coletivo de instrumentos musicais: crenças, mitos, princípios e um pouco de história**. In: Encontro Anual da ABEM, nº 16, 2007, Campo Grande. Disponível em: http://www.abemeducacaomusical.com.br/congressos_realizados_ver.asp?id=24. Acesso em: 20 jul 2023.

YING, L. M.; QUEIROZ, D. U. **Implantação de Ensino Coletivo de Cordas Friccionadas no curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Ceará**. In: Encontro Regional Nordeste da ABEM, nº 13, 2016. Disponível em: http://www.abemeducacaomusical.com.br/anais_ernd/v2/papers/2133/public/2133-6974-1-PB.pdf. Acesso em: 14 set 2023.