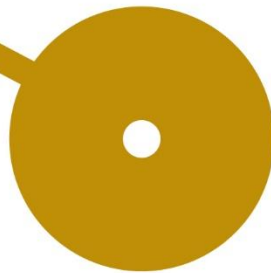


Euphonium Concerto de
Vladimir Cosma: um estudo
comparativo entre a
interpretação de Steven Mead e
a de Adam Frey
Mariana Ventura Firmino

06/2024





MESTRADO
MÚSICA – INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
TUBA

Euphonium Concerto de
Vladimir Cosma: um estudo
comparativo entre a
interpretação de Steven Mead e
a de Adam Frey

Mariana Ventura Firmino

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes
do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau
de Mestre em Música – Interpretação Artística, especialização
Sopros, *tuba*

Professor Orientador
Professor Doutor Ricardo Antão

06/2024

Dedico este trabalho aos meus pais e irmã por acreditarem sempre em mim.

Agradecimentos

Gostaria de expressar o meu agradecimento a todos os que tornaram este trabalho possível.

Ao orientador desta dissertação, Professor Ricardo Antão, por todo o apoio e ensinamentos ao longo destes anos, que foram essenciais para a sua realização. Tem sido um exemplo tanto profissional como pessoal. O meu sincero muito obrigado.

A todos os professores envolvidos no Mestrado em Música – Interpretação Artística, nomeadamente a professora Ana Maria Liberal, o professor Hugo Sanches e a professor Ana Mafalda Castro, obrigada por todo o apoio.

Aos meus pais, à minha irmã, a toda a minha família e amigos, por me apoiarem e ajudarem nesta caminhada longa e árdua, mas extremamente gratificante e enriquecedora.

A todos aqueles que se cruzaram no meu caminho, por tudo o que me trouxeram e pelas experiências que me proporcionaram.

Resumo

Esta dissertação foca-se na análise técnico-interpretativa do "Euphonium Concerto" de Vladimir Cosma, com principal foco no seu enquadramento histórico e no estudo comparativo entre a interpretação de Steven Mead e a Adam Frey. Este concerto, escrito em 1997, é uma obra icónica no repertório para eufónio e orquestra sinfónica.

A investigação começa com uma contextualização histórica dos concertos para eufónio e orquestra da década de 90, seguido da vida e obra de Vladimir Cosma. Neste enquadramento teórico também são abordados o concurso Guebwiller, que encomendou esta obra, a análise descritiva da obra e a sua relação com as bandas sonoras de filmes do próprio Cosma. No final, são expostos diferentes exemplos de análise técnico-interpretativa.

Este estudo envolve a transcrição e a análise técnico-interpretativa de excertos selecionados das performances de Steven Mead e Adam Frey, a partir da audição de gravações. Os parâmetros analisados incluem tempo (pulsação), precisão rítmica, timbre, articulação, dinâmicas, fraseado e respiração. Deste modo, é apresentado um estudo comparativo destas interpretações, destacando as escolhas interpretativas de cada intérprete.

Com esta dissertação pretendo compreender o contexto do "Euphonium Concerto" na obra de V. Cosma, aprofundar a minha capacidade de transcrever excertos de gravação para partitura e conhecer as escolhas interpretativas de Steven Mead e Adam Frey, com o objetivo de auxiliar outros intérpretes na execução desta obra. A pesquisa culmina com a performance do concerto no meu recital final de mestrado, aplicando o conhecimento e conclusões obtidas durante o estudo.

Palavras-chave

Adam Frey; Análise técnico-interpretativa; Concerto; Eufónio; Steven Mead; Vladimir Cosma.

Abstract

This dissertation focuses on the technical-interpretative analysis of Vladimir Cosma's "Euphonium Concerto", with the main focus on its historical background and the comparative study between the interpretation as recorded on the CD's of Steven Mead and Adam Frey. This concerto, written in 1997, is an iconic work in the repertoire for euphonium and symphony orchestra.

The research begins with a historical contextualization of the concerti for euphonium and orchestra of the 1990s, followed by the life and work of Vladimir Cosma. This theoretical framework also covers the Guebwiller competition, which commissioned this work, the descriptive analysis of the work and its relationship with Cosma's own film soundtracks. Finally, different examples of technical-interpretative analysis are presented.

This study involves the transcription and technical-interpretative analysis of selected excerpts from the recordings of Steven Mead and Adam Frey, based on active and repeated listening. The parameters analyzed include tempo (pulse), rhythmic precision, timbre, articulation, dynamics, phrasing and breathing. In this way, a comparative study of these interpretations is presented, highlighting the interpretative choices of each performer.

With this dissertation, I intend to understand the context of the "Euphonium Concerto" in the work of V. Cosma, deepen my ability to transcribe excerpts from recordings into sheet music and learn about the interpretative choices of Steven Mead and Adam Frey, with the aim of helping other interpreters in the performance of this work. The research culminates with the performance of the concerto in my final master's recital, applying the knowledge and conclusions obtained during the study.

Keywords

Adam Frey; Technical and Interpretative Analysis; Concerto; Euphonium; Steven Mead; Vladimir Cosma.

Índice

1. Introdução.....	1
1.1 Objeto de estudo	2
1.2 Motivação	2
1.3 Objetivos	2
2. Enquadramento teórico	3
2.1. Contextualização histórica de concertos para eufónio e orquestra da década de 90	3
2.2. <i>Euphonium Concerto</i> de Vladimir Cosma.....	8
2.2.1. Compositor	8
2.2.2. Contexto da obra – Concurso Guebwiller	12
2.2.3. Análise descritiva da obra	15
2.2.4. Relação entre bandas sonoras de filmes e a criação da obra “ <i>Euphonium Concerto</i> ” de Vladimir Cosma.....	20
2.3. Análise técnico-interpretativa.....	33
3. Investigação/ Exercício prático	39
3.1. Metodologias	39
3.1.1. Audição e transcrição	39
3.1.2. Procedimentos e critérios de análise	40
3.2. Seleção de excertos do <i>Euphonium Concerto</i> de V. Cosma	41
3.3. Interpretação de Steven Mead	44
3.3.1. Steven Mead	44
3.3.2. Análise técnico-interpretativa da gravação.....	46
3.4. Interpretação de Adam Frey	68
3.4.1. Adam Frey	68
3.4.2. Análise técnico-interpretativa da gravação.....	70
4. Estudo comparativo das duas análises técnico-interpretativas	92
5. Sugestão de interpretação	102
6. Conclusão.....	106
Anexo I - Partitura do 1º andamento do <i>Euphonium Concerto</i> de Vladimir Cosma.....	114
Anexo II – Partitura do 2º andamento do <i>Euphonium Concerto</i> de Vladimir Cosma	11420
Anexo III – Partitura do 3º andamento do <i>Euphonium Concerto</i> de Vladimir Cosma	12323

Índice de imagens

Imagem 1 – Escala Dó Hispano-Árabe.....	17
Imagem 2 – 1ª intervenção do eufónio: <i>Euphonium Concerto</i> , 1º andamento (cc. 65-67)	17
Imagem 3 - Vladimir Cosma, <i>Euphonium Concerto</i> , movement 3, m. 64.	19
Imagem 4 - Vladimir Cosma, <i>Euphonium Concerto</i> , movement 3, m. 304.	19
Imagem 5 - Zarb.....	21
Imagem 6 – Cajón.....	21
Imagem 7 – Compás “Alegría”.....	22
Imagem 8 - Cosma, V. (1997): <i>Euphonium Concerto</i> . Compassos 99-118 do 3º andamento.....	23
Imagem 9 – Cosma, V. (1997): <i>Euphonium Concerto</i> . Compassos 17-21 do 1º andamento: Motivo 1.....	24
Imagem 10 - Cosma, V. (1997): <i>Euphonium Concerto</i> . Compassos 41-44 do 1º andamento: Motivo 2.....	24
Imagem 11 - Cosma, V. (1997): <i>Euphonium Concerto</i> . Compassos 65-67 do 1º andamento: Motivo 3.....	25
Imagem 12 - Cosma, V. (1997): <i>Euphonium Concerto</i> . Compassos 120-136 do 1º andamento: Motivo letra C.....	25
Imagem 13 - Cosma, V. (1997): <i>Euphonium Concerto</i> . Compassos 160-172 do 1º andamento: Motivo letra E.....	25
Imagem 14 - Cosma, V. (1997): <i>Euphonium Concerto</i> . Compassos 192-196 do 1º andamento: Motivo letra F.....	26
Imagem 15 - Cosma, V. (1997): <i>Euphonium Concerto</i> . Compassos 224-239 do 1º andamento: Motivo letra G.....	26
Imagem 16 - Cosma, V. (1997): <i>Euphonium Concerto</i> . Compassos 236-239 do 1º andamento: Motivo 4.....	27
Imagem 17 - Cosma, V. (1997): <i>Euphonium Concerto</i> . Compassos 240-255 do 1º andamento: Motivo letra H.....	27
Imagem 18 - Cosma, V. (1997): <i>Euphonium Concerto</i> . Compassos 288-300 do 1º andamento: Motivo letra J.....	27
Imagem 19 - Cosma, V. (1997): <i>Euphonium Concerto</i> . Compassos 36-43 do 3º andamento: Motivo letra A.....	28
Imagem 20 - Cosma, V. (1997): <i>Euphonium Concerto</i> . Compassos 99-118 do 3º andamento: Motivo letra C.....	31
Imagem 21 - Cosma, V. (1997): <i>Euphonium Concerto</i> . Compassos 135-160 do 3º andamento: Motivo letra D.....	32
Imagem 22 - Cosma, V. (1997): <i>Euphonium Concerto</i> . Compassos 161-176 do 3º andamento: Motivo letra E.....	33
Imagem 23 - Cosma, V. (1997): <i>Euphonium Concerto</i> . Compassos 64-80 do 1º andamento: letra A.....	42
Imagem 24 – Excerto nº 1.....	47
Imagem 25 – Excerto nº 1 (Transcrição da gravação de Steven Mead).....	48

Imagem 26 – Excerto nº 2	50
Imagem 27 - Excerto nº 2 (Transcrição da gravação de Steven Mead)	50
Imagem 28 - Excerto nº 3	51
Imagem 29 – Excerto nº 3 (Transcrição da gravação de Steven Mead).....	51
Imagem 30 - Excerto nº 4	52
Imagem 31 - Excerto nº 4 (Transcrição da gravação de Steven Mead)	52
Imagem 32 - Excerto nº 5	53
Imagem 33 - Excerto nº 5 (Transcrição da gravação de Steven Mead)	53
Imagem 34 – Excerto nº 6	54
Imagem 35 - Excerto nº 6 (Transcrição da gravação de Steven Mead)	54
Imagem 36 – Excerto nº 7	55
Imagem 37 - Excerto nº 7 (Transcrição da gravação de Steven Mead)	56
Imagem 38 – Excerto nº 8	57
Imagem 39 - Excerto nº 8 (Transcrição da gravação de Steven Mead)	58
Imagem 40 – Excerto nº 9	60
Imagem 41 - Excerto nº 9 (Transcrição da gravação de Steven Mead)	60
Imagem 42 – Excerto nº 10	62
Imagem 43 - Excerto nº 10 (Transcrição da gravação de Steven Mead)	62
Imagem 44 – Excerto nº 11	63
Imagem 45 - Excerto nº 11 (Transcrição da gravação de Steven Mead)	63
Imagem 46 – Excerto nº 12	64
Imagem 47 Excerto nº 12 (Transcrição da gravação de Steven Mead)	65
Imagem 48 – Excerto nº 13	66
Imagem 49 - Excerto nº 13 (Transcrição da gravação de Steven Mead)	66
Imagem 50 – Excerto nº 14	67
Imagem 51 - Excerto nº 14 (Transcrição da gravação de Steven Mead)	67
Imagem 52 - Excerto nº 1	71
Imagem 53 - Excerto nº 1 (Transcrição da gravação de Adam Frey)	72
Imagem 54 - Excerto nº 2	74
Imagem 55 - Excerto nº 2 (Transcrição da gravação de Adam Frey)	74
Imagem 56 - Excerto nº 3	75
Imagem 57 Excerto nº 3 (Transcrição da gravação de Adam Frey)	75
Imagem 58 - Excerto nº 4	76
Imagem 59 - Excerto nº 4 (Transcrição da gravação de Adam Frey)	76
Imagem 60 - Excerto nº 5	77
Imagem 61 - Excerto nº 5 (Transcrição da gravação de Adam Frey)	77
Imagem 62 - Excerto nº 6	78
Imagem 63 - Excerto nº 6 (Transcrição da gravação de Adam Frey)	78
Imagem 64 - Excerto nº 7	79
Imagem 65 - Excerto nº 7 (Transcrição da gravação de Adam Frey)	80
Imagem 66 - Excerto nº 8	81
Imagem 67 - Excerto nº 8 (Transcrição da gravação de Adam Frey)	82
Imagem 68 - Excerto nº 9	84
Imagem 69 Excerto nº 9 (Transcrição da gravação de Adam Frey)	84

Imagem 70 - Excerto nº 10	85
Imagem 71 - Excerto nº 10 (Transcrição da gravação de Adam Frey)	86
Imagem 72 - Excerto nº 11	87
Imagem 73 - Excerto nº 11 (Transcrição da gravação de Adam Frey)	87
Imagem 74 - Excerto nº 12	88
Imagem 75 - Excerto nº 12 (Transcrição da gravação de Adam Frey)	88
Imagem 76 - Excerto nº 13	89
Imagem 77 - Excerto nº 13 (Transcrição da gravação de Adam Frey)	89
Imagem 78 - Excerto nº 14	90
Imagem 79 - Excerto nº 14 (Transcrição de gravação).....	90
Imagem 80 - Excerto nº 12 de Steven Mead (acento com <i>tenuto</i> indicado a azul).....	104
Imagem 81 - Excerto nº 12 de Adam Frey (acento com <i>tenuto</i> indicado a azul)	104
Imagem 82 - Excerto nº 9 de Steven Mead (<i>decrescendo</i> indicado a azul)	105
Imagem 83 - Excerto nº 9 de Adam Frey (<i>decrescendo</i> indicado a azul)	105

Índice de tabelas

Tabela 1 - Listagem de concertos originais para eufónio solo e orquestra sinfónica (1990-1999)	8
Tabela 2 – Comparação entre a banda sonora de “Cuisine et Dépendances” e o “Euphonium Concerto” ambos de Vladimir Cosma	28
Tabela 3 – Parâmetros musicais constituintes do Guia interpretativo	40
Tabela 4 – Correspondência de motivos e numeração de excertos	44

1. Introdução

Ao longo do meu percurso, apercebi-me que os músicos-instrumentistas são intérpretes, mas para tal têm de saber descodificar o discurso musical. Isto pressupõe que o intérprete, através da prática, consiga executar e interpretar variado repertório. Contudo, o processo que origina a performance varia de indivíduo para indivíduo, uma vez que a música envolve diversas componentes, tais como a técnica, a expressividade, a razão e a emoção.

Deste modo, considero essencial para a minha formação enquanto intérprete ser capaz de realizar uma transcrição de gravação para partitura e o seu estudo técnico-interpretativo detalhado. Para isso, o principal foco desta dissertação é a comparação das duas primeiras gravações do *Euphonium Concerto* de Vladimir Cosma, uma das obras mais emblemáticas e desafiantes do repertório para eufónio.

1.1 Objeto de estudo

O objeto de estudo desta dissertação é o *Euphonium Concerto* de Vladimir Cosma, com principal enfoque no seu enquadramento histórico e no estudo comparativo entre a performance de Steven Mead e a de Adam Frey.

1.2 Motivação

A minha principal motivação para a escolha das gravações é o facto de serem da mesma década que o concerto, uma vez que este foi terminado em 1997 e a primeira gravação foi feita por Steven Mead no mesmo ano, e a seguinte por Adam Frey em 1999. Além disso, Steven Mead e Adam Frey são músicos de grande relevo que contribuíram para a divulgação e desenvolvimento do eufónio.

Por último, outra grande motivação será a performance deste concerto no recital de conclusão de mestrado, com vista a pôr em prática o material explorado e as conclusões encontradas durante o estudo. Adicionalmente, pretendo auxiliar outros intérpretes na execução da obra abordada, uma vez que durante a minha pesquisa não encontrei nenhuma análise técnico-interpretativa em relação ao *Euphonium Concerto* de Vladimir Cosma.

1.3 Objetivos

Com esta dissertação pretendo:

- a) Aprofundar o conhecimento sobre concertos para eufónio solo e orquestra escritos na década de 90;
- b) Conhecer e compreender o enquadramento do *Euphonium Concerto* no contexto da vida e obra do compositor Vladimir Cosma;
- c) Analisar excertos do discurso musical da partitura original que contêm informação concebida pelo compositor;
- d) Investigar e compreender diversas perspetivas relativamente aos métodos de análise técnico-interpretativa;
- e) Desenvolver a capacidade de transcrição de uma gravação para partitura;
- f) Realizar uma análise técnico-interpretativa, de excertos selecionados, da gravação de Steven Mead e Adam Frey;

- g) Conhecer as perspetivas interpretativas de Steven Mead e Adam Frey;
- h) Divulgação de um estudo comparativo da interpretação de cada intérprete;
- i) Colocar em prática as conclusões da investigação no Recital Final de Mestrado.

2. Enquadramento teórico

2.1. Contextualização histórica de concertos para eufónio e orquestra da década de 90

No séc. XIX, após o desenvolvimento do sistema de pistões, são criados diversos instrumentos, entre os quais o eufónio e a tuba. A origem do eufónio é difícil de identificar devido à falta de uma nomenclatura precisa e à existência de inventores e construtores de instrumentos em diversos países, tais como França, Alemanha, Itália e Áustria. No entanto, o primeiro eufónio de que há registo foi patenteado por Franz Bock em 1844 com o nome de *euphonion* (Antão, 2021).

Assim, na segunda metade do séc. XIX e inícios do séc. XX, o eufónio, a partir da sua invenção e da sua estabilização em relação à nomenclatura e construção, passou a ser considerado um membro relevante nas bandas militares, nas *Brass Band* e nas orquestras de sopro.

Porém, o eufónio, tanto naquela época como nos dias de hoje, ainda é pouco recorrente na orquestra sinfónica, uma vez que de acordo com Antão (2021) o eufónio foi originalmente criado e desenvolvido para a formação de banda, contrariamente à maioria dos instrumentos de metal atuais, que se desenvolveram devido ao seu papel na orquestra. (Bristol, 2002).

Pode considerar-se que o potencial do eufónio enquanto instrumento solista na orquestra seja muitas vezes ignoto a uma grande parte dos compositores excepto em alguns exemplos como é o caso de G. Holst, L. Janáček, R. Harris, R. Strauss, D. Shostakovich e Stravinsky (Sherburn, 1942).

Assim sendo, alguns compositores optaram por escrever para eufónio solo e orquestra sinfónica a partir de 1960. Como resultado da pesquisa realizada para esta dissertação, antes da década de 60 são muito poucas as obras escritas para eufónio solo e esta formação, uma vez que maioritariamente são transcrições de outros

instrumentos ou de outras formações para eufónio solo e orquestra sinfónica. Por exemplo, a obra “Mephisto Masque” (1889) de Edmond Dédé, originalmente para oficleide e orquestra sinfónica, e o “Concerto per Flicorno Basso”, Opus 155 (1872) de Amilcare Ponchielli, originalmente para Fliscorne baixo e orquestra de sopros, foram transcritos para eufónio solo e orquestra sinfónica (Frey, 2015).

De acordo com Saito (2008), as obras compostas para eufónio antes de 1950 são maioritariamente tonais e exploram a capacidade lírica e técnica do eufónio, usando frequentemente o *multiple tonguing*¹. Em relação ao registo, o mais agudo é utilizado apenas em momentos cadenciais ou de climax, e o registo pedal não é habitual nas obras devido à construção do eufónio. De acordo com Saito (2008, p. 10):

(...) the majority of the euphonium players at that time used the parallel valve action system (four valves in a row), opposite of the side action system (three upright valves and one on the side), which do not have the best agility for the fourth valve action of the lower range.

De seguida, entre 1950 e 1975 as obras para eufónio tornaram-se mais complexas e as dificuldades técnico-interpretativas aumentaram, graças ao uso de escalas de tons inteiros e escalas modais; adicionalmente, o registo extremo (tanto o mais agudo como o mais grave) começa a ser mais usual (Saito, 2008).

Na década de 60, de acordo com Frey (2015), um importante impulsionador do eufónio foi Henry Smith, primeiro trombone da Orquestra de Filadélfia que também tocava eufónio. Assim, Henry encomendou várias obras para eufónio solo e orquestra sinfónica a diversos compositores, tais como o “Concerto No. 3” (1962) de Alan Hovhaness (1911-2000), “Chamber Concerto No. 2” (1965) de Douglas Townsend (1921-2012) e o “Concerto for Euphonium” (1967) de Rule Beasley (n. 1931).

Em 1972, Joseph Horovitz compôs a famosa obra “Euphonium Concerto” para eufónio solo e *brass band*, que atualmente é considerada uma das obras *standard* da história do eufónio. No primeiro e no terceiro andamento deste concerto são visíveis progressões harmónicas inesperadas, que na época anterior a 1950 não eram tão

¹ Termo em inglês que designa *staccato* múltiplo (duplo ou triplo). Para a execução de *staccato* múltiplo é necessária a utilização da garganta para provocar mais sílabas na articulação (“Kah” ou “Gah”) e não utilizando apenas a língua como motor de articulação (“Tah” ou “Dah”). Pode ser utilizado quando uma passagem requer uma articulação extremamente leve e rápida e não é exequível com *staccato* simples (Farkas, 1989).

comuns. Outro aspeto a considerar como inovador neste concerto é a diversidade e a extensa informação detalhada quanto à articulação, andamento e dinâmica (Frey, 2007a).

Deste modo, estas primeiras obras originais para eufónio solo e orquestra/*brass band* influenciaram e motivaram os compositores seguintes na composição de obras originais; contudo, o eufónio ainda tem um longo caminho para se igualar quanto à quantidade da literatura escrita para outros instrumentos de sopro de metal, nomeadamente trombone, trompa e trompete, tal como Bristol afirma na sua dissertação relativamente ao “Euphonium Concerto” de Jan Bach e à “Fantasy for euphonium” do próprio: “Although the number of solo works for euphonium have increased over the past twenty-five years, it will take many more years to equal the increasing demand for literature of this popular band instrument” (Bristol, 2002, p. 89-90).

A partir de 1975 surgem obras para eufónio que requerem diferentes tipos de técnicas expandidas e uma maior destreza técnico-performativa: a obra “Concert Variations”, composta por Jan Bach (1937-2020) em 1977, inclui “multiphonics², quartertones³ and double-bell euphonium like tremolo effects” (Saito, 2008, p. 12); a obra “Symphonic Variants” (1980), de James Curnow (n. 1943), requer frequentemente a execução nos registos extremos do instrumento, algo que não era tão explorado nas obras anteriores.

No final do século XX, de acordo com Saito (2008), as obras escritas para eufónio tornaram-se cada vez mais desafiantes, devido à exploração de uma tessitura cada vez mais ampla, ao aumento da duração das obras, o uso frequente de cromatismos e intervalos amplos. Deste modo, os concertos compostos na década de 90 requerem um alto domínio técnico do eufónio: o Concerto para Eufónio (1996) de Jukka Linkola apresenta todas estas características referidas anteriormente, uma vez que a sua duração é de aproximadamente 30 min e mantém-se frequentemente no registo agudo.

² Multifónicos é o termo que “(...) designa a execução de duas notas simultaneamente. Geralmente, a nota inferior é tocada e a nota superior cantada” (Antão, 2021, p. 60).

³ “Quarto de tom” corresponde à divisão de uma oitava em 24 partes iguais. Estes intervalos são menores que um semitom e maiores que um microtom.

Assim, para complementar a contextualização histórica desta dissertação, foi realizada uma listagem de concertos da década de 90 (tabela 1), uma vez que corresponde à década em que foi escrito o “Euphonium Concerto” de Vladimir Cosma, o que permitiu, ao longo da pesquisa, encontrar fontes incompletas ou com informações contraditórias.

Na tese de Doutorado de Douglas Bristol (2002) o objetivo é compor uma obra original para eufônio e orquestra sinfônica e, ainda, analisar o “Euphonium Concerto” de Jan Bach. Deste modo, o autor na sua revisão de literatura refere algumas obras escritas para eufônio e orquestra e afirma que através da sua pesquisa encontrou 17 obras originais. Estas foram compostas para diferentes formações, a saber: para eufônio solo e orquestra de câmara, eufônio solo e orquestra de cordas e eufônio solo e orquestra sinfônica, o que o levou a elaborar uma lista com essas obras. Contudo, a listagem realizada por Bristol não corresponde verdadeiramente à sua descrição, uma vez que a obra “Concertino for euphonium: Mountains of Epirus” de Dinos Constantinides é original para violino solo e piano, o concerto para eufônio de James Curnow é original para *Brass band* e o concerto de Walter Hartley é original para orquestra de sopros (Frey, 2007b).

De igual modo, na tese de doutorado de Adam Frey (2015) existe uma listagem efetuada mas que é um pouco confusa e pouco exata, pois o autor refere que as obras que a integram são escritas originalmente para orquestra e não especifica se é apenas orquestra sinfônica ou se também inclui orquestra de cordas e orquestra de Câmara. Por exemplo, a obra “Kino Concertino” de Tadeusz Kassatti (n. 1948) é original para orquestra de cordas, e a obra “Euphonic Moods” de Francois Glorieux foi escrita originalmente para orquestra de câmara.

Por outro lado, o *Apêndice A* da tese de doutorado de Kittaweeptak (2020) já apresenta mais exatidão (embora nem todas as obras apresentadas estejam datadas), porque contém uma lista de repertório para eufônio solo e orquestra com a descrição da especificidade do acompanhamento em todas as obras (por exemplo, acompanhamento de orquestra sinfônica, de orquestra de câmara, de quarteto de cordas, de orquestra de sopros ou de orquestra de cordas). Porém, a lista é constituída por algumas transcrições sem essa indicação: o mesmo autor refere na sua lista o “Euphonium Concerto” de Joseph Horowitz com acompanhamento de orquestra de

câmara, embora o original seja para eufónio solo e *brass band*, como já referido anteriormente (Kittaweepitak, 2020).

De forma a esclarecer e melhorar os lapsos encontrados, organizei uma listagem onde apenas constam os concertos originais para eufónio solo e orquestra sinfónica, compreendidos entre 1990 e 1999. Neste sentido, a minha listagem é constituída por concertos encontrados durante a minha pesquisa realizada até ao momento desta dissertação (junho de 2024) tendo por base o capítulo 5 do livro “Guide to the Euphonium Repertoire: The Euphonium Source Book” (2007b), escrito por Adam Frey, e ainda o *Apêndice A* da tese de doutoramento de Kittaweepitak (2020).

Deste modo, não incluí transcrições de outros instrumentos nem de outras formações. De acordo com Adam Frey (2007b, p. 139):

(...) many of the arrangements for orchestra made from other mediums continue to sound like “band” pieces being performed with strings rather than a composition inspired with the concept, beauty, and texture of the symphony orchestra as the genesis for the ideas.

Por exemplo, a obra “Concerto del Garda” (1997) de Elizabeth Raum foi composta originalmente para tuba solo e orquestra sinfónica, o “Pershing Concerto” (1999) foi escrito originalmente para eufónio solo e piano e, como já foi referido anteriormente, o “Euphonium Concerto” (1997) de James Curnow foi escrito para eufónio solo e *brass band*. Deste modo, estes concertos não se enquadram na minha listagem, já que foram transcritos para eufónio solo e orquestra sinfónica e não foram escritos originalmente para esta instrumentação.

Além disso, também existem alguns concertos muito reconhecidos na época mas que foram compostos originalmente para eufónio solo e *Brass band*, como o concerto para eufónio (1996) e o “Concert Gallop” (1994) de Philip Wilby, e o concerto para eufónio (1997) de Martin Ellerby. Por fim, também foram excluídas as obras para eufónio solo e orquestra sinfónica da década de 90 que não são considerados concertos, tal como a “Sinfonietta” de Neal Corwell composta em 1999.

Autor	Título	Data
Bach, Jan	<i>Euphonium Concerto</i>	1992
Jager, Robert	<i>Concerto for Euphonium</i>	1995
Linkola, Jukka	<i>Euphonium Concerto</i>	1996
Long, Keith B.	<i>Concerto for Euphonium (Meditation on Reincarnation)</i>	1996
Cosma, Vladimir	<i>Euphonium Concerto</i>	1997

Tabela 1 - Listagem de concertos originais para eufónio solo e orquestra sinfónica (1990-1999)

Nota: Elaboração própria.

Como se pode verificar (tabela 1), a lista de obras originais para eufónio solo e orquestra sinfónica não é extensa, já que não inclui as obras referidas nos dois parágrafos anteriores. Assim sendo, poderá ser uma oportunidade para os compositores atuais continuarem a explorar e desenvolver este campo de composição.

2.2. *Euphonium Concerto* de Vladimir Cosma

2.2.1. Compositor

Vladimir Cosma, com 70 anos de experiência e mais de 500 bandas sonoras compostas, é um dos mais importantes compositores de música de cinema de França.

Não obstante, Cosma não é apenas compositor, sendo também violinista e maestro. Nasceu a 13 de abril de 1940, em Bucareste, Roménia, no seio de uma família com uma forte tradição musical: o seu pai era maestro e pianista de renome, uma das suas avós era pianista (e aluna de Ferruccio Busoni) e o seu tio era compositor e maestro (Cosma, 2022; Sadie et al., 2002).

Consequentemente, Cosma estudou música desde muito cedo, e entre 1958 e 1962 iniciou a sua educação musical formal no Conservatório Nacional de Música em Bucareste, onde estudou violino e composição. Posteriormente, obteve dois primeiros prémios (um em violino e outro em composição) e terminou a sua formação no Conservatório. Em 1963, Vladimir Cosma mudou-se para Paris com a sua família, na condição de refugiados, para escaparem à ascensão de Ceausescu onde predominava um governo estalinista bastante autoritário. Nesse mesmo ano ingressou no Conservatório Nacional de Música e Dança de Paris, onde estudou com Nadia Boulanger (Cosma, 2022; Sadie et al., 2002; Walker, 2007).

Entre 1964 e 1967 fez uma digressão mundial como violinista com a orquestra de Paul Kuentz, onde teve a oportunidade de visitar os Estados Unidos, a América Latina e o Sudeste Asiático. Durante a estadia nos EUA, Cosma foi contratado como arranjador e orquestrador, em Los Angeles, no estúdio “Universal”, onde tinha de compor música para séries televisivas.

Para além disso, um encontro em Paris com o compositor de música de filmes, Michel Legrand, em 1966, permitiu dar o primeiro passo para iniciar uma colaboração entre ambos, como compositor e arranjador de séries televisivas e filmes, iniciando desta forma a sua carreira no cinema. Destaca-se ainda, a colaboração com o realizador Claude Bolling, que também foi importante para o seu percurso, uma vez que confiou a Cosma os arranjos de alguns dos seus filmes (Cosma, 2022; Walker, 2007).

Assim, o primeiro grande filme que impulsionou a carreira de Cosma foi “Alexandre le Bienheureux” (1968), realizado por Yves Robert, que contratou o compositor para substituir Michel Legrand. De acordo com Cosma (2022, p. 46) neste filme teve a oportunidade de “depuis des années, j’écrivais des arrangements pour les autres en essayant de me fondre dans leur univers, mais le moment était enfin venu d’exprimer ma propre personnalité.”⁴

No entanto, os filmes “Le Grand Blond avec une chaussure noire” (1972) de Yves Robert e “Les aventures de Rabbi Jacob” (1973) de Gérard Oury foram os que obtiveram maior sucesso, o que veio a solidificar a carreira de Vladimir Cosma como compositor de bandas sonoras de filmes.

Apesar do seu sucesso nas comédias francesas, tal como os filmes referidos anteriormente e ainda “L’Aile ou la Cuisse” (1976), “La Boum” (1980), “La Chèvre” (1981), “L’As des as” (1982), “La Boum 2” (1982) e “Les Sous-Doués en vacances” (1982), Cosma explora outros géneros de filmes: por exemplo, também compôs a música de filmes dramáticos como “Diva” (1981), “Le Bal” (1983), “L’Étudiante” (1988) e “La Gloire de mon père” (1990) (Cosma, 2022; Média en ligne, sem data).

⁴ “Durante anos, escrevi arranjos para outras pessoas, tentando integrar-me no seu mundo, mas tinha finalmente chegado o momento de exprimir a minha própria personalidade.” – Tradução própria, do original em francês.

Além disso, Cosma foi compositor de numerosas bandas sonoras para séries televisivas, tais como “L'Amour en héritage” (1984), “Châteauvallon” (1985) e “Les Cœurs brûlés” (1992); para filmes de animação, tais como “Astérix et la Surprise de César” (1985) e “Astérix chez les Bretons” (1986); e ainda escreveu música para vários anúncios publicitários (Cosma, 2022).

Ao longo da sua carreira, teve a oportunidade de trabalhar com uma grande variedade de realizadores, tais como “(...) Yves Robert, Gérard Oury, Francis Veber, Claude Pinoteau, Jean-Jacques Beineix, Claude Zidi, Ettore Scola, Pascal Thomas, Pierre Richard, Yves Boisset, André Cayatte, Jean-Pierre Mocky, Édouard Molinaro et Jean-Marie Poiré” (Média en ligne, sem data).

Vladimir Cosma recebeu vários prémios pelo seu trabalho, incluindo dois prémios *César* para melhor música original (com o filme “Diva” (1981), de Jean-Jacques Beineix, e com o filme mudo “Le Bal” (1983), de Ettore Scola) e dois prémios *7 d'Or* de melhor música para televisão, em 1986 e em 1991. Atingiu ainda vários discos de ouro e platina em todo mundo.

A sua realidade musical não se centra apenas no mundo da 7ª arte, englobando também a composição de obras para solista e orquestra sinfónica, tais como: “Oblique” (1966) para violoncelo; o “Concerto de Berlin” (1984) para violino; as fantasias “La boum” (1991) e “Le Grand Blond avec une chaussure noire” (1991), para violino; o “Euphonium Concerto” (1997) para eufónio; o “Concerto” para tuba (sem informação de data); “o “Concerto Ibérique” (1998) para trompete e o “Concerto Mediterraneo” (2014) para bandolim (Cosma, 2022).

De acordo com Vladimir Cosma (2022), o “Euphonium Concerto” como o “Concerto Mediterraneo” para bandolim foram inspirados pelo desejo de dar destaque a instrumentos que raramente são ouvidos como solistas.

Paralelamente, dedicou-se à direção de orquestra e à transcrição das partituras dos seus filmes, com o objetivo de criar o seu próprio concerto fora das salas de cinema e sem a ligação à imagem, uma vez que Cosma (2022, p. 32) afirmou que “(...) il faudrait que ma musique composée grâce au cinéma soit indépendante et puisse être entendue seule, au même titre que l'on joue certaines musiques de ballet ou de scène,

sans danseurs et sans acteurs.”⁵ Deste modo, Cosma concorda que a sua música composta para cinema é independente e pode ser ouvida só por si, sem estar associada à imagem.

A partir de 2003, devido ao gosto pela música de concerto e ao começo de uma era caracterizada pelo declínio de música original para cinema (em favor de músicas e canções de repertório pré-existente), Cosma dirige vários concertos com diferentes orquestras em salas prestigiadas de todo o mundo, como por exemplo na Roménia, França, Rússia, Suíça e Inglaterra.

Deste modo, em 2006 compôs e dirigiu “Eh bien! Dansez maintenant”, “Fables” para narrador e orquestra sinfónica (baseado nas fábulas de Jean de La Fontaine) e em 2007 compôs a ópera “Marius et Fanny”, baseada na trilogia de Marselha de Marcel Pagnol. Devido ao seu sucesso, este espetáculo foi gravado e transmitido várias vezes na televisão, nos canais *Arte* e *France 3*. Em 2008, adaptou a banda sonora do filme “Les Aventures de Rabbi Jacob”, composta por si, para um musical. No ano seguinte compôs a “Cantata 1209” para narrador, soprano, coro infantil e orquestra de câmara; esta obra foi composta com base num libreto de Marc Henric, e refere-se ao massacre de milhares de habitantes em Béziers em 1209, durante a cruzada albigense (Cosma, sem data).

Em relação ao seu estilo de composição, Cosma é conhecido pela sua versatilidade extrema. De acordo com Apostu,

Son style est si différent d’un film à l’autre qu’on a parfois du mal à concevoir qu’il puisse s’agir du même compositeur! Ses expériences musicales, aussi riches que variées, l’ont imposé comme une figure remarquable parmi les compositeurs contemporains et surtout comme une figure incontournable du cinéma français.⁶ (Ehrhardt et al., 2020, p. 210)

⁵ “(...) A minha música composta para o cinema deveria ser independente e poder ser ouvida por si só, da mesma forma que certas músicas de ballet ou de palco são tocadas sem bailarinos ou atores” – Tradução própria, do original em francês.

⁶ “O seu estilo é tão diferente de um filme para o outro que, por vezes, é difícil imaginar que se trata do mesmo compositor! A sua experiência musical, rica e variada, tornou-o uma figura notável entre os compositores contemporâneos e, sobretudo, uma figura-chave do cinema francês.” - Tradução própria, do original em francês.

Nas suas obras é audível uma grande variedade de influências, que incluem música erudita ocidental, *world music*, *country*, jazz, samba, tango e flamenco. A instrumentação das suas composições é bastante variável, já que nas partituras escritas por Cosma aparecem instrumentos tradicionais, instrumentos eletrónicos, sintetizadores, instrumentos asiáticos e inclusivamente um “piano preparado” inspirado no de John Cage (Cosma, 2022).

As suas maiores inspirações foram Michel Legrand, a sua professora de composição - Nadia Boulanger – e Jean Wiéner (pianista e compositor). No jazz os seus modelos foram Martial Solal (pianista de jazz), André Hodeir (compositor e musicólogo especializado em jazz) e Miles Davis, e ainda teve a oportunidade de contactar com grandes músicos de jazz que também foram marcantes no seu percurso, tais como Duke Ellington e Count Basie. Cosma também admite a influência de compositores como Burt Bacharach e Henri Mancini (Walker, 2007).

Por fim, em 2009, foi publicado um livro de entrevistas com Vincent Perrot e Vladimir Cosma, intitulado “Vladimir Cosma comme au cinéma”, e em 2010 o canal *France 3* transmitiu o documentário “Vladimir Cosma intime”. No ano seguinte, foi publicada uma antologia em dois volumes da sua música para cinema, com 91 bandas sonoras completas, e em 2022 Cosma publica o seu livro autobiográfico “Mes Mémoires: Du rêve à Reality” (Cosma, sem data).

2.2.2. Contexto da obra – Concurso Guebwiller

A primeira edição do concurso internacional em Guebwiller, em França, foi para trompete, em 1995. A segunda edição, em 1997, foi para tuba e eufónio, e foi organizada pelo *Conseil Départemental pour la Musique et la Culture de Haute-Alsace* (CDMC), e o trompetista Bernard Soustrot foi o responsável pela direção artística. Este evento teve a duração de 10 dias (19 a 28 de setembro) e incluiu vários concertos, recitais, conferências, *masterclasses* e exposições de fabricantes de instrumentos e de lojas de música. Deste modo, houve um elevado número de participantes, o que demonstra o interesse por parte dos instrumentistas de metais graves por este tipo de evento (Mathez & Mead, 1997).

No concerto de abertura, o tubista Markus Theinert estreou o “Concerto para tuba e orquestra” de Anthony Plog (n. 1947), sendo acompanhado pela Mulhouse Symphony Orchestra. Esta obra teve um impacto bastante positivo no público tubista, devido ao poderoso lirismo e virtuosismo transmitido através da obra. Nesse mesmo concerto, o diretor artístico, Bernard Soustrot, interpretou o “Concerto para trompete e orquestra” (1987) de Jacques Loussier (1934-2019). No dia seguinte, Brian Bowman (júri e solista) apresentou-se a solo com a Zug Stadmusik (uma orquestra de sopros da Suíça) (Mathez & Mead, 1997).

Nos dias seguintes o grupo London Brass atuou e, por sua vez, o tubista francês François Thuillier e o pianista Marc Kennel realizaram a estreia da obra “Juriritubaïoka” (1996), de Vinko Globokar (n. 1934). De acordo com Mathez e Mead (1997, p. 86), esta obra “(...) was originally scheduled to be the required piece at the competition but was deemed inappropriate by those in charge (who perhaps feared that the required special effects would discourage the candidates).”

As *masterclasses* e conferências foram orientadas por Fernand Lelong, Hervé Brisse, Brian Bowman, François Thuillier, e ainda houve uma palestra-concerto realizada por Bruno Kampmann (organologista e tubista), Michel Godard (serpentista⁷ e tubista) e Virginie Vuong (harpista).

Em relação ao concurso de Guebwiller, este teve 2 categorias distintas para eufónio (*Prestige* e *Espoir*) e para tuba apenas teve a categoria mais avançada (*Prestige*).

De acordo com Mathez & Mead (1997), na categoria *Prestige* de tuba havia 50 inscritos de 16 países, nomeadamente: Alemanha, Áustria, Bélgica, Canadá, Coreia, Dinamarca, Espanha, EUA, França, Hungria, Japão, Noruega, Suíça, Ucrânia, Países Baixos e Eslováquia. Todos estes tubistas realizaram a 1ª ronda, de seguida foram admitidos 9 tubistas à 2ª ronda e, por fim, os júris escolheram 3 tubistas para a ronda final que executaram as “3 Miniatures” (1990) de Anthony Plog, as “Variations in Olden Style” (1989) de Thomas Stevens, e o “Concerto for tuba e orquestra” (1992) de Alexandre Arutiunian (1920-2012). Deste modo, Arnaud Boukhitine (França) ficou em primeiro lugar, Roland Szentpáli (Hungria) em segundo e Markus Hoetzel (Alemanha) em terceiro.

⁷ Músico que toca serpentão (um instrumento antecedente à tuba).

No concurso dedicado ao eufónio, na categoria *Espoirs*, em primeiro lugar ficou Michael Engelbrecht (Países Baixos) e, em segundo lugar, Sébastien Stein (França). Nesta categoria, o presidente do júri foi Philip Jones (trompetista inglês) e o restante painel do júri era constituído pelo diretor artístico do concurso Bernard Soustrot (francês), Tadeusz Kassatti (compositor polaco), Joseph Vaillant (tubista francês), Eiichi Inagawa (tubista japonês) e Steven Mead (eufonista inglês).

Já na categoria *Prestige* de eufónio, em primeiro lugar ficou o japonês Shoichiro Hokazono, que se destacou em relação aos outros concorrentes, e de acordo com Steven Mead, os japoneses estiveram presentes em grande número (7 eufonistas e 5 tubistas), o que demonstra a sua dedicação e ambição pelo instrumento. O mesmo Steven Mead afirma que:

I have been going to Japan as a soloist and teacher since 1992 and have witnessed in this time a transformation in the musical personality of the Japanese euphonium players - increasingly more confident, bold and imaginative, looking and sounding more at ease on a solo stage. (Mathez & Mead, 1997, p. 89)

Na primeira ronda desta categoria para eufónio estavam 27 inscritos de variados países, tais como: Alemanha, Inglaterra, Argentina, Bélgica, Espanha, EUA, França, Japão, Luxemburgo, Noruega e Países Baixos. No entanto, apenas 8 foram admitidos à segunda ronda e 4 passaram à final, nomeadamente, o japonês Shoichiro Hokazono, o francês Ivan Milhiet, o inglês David Thornton e o norueguês Steve Olsrud (Mathez & Mead, 1997).

Nesta categoria, *Prestige*, o painel de jurados (tanto para eufónio como para tuba) era constituído pelos mesmos júris da categoria *Espoir* de eufónio, já referidos anteriormente, menos o compositor Tadeusz Kassatti. Adicionalmente, o Dr. Hans Oskar Koch (maestro e musicólogo alemão), Vladimir Cosma (compositor francês), Anthony Plog (compositor americano), Klemens Pröpper (tubista alemão) e Brian Bowman (eufonista americano) também fizeram parte do conjunto de júris nesta categoria.

Consequentemente, todos os finalistas executaram os dois primeiros andamentos do “Concerto for euphonium” (1994) de Jan Bach e o “Concerto for euphonium” de Vladimir Cosma (completo), que foi encomendado para este concurso. De acordo com Steven Mead (Mathez & Mead, 1997, p. 92) o concerto de Vladimir Cosma “(...) was a sheer delight to listen to, with a beautifully romantic middle movement surrounded by two almost Spanish Allegro movements. A fine, expertly crafted new work for our repertoire.”

Por fim, no concerto de encerramento, de acordo com Mathez e Steven Mead (1997), os vencedores da última categoria do concurso em Guebwiller, Shoichiro Hokazono (eufónio) e Arnaud Boukhitine (tuba) interpretaram de novo o “Concerto for euphonium” de Vladimir Cosma e o “Concerto for tuba” de Alexandre Arutiunian, mas com o acompanhamento da Mulhouse Symphony Orchestra dirigida por Mélanie Thiébaud. No interlúdio deste concerto, o British Tuba Quartet tocou com a direção de Steven Mead.

De acordo com Steven Mead (elemento do júri), este concurso demonstrou a afirmação e a importância do eufónio como instrumento solista, uma vez que “Long neglected in professional circles, this instrument deserves to end its isolation and its long inexplicable absence (an unfortunate historical accident) from the symphony orchestra. Guebwiller thus has taken a forward-looking step and has been boldly innovative” (Mathez & Mead, 1997, p. 87).

Outro aspeto relevante e duradouro deste concurso em Guebwiller foi a encomenda de obras originais para tuba e eufónio, tal como a obra “Juriritubaïoka” de Vinko Globokar, o “Kino Concertino” de Tadeusz Kassatti e o “Concerto for Euphonium” de Vladimir Cosma. Assim, a realização deste concurso contribuiu para o aumento do repertório específico para eufónio e para tuba (Mathez & Mead, 1997).

2.2.3. Análise descritiva da obra

Para complementar a contextualização do “Euphonium Concerto” de Vladimir Cosma, será feita uma análise descritiva assente em fontes documentais, focada nas tonalidades, na forma, no carácter e nas dificuldades técnicas de cada andamento.

Assim, as fontes bibliográficas referidas neste subcapítulo serão: o capítulo nº 5 do livro “Guide to the Euphonium Repertoire” (2007), o excerto “Euphonium Concerto for euphonium and piano by Vladimir Cosma” (2002) de Lloyd Bone e, por fim, o portefólio de doutoramento (2015) de Adam Frey (2015), que também é uma fonte relevante porque inclui nas notas ao programa do cd “Majestic Journey” uma análise descritiva do carácter do concerto.

O “Euphonium Concerto”, composto por Vladimir Cosma é das obras mais desafiantes e relevantes do repertório para eufónio, uma vez que demonstra tanto o virtuosismo do intérprete como também a sua capacidade lírica. Como considera Adam Frey (2007b), para a execução desta obra é necessário o intérprete dominar a flexibilidade, a clareza e a boa qualidade sonora nos diversos registos, desde a nota mais grave (ré bemol pedal) à nota mais aguda (ré natural sobre agudo). Deste modo, a extensão utilizada nesta obra é de 4 oitavas mais um meio tom.

Esta obra está escrita em 3 andamentos, cumprindo a forma rápido-lento-rápido. Por um lado, de acordo com Adam Frey (2007b, p. 142), “this concerto embodies in many ways the spirit of Paganini and Liszt for the euphonium” e por outro lado, o mesmo Adam Frey (2015) refere que este concerto pode ser comparado com a obra original para violino de Sarasate, “Carmen Fantasy” (1881), mas expandido para 24 minutos e com partes orquestrais mais substanciais (a obra “Carmen Fantasy” também existe transcrita para eufónio, o que provavelmente terá originado esta comparação).

O primeiro andamento, “Allegro assai”, começa com uma grande introdução da orquestra. De seguida, o eufónio apresenta-se com sextinas em *rubato*⁸ (um motivo rítmico que será explorado ao longo do andamento). Lloyd Bone afirma que “(...) the movement is very playful and exhibits numerous styles such as a well-crafted bolero section, numerous dance sections, and a long yet amusing cadenza” (Bone, 2002, p. 29).

⁸ O termo *rubato*, do italiano, tempo roubado, refere-se ao desvio do tempo estabelecido na partitura, com o intuito de conferir expressividade e flexibilidade à execução musical. Esta técnica permite ao intérprete alterar o ritmo, ou seja, o que é “roubado” em duração a uma ou mais notas é “compensado mais adiante. Assim, o intérprete opta por prolongar ou encurtar notas ou pausas conforme o seu gosto pessoal (Cantarmais, 2024).

Para além disso, a particularidade deste andamento é a sua tonalidade principal, que explora a escala de Dó Hispano-Árabe: esta escala exótica é constituída por dois intervalos de 2ª aumentada entre o 2º-3º grau e o 6º-7º grau, como é visível na imagem 1. Deste modo, a primeira intervenção do eufónio (imagem 2) estabelece e confirma a tonalidade principal da obra.



Imagem 1 – Escala Dó Hispano-Árabe

Nota: Elaboração própria



Imagem 2 – 1ª intervenção do eufónio: *Euphonium Concerto*, 1º andamento (cc. 65-67)

Nota: Cosma, V. (2000, p. 1)

O segundo andamento, denominado “Andantino”, tem a indicação $\text{♩} = 88$ e a indicação de carácter *expressivo*. Este andamento está em dó menor e a melodia principal da parte do eufónio tem como base um arpejo constituído por 5º-1º-5º grau que gradualmente chega à tonalidade da dominante (sol maior). A parte de piano é caracterizada por figuras arpejadas nas duas mãos com delicadas *appoggiaturas*⁹ duplas ocasionais (Bone, 2002).

Por um lado, para Lloyd Bone (2002, p. 29) este andamento lembra uma “beautifully composed film music for a sad flashback scene or a passionate death scene in a drama”; por outro, para Adam Frey (2007b, p. 142) “(...) the Andantino creates an atmosphere mindful of Piazzolla, the famous tango writer. The melody sails

⁹ *Appoggiatura* é uma ornamentação musical que consiste numa nota ou grupo de notas escrita antes da nota principal, retirando-lhe parte do valor.

with the euphonium (...)". Além disso Frey refere em 2015 que o 2º andamento lhe desperta a nostalgia do ambiente de um café dos anos 20 (Frey, 2015).

O último andamento da obra, "Giocososo", começa na tonalidade de ré menor; no entanto, ao longo do andamento aparecem inúmeras alterações e mudanças de tonalidade, tais como Fá maior, Lá bemol maior, Ré maior, Ré bemol maior, Si bemol maior e Si maior). No início deste andamento é apresentada a indicação de $\text{♩} = 92$ a 96. Este 3º andamento é extremamente exigente tecnicamente, com diversas passagens de sextinas (com alguns intervalos amplos) com *staccato* múltiplo e algumas passagens no registo agudo e grave. Lloyd Bone descreve que o compositor colocou alguns descansos na parte do eufónio mas, ainda assim, é necessário desenvolver a resistência necessária (Bone, 2002).

Além disso, neste andamento todas as passagens técnicas são bem desenhadas melodicamente e é visível uma construção gradual até ao final. Por exemplo, Lloyd Bone refere que "(...) the excitement and energy initiated by the opening motive relentlessly builds to the final high d (d2)!" (Bone, 2002, p. 29).

Relativamente às dificuldades sentidas nesta obra, Adam Frey em 2007, afirma que "(...) Cosma wrote the final few sections with the violin (his instrument) in mind versus the euphonium, so some of the passages are not as idiomatic as they could be" (2007b, p. 142).

No seu portefólio Adam Frey afirma que, no que diz respeito à parte do eufónio, existem elementos violinísticos provenientes da formação em violino de Cosma, tal como "(...) it has a number of motivic gestures that do not lie easily on the euphonium and are not idiomatic but would be easily performed on the violin or cello (...)" (Frey, 2015, p. 18). Neste trabalho, o autor apresenta as imagens 1 e 2 como exemplos de elementos presentes no 3º andamento que não são idiomáticos para eufónio, mas sim para violino. Contudo, Frey não aborda em concreto qual ou quais as passagens não idiomáticas, apenas apresenta a imagem 3 e 4.

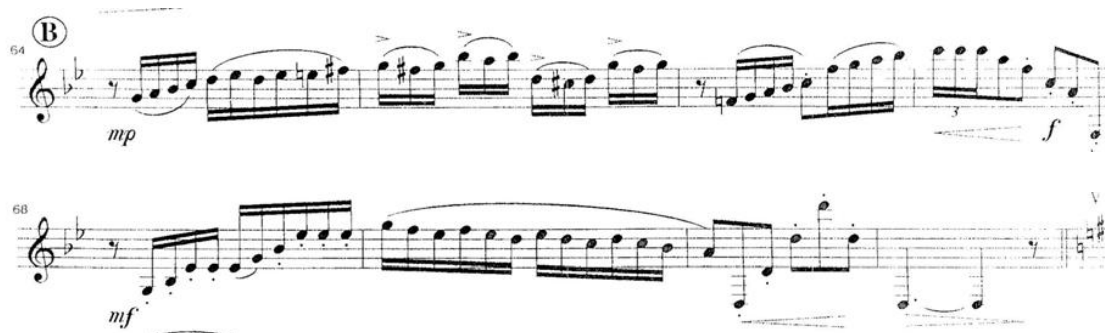


Imagem 3 - Vladimir Cosma, *Euphonium Concerto*, movement 3, m. 64.

Nota: Frey, A. (2015, p. 18)



Imagem 4 - Vladimir Cosma, *Euphonium Concerto*, movement 3, m. 304.

Nota: Frey, A. (2015, p. 19)

Em relação à instrumentação da orquestra sinfónica nesta obra, Cosma compôs para 2 flautas, 1 flautim, 2 oboés, 2 clarinetes, 2 fagotes, 4 trompas, 3 trompetes, 3 trombones, 1 tuba, 1 tímpanos, 4 percussionistas, 1 harpa, 1 piano, 8 violinos A, 7 violinos B, 6 violas de arco, 5 violoncelos e 4 contrabaixos.

Por fim, é importante referir que existe uma problemática na divulgação desta obra, uma vez que o preço de aluguer da parte de orquestra sinfónica é bastante elevado (Frey, 2007b). Assim, nos dias de hoje, são raras as vezes que este concerto é interpretado com o acompanhamento de orquestra sinfónica: o mais usual é ser apresentado com o acompanhamento de piano.

2.2.4. Relação entre bandas sonoras de filmes e a criação da obra “Euphonium Concerto” de Vladimir Cosma

Apesar das diferentes opiniões de Adam Frey e Lloyd Bone, no seu livro (Cosma, 2022) o compositor refere que para escrever o Concerto para eufónio utilizou os mesmos elementos musicais das bandas sonoras que compôs para os filmes “Cuisine et dépendances” (1993) de Philippe Muyl e “Les Sables Mouvants” (1996) de Paul Carpita. Este Concerto não foi a única obra para a qual Cosma se baseou em motivos pré-existentes: na sua obra “24 Caprichos para bandolim”, o compositor escreveu cada Capricho tendo por base um tema de uma banda sonora de um filme; deste modo, cada Capricho é baseado num filme diferente (Cosma, 2022).

Assim, “Cuisine et dépendances” é um filme de comédia baseado na peça de teatro escrita pelos próprios atores principais Agnes Jaoui e Jean-Pierre Bacri. Este filme retrata a história de um casal burguês, Jacques e Martine, que convida dois amigos para jantar: um escritor e jornalista de sucesso e a sua esposa, Charlotte, com os quais não se encontravam há dez anos. Entre os restantes convidados estão também Georges (o amigo do anfitrião), Fred (o irmão de Martine) e a sua namorada Marylin. O filme desenrola-se a partir das peripécias que atrapalham a noite tão esperada (Unifrance, sem data).

Deste modo, quando Cosma visualizou a montagem do filme para depois escrever a música, optou pelo flamenco; posteriormente teve de escolher a formação para representar as suas ideias e, depois de ouvir vários intérpretes, entrou em contacto com o francês Juan Carmona, um guitarrista virtuoso que não lia partituras. Adicionalmente, esta banda sonora também inclui na sua instrumentação: voz interpretada por Ana de los Reyes, “zarb”¹⁰ (imagem 5) interpretado por Keyvan Chemirani, “cajón”¹¹ (imagem 6) interpretado por José de los Santos, palmas interpretadas por Alicia Fernandez e sapateado interpretado por Joaquin Grillo (Cosma, 2022).

¹⁰ Zarb, original do Império Persa (antigo Irão), é um membranofone percutido com as mãos, sobre os joelhos. “Situa-se no índice 21 do sistema Hornbostel-Sachs da classificação de instrumentos musicais, entre os tambores percutidos, instrumentos cuja membrana é posta em vibração ao ser batida ou percutida” (Musis, sem data).

¹¹ Cajón é um instrumento de percussão com altura indefinida de origem afro-peruana, em forma de caixa de madeira percutida pelas mãos do executante que nela toca sentado (Musis, sem data).



Imagem 5 - Zarb

Nota: Muis, sem data



Imagem 6 – Cajón

Nota: Cultura sonora, sem data

Vladimir Cosma (2022) afirma que:

La partition de *Cuisine et dépendances* me semble être une des plus intrigantes que j'aie écrites, dans la prolongation des recherches entreprises depuis mes débuts sur les musiques traditionnelles, mais aussi une de celles dans lesquelles l'alliance du son et de la construction dramatique est la plus mystérieuse, tant

elle manifeste de complémentarité dans l’opposition qui consume ici les personnages, comme elle le fait dans la musique flamenco.¹² (p. 196-197)

De acordo com Cosma (2022), esta banda sonora (“Cuisine et dépendances”) é constituída por diversos ritmos flamencos com diferentes *compás*¹³, nomeadamente “Bulería” (faixas nº 1 e 15), “Alegría” (faixas nº 2, 12, 13), “Taranto” (faixa nº 4) e “Tango” (faixas nº 3, 8 e 11).

Em primeiro lugar, o *compás* “Alegría” e o *compás* “Bulería” são caracterizados por ter 12 colcheias por compasso e uma divisão mista, pois poderão conter tanto uma divisão binária como ternária. No entanto, é importante destacar que no *compás* “Bulería” a improvisação é muito valorizada, o que significa que a distribuição dos tempos fortes poderá variar consoante o músico.

Na imagem 7 é visível a distribuição rítmica em 3+3+2+2+2 e a vermelho estão indicadas as acentuações mais habituais do *compás* “Alegría”.

Alegría: 1 2 3 | 4 5 6 | 7 8 | 9 10 | 11 12

Imagem 7 – *Compás* “Alegría”

Nota: Elaboração própria

Em segundo lugar, o *compás* “Taranto” é caracterizado por ter uma divisão binária e habitualmente está em fá suspenso frígido. Consequentemente, a faixa 4 é a que mais difere da sonoridade geral do cd devido à utilização da harmonia modal. Por fim, Cosma afirma que também utilizou o *compás* “tango”, não se referindo à dança de salão sul-americana que ganhou destaque na cultura ocidental, mas a um ritmo que combina dois grupos de três tempos e um grupo de dois (Cosma, 2022).

No entanto, no Concerto para Eufónio não é reconhecido nenhum destes padrões, mas grande parte do Concerto está escrito em compasso composto, como o

¹² “A partitura de *Cuisine et dépendances* parece-me uma das mais intrigantes que já escrevi, uma continuação da pesquisa que tenho vindo a fazer sobre a música tradicional desde que comecei, mas também uma daquelas em que a aliança entre o som e a construção dramática é a mais misteriosa, tão complementar é a oposição que consome as personagens aqui, como acontece na música flamenca.” Tradução própria, do original em francês.

¹³ “Compás” é o termo utilizado no flamenco equivalente ao compasso.

compás “Buléria” e o *compás* “Alegría”; além disso ao longo do Concerto a divisão do compasso vai alternando entre divisão binária e ternária, por exemplo na letra C do 3º andamento, o primeiro compasso pode ser considerado divisão binária e os 3 compassos seguintes divisão ternária (imagem 8).



Imagem 8 - Cosma, V. (1997): *Euphonium Concerto*. Compassos 99-118 do 3º andamento

Nota: Cosma, V. (2000, p. 8)

De acordo com Cosma (2022, p. 196):

Le cadre de la musique flamenco implique que la mélodie, l’harmonie et le rythme deviennent des éléments indissociables d’un tout, et que notre perception, qui tend à individualiser chaque paramètre, n’ait plus court ici. Le mode utilisé sera, le plus souvent, l’une des déclinaisons du mode mineur. Il ne sera plus question ici de thèmes récurrents, puisque c’est le rythme qui constitue l’élément unificateur.¹⁴

Consequentemente, a imersão no mundo “Espanholizante”¹⁵ e o desejo de prosseguir a investigação da música flamenco levaram Vladimir Cosma a escrever o “Euphonium Concerto”, para o concurso de Guebwiller em 1997, com esta inspiração (Cosma, 2022).

¹⁴ “O enquadramento da música flamenco faz com que a melodia, a harmonia e o ritmo se tornem elementos indissociáveis de um todo, e que a nossa percepção, que tende a individualizar cada parâmetro, deixe de ser relevante neste caso. O modo utilizado será, na maioria das vezes, uma das variações do modo menor. Não haverá aqui temas recorrentes, uma vez que o ritmo é o elemento unificador.” Tradução própria, do original em francês.

¹⁵ “Espanholizado”, tradução própria, do original em francês. Expressão retirada do livro de Vladimir Cosma “Mes mémoires: Du rêve à reality” (2022, p. 197).

Foi elaborada uma tabela que expõe a comparação entre a banda sonora do filme “Cuisine et Dépendances” (Cosma, 1993/2014) e a obra “Euphonium Concerto”. Os motivos referidos na tabela do 1º andamento do Concerto são os seguintes: Motivo 1 cc. 17-21 (imagem 9), Motivo 2 cc. 41-44 (imagem 10), Motivo 3 cc. 65-67 (imagem 11), Motivo letra C (imagem 12), Motivo letra E (imagem 13), Motivo letra F (imagem 14), Motivo letra G (imagem 15), Motivo 4 cc. 236-239 (imagem 16), Motivo letra H (imagem 17) e por fim, o Motivo letra J (imagem 18). Do 3º andamento apenas é exposto o motivo letra A, como é visível na imagem 19.



Imagem 9 – Cosma, V. (1997): *Euphonium Concerto*. Compassos 17-21 do 1º andamento: Motivo 1

Nota: Cosma, V. (2000, p. 2)



Imagem 10 - Cosma, V. (1997): *Euphonium Concerto*. Compassos 41-44 do 1º andamento: Motivo 2

Nota: Cosma, V. (2000, p. 3)



Imagem 11 - Cosma, V. (1997): *Euphonium Concerto*. Compassos 65-67 do 1º andamento: Motivo 3

Nota: Cosma, V. (2000, p. 1)



Imagem 12 - Cosma, V. (1997): *Euphonium Concerto*. Compassos 120-136 do 1º andamento: Motivo letra C

Nota: Cosma, V. (2000, p. 2)



Imagem 13 - Cosma, V. (1997): *Euphonium Concerto*. Compassos 160-172 do 1º andamento: Motivo letra E

Nota: Cosma, V. (2000, p. 2)



Imagem 14 - Cosma, V. (1997): *Euphonium Concerto*. Compassos 192-196 do 1º andamento: Motivo letra F

Nota: Cosma, V. (2000, p. 2)

Imagem 15 - Cosma, V. (1997): *Euphonium Concerto*. Compassos 224-239 do 1º andamento: Motivo letra G

Nota: Cosma, V. (2000, p. 11-12)



Imagem 16 - Cosma, V. (1997): *Euphonium Concerto*. Compassos 236-239 do 1º andamento: Motivo 4

Nota: Cosma, V. (2000, p. 3)

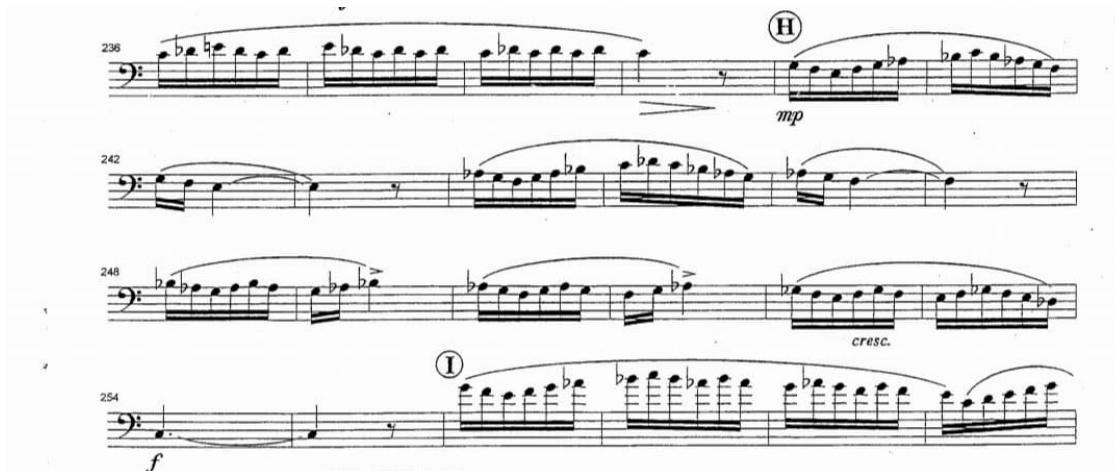


Imagem 17 - Cosma, V. (1997): *Euphonium Concerto*. Compassos 240-255 do 1º andamento: Motivo letra H

Nota: Cosma, V. (2000, p. 3)

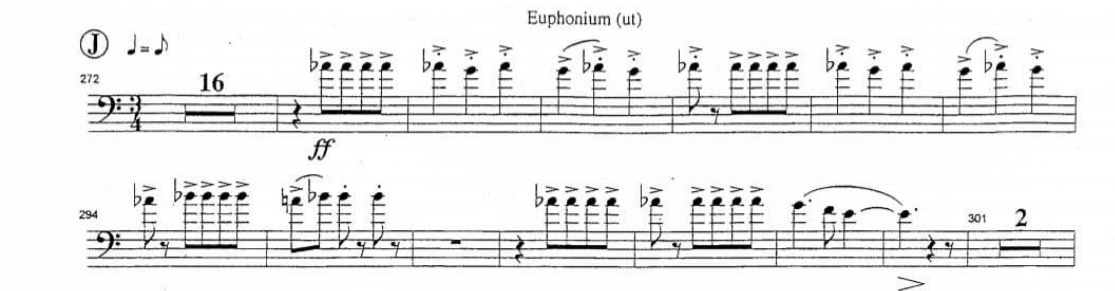


Imagem 18 - Cosma, V. (1997): *Euphonium Concerto*. Compassos 288-300 do 1º andamento: Motivo letra J

Nota: Cosma, V. (2000, p. 4)



Imagem 19 - Cosma, V. (1997): *Euphonium Concerto*. Compassos 36-43 do 3º andamento: Motivo letra A

Nota: Cosma, V. (2000, p. 8)

Assim, na tabela 2, do lado esquerdo, é visível a indicação da faixa do cd da banda sonora, enquanto do lado direito são apresentados os motivos do concerto para eufônio presentes na respectiva faixa (apesar destes motivos poderem ser alvo de ligeiras variações de ritmo/transposição no concerto, conservam a essência do original). É importante referir que a recolha desta informação foi realizada auditivamente, uma vez que até ao momento não foi encontrada nenhuma partitura da banda sonora do filme.

“Cuisine et Dépendances” (1993)	“Euphonium Concerto” (1997)
Faixa 1: “Cuisine et Dépendances”	Motivos do 1º andamento: 1, 2, letra G, letra J; Motivo do 3º andamento: letra A
Faixa 3: “Ne m’attends pas”	Motivos do 1º andamento: 3, letra C, 4, letra E, letra F
Faixa 5: “Préparatifs”	Motivo do 1º andamento: letra C
Faixa 7: “Corridor”	Motivos do 1º andamento: letra H, letra J
Faixa 10: “Enlèvement de Marylin”	Motivos do 1º andamento: letra G, letra H, letra J
Faixa 11: “Le Balcon”	Motivos do 1º andamento: 3, letra C, 4, letra E, letra F
Faixa 15: “Soirée interminable”	Motivos do 1º andamento: letra G, letra H, letra J; Motivo do 3º andamento: letra A

Tabela 2 – Comparação entre a banda sonora de “Cuisine et Dépendances” e o “Euphonium Concerto” ambos de Vladimir Cosma

Nota: Elaboração própria

A partir da visualização da tabela 2 é possível confirmar que Cosma, na escrita do Concerto para eufónio, se baseou em vários elementos musicais presentes na banda sonora do filme de Philippe Muyl. Assim, os elementos musicais mais repetidos ao longo de todo o disco de “Cuisine et Depéndances” correspondem a motivos do 1º andamento e ao motivo da letra A do 3º andamento. É ainda de referir que as faixas 3 e 11 são bastante semelhantes, e por isso originaram exatamente os mesmos motivos (Cosma, 1993/2014).

Contudo, existem 8 faixas que não têm nenhum material usado no “Euphonium Concerto”: as faixas nº 2, 4, 6, 8, 9, 12, 13 e 14. Deste conjunto as faixas 9 e 14 são apenas interpretadas pelo músico Keyvan Chemirani, que toca “zarb” (imagem 5).

De acordo com o compositor, a utilização de folclore espanhol, cigano e flamenco também foi explorada por outros compositores franceses como M. Ravel (1875-1937), J. Massenet (1842-1912), A. Adam (1803-1856), G. Bizet (1838-1875), R. Laparra (1876-1943), F. Schmitt (1870-1958) ou C. Debussy (1862-1918), e ainda continua a influenciar outros compositores (Gimello-Mesplomb, 1998).

Como referido anteriormente, o outro filme que também influenciou a escrita do “Euphonium Concerto” foi “Les Sables Mouvants” (1996/2015), de Paul Carpita. Paul Carpita, sobre a escrita de Cosma, referiu que:

À chaque projection de mon film, la musique de Vladimir Cosma me bouleverse... Elle exalte avec un rare bonheur aussi bien les tensions sociales auxquelles sont confrontées mes personnages que les délicieux vertiges d'un amour naissant, ou encore l'amitié entre des hommes humiliés... La musique de Vladimir n'accompagne pas les images. Elle les magnifie.¹⁶ (Cosma, 2022, p. 198)

Este filme é baseado num guião escrito pelo próprio realizador em 1958, que retrata o drama da exploração de imigrantes no Sul de França. A ação decorre em Camargue, França, no final dos anos 50, e narra a disputa entre um agricultor explorador e o seu recente trabalhador, um emigrante espanhol que revela ser muito mais do que aparenta.

¹⁶ “Cada vez que vejo o meu filme, a música de Vladimir Cosma comove-me... Exalta com rara alegria tanto as tensões sociais das minhas personagens quanto a deliciosa vertigem do amor nascente, ou mesmo a amizade entre homens humilhados... A música de Vladimir não acompanha as imagens. Amplia-as”. – Tradução própria, do original em francês

Em termos de instrumentação, esta banda sonora (Cosma, 1996/2015) tem mais variedade que a do filme anterior, pois à instrumentação anteriormente referida são acrescentados uma flauta e um pequeno grupo de cordas. Relativamente aos músicos, a única informação encontrada até ao momento é que a parte da voz é interpretada por Carmen Pili.

Outro aspeto bastante relevante é que o 2º andamento do “Euphonium Concerto”¹⁷ de Vladimir Cosma e a faixa 1 da banda sonora “Les Sables Mouvants” (1996) são bastante semelhantes, pese embora a diferença óbvia no instrumento solista (eufónio no “Concerto” e guitarra na banda sonora). No entanto, a partir da audição do CD “Les Sables Mouvants (Bande Originale Du Film)” (2014) e da observação e reflexão da partitura do 2º andamento do “Euphonium Concerto” são apresentadas as seguintes alterações:

- A tonalidade original é Lá menor, ou seja, uma 3ª menor abaixo que a do “Euphonium Concerto”;
- Na letra C o eufónio executa o tema numa 8ª abaixo;
- No original, a guitarra executa diversas *appoggiaturas* que não estão presentes na parte do eufónio;
- No c. 72 o eufónio executa a passagem numa 8ª inferior; contudo no c. 80 regressa à 8ª original correspondente da banda sonora;
- Do c. 93 até ao c. 100, o eufónio volta a executar o trecho numa 8ª abaixo do original;
- Entre o c. 101 e o c. 108 existe um momento de pergunta e resposta entre flauta e guitarra, na banda sonora, enquanto no Concerto o eufónio executa todo o tema;
- Na versão do Concerto para eufónio e orquestra a parte solo é sempre executada pelo solista principal, contudo na banda sonora original a parte solo não é interpretada apenas pelo solista principal (o guitarrista). Assim, na banda sonora, o tema correspondente à letra J é tocado pela flauta a solo, o tema correspondente à letra K é apresentado pelo violino a solo, o motivo do c. 137 é executado pela flauta a solo e não pelo guitarrista;

¹⁷ O 2º andamento do “Euphonium Concerto” de Vladimir Cosma encontra-se disponível no Anexo II.

- Os compassos 141-142 e 152-153 são acrescentados no “Euphonium Concerto”;
- A faixa 1 termina no equivalente ao c. 156, enquanto que o 2º andamento do “Euphonium Concerto” tem mais 6 compassos.

Assim, pode-se concluir que o 2º andamento do Concerto escrito em 1997 é muito semelhante à faixa 1 da banda sonora do filme “Les Sables Mouvants” (1996), apenas diferindo na tonalidade, em algumas *appoggiaturas*, mudanças de registo e na terminação do andamento/faixa do cd. Adicionalmente, é importante realçar que na versão do Concerto para eufónio e acompanhamento de piano, a mão esquerda do piano corresponde por vezes à parte de guitarra. Deste modo, verifica-se que nesta faixa 1 do cd da banda sonora existem momentos em que 2 guitarras tocam em simultâneo, uma como solista e outra executa o correspondente ao acompanhamento.

Já a faixa 2 do cd (Cosma, 1996/2015) tem bastantes semelhanças com o 3º andamento do “Euphonium Concerto”, uma vez que quando se escuta esta faixa é audível o motivo das letras C (imagem 20), D (imagem 21) e E (imagem 22) presentes no 3º andamento do Concerto (ainda que com ligeiras variações). Ao longo da faixa da banda sonora estes motivos vão-se repetindo.



Imagem 20 - Cosma, V. (1997): *Euphonium Concerto*. Compassos 99-118 do 3º andamento: Motivo letra

C

Nota: Cosma, V. (2000, p. 8)

The image displays a musical score for the Euphonium Concerto, specifically measures 135 to 160. The score is written for Euphonium and Piano. It is marked with a circled 'D' at the top, indicating the 'Motivo letra D'. The key signature is D major (two sharps). The score is divided into five systems, each containing a grand staff (Euphonium and Piano). Measure numbers 133, 139, 145, 151, and 157 are indicated at the beginning of their respective systems. Performance instructions include 'en dehors' above measure 133, 'mf' (mezzo-forte) above measures 139 and 145, 'f' (forte) above measure 145, 'mp' (mezzo-piano) above measure 151, and 'sfz' (sforzando) above measures 151 and 157. A 'dimin.' (diminuendo) instruction is placed above the Euphonium staff in measure 157. The score features various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Imagem 21 - Cosma, V. (1997): *Euphonium Concerto*. Compassos 135-160 do 3º andamento: Motivo letra D

Nota: Cosma, V. (2000, p. 35-36)

The image shows a musical score for the Euphonium Concerto, measures 161-176. It consists of three staves of music. The first staff starts at measure 161 with a circled 'E' above it. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature. The first staff has a dynamic marking of 'f' (forte) and a 'dimin.' (diminuendo) marking with a dashed line. The second staff starts at measure 166 and has a dynamic marking of 'mf' (mezzo-forte). The third staff starts at measure 172 and has a dynamic marking of 'mf'. There are also some performance markings like '3' and '7' below the notes.

Imagem 22 - Cosma, V. (1997): *Euphonium Concerto*. Compassos 161-176 do 3º andamento: Motivo letra E

Nota: Cosma, V. (2000, p. 9)

Para concluir, as faixas 3, 4 e 5 do cd (Cosma, 1996/2015) não originaram nenhum tema nem nenhum motivo diretamente relacionado com o “Euphonium Concerto”.

Tal como no caso da banda sonora “Cuisine et Dépendances”, toda a recolha de informação foi igualmente realizada a partir da audição do CD “Les Sables Mouvantes (Bande Originale Du Film)” (2014) e posteriormente comparada com a partitura do “Euphonium Concerto”, uma vez que até ao momento não foi encontrada nenhuma partitura da banda sonora do filme.

2.3. Análise técnico-interpretativa

Para a realização deste subcapítulo foi realizada uma procura profunda em fontes documentais, para reunir diversas perspetivas e formas de realizar uma análise técnico-interpretativa.

Cada indivíduo tem a sua própria interpretação, tal como afirma Alves (2011) na sua dissertação de doutoramento: “(...) a produção sonora resulta como uma manifestação externa da interiorização que o músico-instrumentista faz dos textos musicais. (...) No qual se correlacionam variados fatores, tais como: as demandas próprias da técnica instrumental e do texto musical; a condição física do instrumento e do próprio músico-instrumentista; a personalidade e formas de representação mental

do *performer*, bem como os seus conhecimentos tácitos e explícito; entre outros” (2011, p. 14).

Assim, apesar de existirem interpretações bastante díspares de obras é necessário conhecer diferentes interpretações, para depois o intérprete realizar as suas próprias escolhas interpretativas de forma informada e consciente. Além disso, também poderá aprofundar os conhecimentos sobre análise formal e harmonia para complementar a escolha consciente.

Ishbah Cox

A tese de Ishbah Cox (2016), no 3º capítulo, utiliza o método descrito em “Guidelines for Style Analysis” (1970) de Jan LaRue para realizar uma análise formal à obra “UFO Concerto for Euphonium and Wind Orchestra” (2013), de Johan de Meij (n. 1953). Dos parâmetros musicais gerais descritos, para a realização desta dissertação baseei-me no som e no ritmo, uma vez que o objetivo principal desta investigação é analisar o resultado sonoro dos solistas.

Para além disso, o capítulo IV da tese de Cox (2016) apresenta informações que vêm ao encontro do tema do meu trabalho, e encontra-se dividido em 2 secções. A primeira secção é dedicada à perspetiva do eufónio solista, enquanto a segunda aborda a perspetiva do maestro. Descrito por andamentos, na primeira secção, são discutidos os desafios e exigências técnicas sentidas pelo músico em questão (solista ou maestro), incluindo questões de articulação, dinâmica, dedilhação, ritmo, pulsação e registo.

Cox (2016) apresenta também o seu ponto de vista relativamente à interpretação musical do “UFO Concerto for Euphonium and Wind Orchestra”. Assim, o autor apresenta sugestões interpretativas que o solista poderá acrescentar na sua execução, tais como: locais de respiração, dinâmicas, *rubatos*, fraseado, acentuações, potenciais compassos de momentos cadenciais para enfatizar a musicalidade e a expressividade; tudo isto é também abordado consoante a perspetiva do maestro, na 2ª secção, assim como os desafios e dificuldades técnicas em dirigir este Concerto, uma vez que o autor é também maestro (Cox, 2016).

Este trabalho, especialmente o IV capítulo descrito anteriormente, é bastante relevante, uma vez que serve de modelo à análise técnica e interpretativa que será

realizada nesta dissertação. Deste modo, nesta dissertação irei também apresentar sugestões e dicas interpretativas, mas em relação ao “Euphonium Concerto” de Vladimir Cosma; contudo, esta dissertação difere do IV capítulo da tese de Cox (2016), uma vez que não existirá a abordagem à perspectiva do maestro, já que a análise técnico-interpretativa será realizada a partir de gravações de eufónio com acompanhamento de piano e não de orquestra, devido às duas primeiras gravações do Concerto serem da versão com acompanhamento de piano.

Christopher Buckley

Na sua tese, Christopher Buckley (2020) cria um guia performativo para a obra “Pearls I” (1999) e “Pearls II” (2007) de Roland Szentpáli (n. 1977), que beneficia todos os músicos que queiram executar estas obras e também fornece aos professores recursos para as lecionar. Assim, nos capítulos 2, 3 e 4, o autor descreve o seu guia performativo para todos os andamentos da obra “Pearls I”, enquanto que nos capítulos 5, 6 e 7 aborda a obra “Pearls II”.

O “performance guide” de Buckley é constituído pela contextualização histórica e estilística dos andamentos, pela análise de motivos, pela apresentação dos desafios e dificuldades técnicas, pela abordagem de erros na parte em clave de fá ou clave de sol, por sugestões de gravações de outros instrumentos para exemplificar o estilo de cada andamento, e também pela explicação da execução de técnicas expandidas como “glissandi¹⁸, rips¹⁹ and fluttertonguing” (Buckley, 2020, p. 9), ou os multifónicos presentes nestas obras. Deste modo, o termo técnicas expandidas engloba a execução não convencional do instrumento, para obter sonoridades que vão para além da tradicionalmente associada ao instrumento.

¹⁸ *Glissando* é um gesto musical que descreve a passagem gradual de “(...) um som aos seguintes, ascendentemente ou descendentemente, num contínuo sonoro” (Cantamais, 2024). Os compositores podem deixar o final dos *glissandi* em aberto ou anotar a nota final. Devido à mecânica do eufónio, para a realização de *glissandos* “(...) é necessário pressionar um ou vários pistões até meio, isto é, não carregando totalmente” (Antão, 2021, p. 62).

¹⁹ *Fluttertonguing* é uma técnica expandida que consiste na produção “(...) da letra “r” com a língua enquanto se produz som; quanto maior a velocidade da pronúncia da sílaba, mais evidente será o som” (Antão, 2021, p. 60).

Buckley sugere ainda tipos de articulação, dinâmicas, pausas, acentuações, vibrato²⁰, dedilhação e potenciais momentos cadenciais (que poderão ser experimentados e acrescentados para melhorar a interpretação do músico). Em alguns momentos, o autor apresenta exemplos de gravações destas obras para consolidar as suas sugestões (Buckley, 2020).

Em conclusão, Buckley (2020) na sua dissertação refere uma análise técnico-interpretativa relativamente às obras “Pearls I” e “Pearls II” de Szentpáli. Deste modo, a dissertação de Buckley será também utilizada como exemplo para as análises técnico-interpretativas realizadas nesta dissertação em relação ao “Euphonium Concerto” de Vladimir Cosma. Contudo, as análises realizadas também vão abordar as escolhas interpretativas de Steven Mead e Adam Frey e não apenas a própria interpretação do autor, como acontece na dissertação de Buckley (2020).

Karl Steinberger

Outra fonte documental relevante para esta investigação é a tese de doutoramento de Karl Steinberger (1980), que no capítulo 3 apresenta uma lista de parâmetros técnicos musicais. Esta lista encontra-se dividida em 5 secções: embocadura, controlo de respiração, dedilhação, articulação, e interpretação e estilo musical. Assim, Steinberger realiza a análise técnico-interpretativa de 5 obras de acordo com estes parâmetros musicais, uma vez que para o autor a análise de uma performance consiste no estudo objetivo e detalhado de uma composição musical que relaciona os componentes estruturais com o processo de execução de uma forma concebida para facilitar a interpretação (Steinberger, 1980).

Deste modo, nesta investigação os parâmetros a ter em conta serão os da quinta secção da tese de doutoramento de Steinberger, designados por “Musical Interpretation and Style”, uma vez que englobam os seguintes aspetos: interpretação e precisão rítmica, tempo (pulsação), qualidade do som (timbre) e escolha de vibrato, articulação, dinâmicas e fraseado.

De entre estes aspetos, um dos mais desenvolvidos por Steinberger é o vibrato. De acordo com o trompetista Christopher Leuba (1978, as cited in Steinberger, 1980),

²⁰ Vibrato é uma variação de altura e/ou intensidade, dependendo de como é produzido (Smith, 1978).

o vibrato pode ser utilizado para ajudar a encontrar o “centro” e foco da qualidade sonora de uma nota. No entanto, o vibrato não é parte integrante do som, mas sim uma ferramenta de fraseado, na qual se consegue “colorir” e “florear” o timbre resultante do eufônio (Leuba, 1978, as cited in Steinberger, 1980).

Apesar disto, Steinberger (1980), ressalva que o vibrato “(...) must be an embellishment added to a fine basic tone quality, or else the uncontrolled, involuntary vibrato is a symptom of the masking of an underlying tone of inferior quality” (p. 138).

Por fim, neste trabalho Steinberger também faz uma contextualização histórica e uma análise estilística onde refere a forma, harmonia e caracterização dos andamentos de todas as obras, apontando também potenciais problemas de performance (baseando-se na sua experiência como eufonista) e oferecendo algumas possíveis soluções, tais como estudos e exercícios para resolver as possíveis dificuldades sentidas pelo intérprete nas obras em questão.

Ruben Puebla

Também é importante mencionar a dissertação de mestrado de Ruben Puebla (2014), na qual foi realizado um estudo comparativo entre as interpretações dos tubistas Roger Bobo, Oystein Baadsvik, József Bazsinka, Roland Szentpáli, Alan Baer e Zachary Collins. A obra analisada foi “Encounters II for unaccompanied tuba”, de William Kraft, composta em 1966.

Assim, para a realização deste estudo comparativo foi necessária a análise da primeira gravação desta obra, datada de 1969 e da autoria de Roger Bobo, e das outras 5 gravações posteriores, interpretadas pelos restantes tubistas referidos. Adicionalmente, Puebla descreve a tuba que cada intérprete utilizou e qual a edição da partitura que decidiu gravar.

No entanto, para a execução da análise técnico-interpretativa das gravações não foi utilizado nenhum *software* como recurso para análise das gravações, e alguns dos parâmetros abordados na dissertação foram o tempo, a articulação, as dinâmicas e as suspensões (Puebla, 2014).

Assim, a dissertação de Puebla (2014) é relevante, devido ao estudo comparativo de gravações referido anteriormente e, ainda, porque a análise das gravações foi feita sem a utilização de um *software*. Nesta dissertação, optei pela

mesma metodologia, ou seja, a análise e comparação entre a gravação de Steven Mead e Adam Frey também será efetuada sem o apoio de um *software*.

Michael Fischer

Michael Fischer (1980), na sua tese de doutoramento, realiza uma análise técnico-interpretativa da obra “Concerto for bass tuba” de Ralph Vaughan Williams, e aborda os seguintes parâmetros musicais: tempo, fraseado (interpretação da melodia), ornamentação, dinâmicas, alteração de notas, ritmo, articulação e locais de respiração.

Na tese de Fischer são comparadas 4 interpretações diferentes, nomeadamente de Arnold Jacobs, Donald Little, Richard Nahatzki e Harvey Phillips. O autor refere as biografias correspondentes a cada tubista e afirma que a análise técnico-interpretativa realizada foi proveniente dos apontamentos pessoais que os tubistas tinham nas suas partituras da obra, sendo exceção o caso do tubista Arnold Jacobs, cuja análise foi feita a partir da sua gravação com a Orquestra Sinfónica de Chicago.

Os resultados foram apresentados através da transcrição para partitura das escolhas interpretativas de todos os tubistas. Deste modo, Fischer descreve os resultados comparativos e demonstra-os com excertos transcritos para partitura ao longo da sua tese, sem a utilização de *software* para a análise dos parâmetros musicais (Fischer, 1998).

3. Investigação/ Exercício prático

3.1. Metodologias

Neste subcapítulo, será apresentado o procedimento prático para a realização desta investigação sobre as interpretações de Steven Mead e de Adam Frey do “*Euphonium Concerto*” de Vladimir Cosma. Em primeiro lugar, são abordadas a audição e a transcrição como etapas necessárias e, de seguida, são expostos os procedimentos e critérios da análise das respetivas gravações.

3.1.1. Audição e transcrição

Para efetuar este trabalho foi necessário ouvir repetidamente as seguintes gravações do *Euphonium Concerto* de V. Cosma: a de Steven Mead, inserida no cd “*The World of the Euphonium, Volume 4*” (1997), e a gravação de Adam Frey, inserida no cd “*Listen to this!!*” (1999), dando especial atenção aos excertos selecionados.

Desta forma, para facilitar a apresentação dos resultados obtidos através da audição das fontes fonográficas foram realizadas duas transcrições para partitura consoante a gravação de cada músico. Para realizar a transcrição e edição das partituras dos excertos selecionados foi utilizado o *software* de escrita musical MuseScore 3, permitindo assim visualizar e identificar os parâmetros musicais relativos aos objetivos do presente trabalho.

Assim, a transcrição musical neste caso refere-se ao processo de converter uma gravação em notação escrita, ou seja, transformar uma fonte fonográfica musical numa representação visual em partitura. A transcrição musical é uma ferramenta com diversas funções, tais como analisar e estudar obras, adaptar obras musicais para outros instrumentos, ou preservar a música de tradições culturais.

Para a transcrição musical existem vários *software* e ferramentas que podem auxiliar este processo; no entanto, nesta investigação optei por transcrever apenas pelo processo auditivo, uma vez que é um método bastante útil para colocar em prática no estudo de uma obra musical em que existam gravações. Para além disso, a audição é mais realista (mais próximo do quotidiano), pois a utilização de *software* como recurso para análise de gravações capta aspetos que o nosso ouvido não

consegue identificar e para esta investigação não seria necessário. Deste modo, será mais vantajoso usar a audição como metodologia para a recolha de dados.

De acordo com Marques (2013), “é importante realçar que nunca se consegue transcrever na partitura tudo o que foi executado durante uma performance, porque existem elementos no fraseado do solista que são impossíveis de transcrever” (p. 41).

3.1.2. Procedimentos e critérios de análise

Para proceder à análise dos excertos selecionados, em primeiro lugar, será realizada a transcrição dos excertos escolhidos interpretados por Steven Mead e Adam Frey. Em segundo lugar, será apresentada uma descrição da interpretação de Steven Mead e de Adam Frey sobre os seguintes parâmetros musicais: tempo (pulsação), interpretação e precisão rítmica, timbre (qualidade do som) e escolha de vibrato, articulação, dinâmicas, fraseado e respiração (tabela 3). Estes parâmetros foram selecionados a partir da realização da revisão da literatura sobre análise técnico-interpretativa referida no subcapítulo 2.3 desta dissertação.

Guia interpretativo
Tempo (pulsação)
Interpretação e Precisão rítmica
Timbre e escolha de Vibrato
Articulação
Dinâmicas
Fraseado²¹
Respiração

Tabela 3 – Parâmetros musicais constituintes do Guia interpretativo

Nota: Elaboração própria

As descrições serão acompanhadas por exemplos musicais provenientes da transcrição realizada. Consequentemente, será feito um estudo comparativo entre os

²¹Fraseado consiste na “(...) interpretação de cada frase musical e sua interligação com frases que a precedam ou continuem. Fazer o fraseado é a capacidade de frasear ou de interpretar musicalmente uma obra musical.” (Cantarmais, 2024).

dados obtidos através da escuta das gravações. Contudo, o método utilizado será totalmente empírico, uma vez que todo o processo é realizado a partir da audição, pelo que esta comparação deverá sempre ser encarada de um ponto de vista pessoal.

Por fim, pretendo interpretar a obra no recital final de Mestrado, tendo como base a investigação documental realizada e as conclusões encontradas ao longo do estudo, uma vez que me ajudará nas escolhas técnico-interpretativas.

3.2. Seleção de excertos do *Euphonium Concerto* de V. Cosma

Foi necessário selecionar os excertos relevantes recorrendo à consulta da partitura original do concerto. Em primeiro lugar, os excertos escolhidos do 1º e 3º andamento foram todos os provenientes das bandas sonoras já referidas anteriormente.

Além disso, no 1º andamento escolhi analisar mais 2 excertos: a primeira intervenção do eufónio (letra A) e a cadência. A primeira intervenção do eufónio numa das bandas sonoras é audível; contudo o motivo audível são apenas os 2 primeiros compassos da letra A. Apesar disso, para realizar a análise optei por toda a letra A, que tem carácter de cadência²², devido à indicação de *rubato* que origina um ambiente improvisado e o pianista executa um acompanhamento que nunca se sobressai relativamente ao solista, uma vez que no início executa um motivo repetitivo, depois entre o c. 71 e 73 executa um acompanhamento discreto e na secção final tem pausas, como se pode observar na imagem 23.

²² A cadência é uma passagem improvisada ou escrita na partitura que tem como objetivo sobressair o papel do solista enquanto o acompanhamento está parado ou mantém um motivo simples sem se sobrepor ao solista (guia da música clássica, 2009).

The image displays a musical score for the first movement of the Euphonium Concerto, specifically measures 64 through 80. The score is written for Euphonium and Piano. It begins with the tempo marking 'Lento Rubato' and a tempo of $\text{♩} = ca. 69$. A circled letter 'A' is placed above the first measure. The Euphonium part features a melodic line with dynamics ranging from *mf* to *p*. The Piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures, with dynamics from *p* to *mp*. A section marked 'stretto' begins at measure 74, with a tempo of $\text{♩} = 69$. This section includes a 'cresc. molto' (crescendo molto) in the piano part. The score concludes at measure 80 with the tempo marking 'a tempo' and a tempo of $\text{♩} = 80$, featuring a *ff* (fortissimo) dynamic and a triplet of eighth notes.

Imagem 23 - Cosma, V. (1997): *Euphonium Concerto*. Compassos 64-80 do 1º andamento: letra A

Nota: Cosma, V. (2000, p. 15-16)

Assim, é importante analisar estes 2 momentos tanto na gravação de Steven Mead como Adam Frey, já que cada intérprete tem a sua própria interpretação pessoal, e as cadências são momentos-chave onde essa interpretação pode ser mais evidente.

Analisar diferentes gravações de cadências pode ser também uma ferramenta valiosa para aprender e compreender opções interpretativas e quais as abordagens técnicas e expressivas de cada intérprete nas mesmas passagens.

Como todo o 2º andamento provém da Faixa 1 da banda sonora “Les Sables Mouvantes” optei por analisar a primeira frase de 8 compassos da letra A que corresponde à primeira apresentação do tema característico deste andamento. Também optei pela letra F com anacruse: apesar de ser a repetição da letra E, é considerado o clímax, pois a dinâmica *fortíssimo* (nos primeiros 3 compassos), as notas articuladas em vez de *legato* e as acentuações contribuem para o auge do 2º andamento. Adicionalmente, esta secção da obra tem um carácter contrastante com o resto do andamento devido às acentuações indicadas na partitura original.

Consequentemente, para facilitar a identificação dos excertos optei por numerá-los por ordem de acordo com a partitura completa do Concerto. Assim, na tabela 4 é visível a numeração correspondente aos motivos já referidos no capítulo 2.2.4.

Andamento	Motivo	Numeração
1º andamento	Letra A (cc. 65-81)	Excerto nº 1
	Letra C (cc. 120-136)	Excerto nº 2
	Letra E (cc. 160-172)	Excerto nº 3
	Letra F (cc. 192-196)	Excerto nº 4
	Letra G (cc. 232-239)	Excerto nº 5
	Letra H (cc. 240-255)	Excerto nº 6
	Letra J (cc. 288-300)	Excerto nº 7
	Letra K – cadência (cc.304-359)	Excerto nº 8
2º andamento	Letra A (cc. 9-16)	Excerto nº 9
	Letra F (cc. 72-83)	Excerto nº 10
3º andamento	Letra A (cc. 35-45)	Excerto nº 11
	Letra C (cc. 99-118)	Excerto nº 12
	Letra D (cc. 142-160)	Excerto nº 13
	Letra E (cc. 161-176)	Excerto nº 14

Tabela 4 – Correspondência de motivos e numeração de excertos

Nota: Elaboração Própria

3.3. Interpretação de Steven Mead

Neste subcapítulo, em primeiro lugar e como contextualização, será apresentada a biografia de Steven Mead, e de seguida a análise técnico-interpretativa da sua gravação.

3.3.1. Steven Mead

Steven Mead é um solista, professor e conferencista, reconhecido internacionalmente pelas suas contribuições para a divulgação e desenvolvimento do eufónio como instrumento solista. Nascido em Bournemouth, Inglaterra, em 1962, Mead começou a tocar eufónio desde jovem e rapidamente demonstrou um talento excepcional (Georgia State University, 2022).

Em 1983, Mead concluiu o bacharelato em artes na Bristol University e em 1984 obteve o PGCE (*postgraduate certificate in education*) pela Bath College of Higher Education, Newton Park. Adicionalmente, Steven Mead estudou com Bernhard Roberts, Glyn Bosanko, Trevor Groom, John Iveson e John Fletcher (Edwards, 2007).

Ao longo da sua carreira, Mead lecionou eufónio em diversos locais, tais como no Birmingham Conservatoire (1990-1999), na Royal Academy of Music (1990-1995), na Royal Scottish Academy em Glasgow (1994-1997), no Music Conservatory em Roterdão (2001) e em várias universidades da Europa e do Japão. Atualmente, leciona eufónio na Royal Northern College of Music, em Manchester, desde 1989 (Besson, 2022).

Além da sua carreira como docente, Mead apresenta-se a solo frequentemente com orquestras de sopros, orquestras sinfónicas e *brass bands* de toda a parte do mundo. Com orquestras sinfónicas já tocou na Noruega, Finlândia, Polónia, EUA, Canadá, Itália, Japão, Lituânia e Alemanha (Royal Northern College of Music, 2023).

Como solista também já se apresentou com algumas bandas militares conceituadas, incluindo a Banda da Guarda Republicana de Paris, “The central band of the RAF” de Londres, a Banda da Polícia Italiana de Roma, a Banda da Marinha Holandesa e a Banda do Exército dos EUA (Washington DC). Adicionalmente já ganhou diversos prémios, nomeadamente 4 vezes a National Brass Band Championships no Royal Albert Hall de Londres, 2 vezes o prémio “Euphonium Player of the Year” e 2 vezes o melhor solista no programa de TV “BBC Best of Brass” (Georgia State University, 2022).

Mead também é conhecido pela sua extensa discografia, com numerosos álbuns a solo. O seu primeiro cd foi gravado em 1990 (“Rondo”), atualmente tem mais de 75 CDs. Salienta-se que é proprietário de uma editora discográfica, *Bocchino Music*, que produz e distribui os seus álbuns e também é proprietário de uma loja online, www.euphoniumstore.net, que contém diversas partituras para eufónio e outros metais, Cds, bocais da sua coleção, surdinas, acessórios para eufónio e para respiração (Euphoniumstore.net, 2024).

Steven Mead é um grande impulsionador do repertório para eufónio devido às suas encomendas de obras originais e de transcrições de obras de outros instrumentos. Deste modo, Steven Mead, em colaboração com compositores, expande o leque de possibilidades interpretativas do eufónio. Já estreou grandes obras de Martin Ellerby (n. 1957), Philip Sparke, Torstein Aagaard Nilsen (n. 1964), Tadeusz Kassatti, John Reeman (n. 1946), Derek Bourgeois (1941-2017), Vladimir Cosma, Rolf Rudin (n. 1961), Thomas Doss (n. 1966), Howard Snell (n. 1936), Hermann Pallhuber (n.

1967) e Stephen Roberts (n. 1952), entre outros. Assim, Steven Mead já realizou mais de 500 estreias mundiais (Besson, 2022).

Além disso, Mead tem contribuído para a literatura acadêmica de eufônio escrevendo vários métodos pedagógicos. E, não menos importante, continua a inspirar e influenciar músicos de todas as idades e origens através de *workshops* e masterclasses que tem vindo a dar por todo o mundo, como em Holanda, Alemanha, Áustria, Suíça, Itália, Espanha, Luxemburgo, Portugal, Noruega, Suécia, Estónia, Rússia, Dinamarca, Finlândia, USA, Canada, Japão, Singapura, Bélgica, Austrália e Nova Zelândia (Royal Northern College of Music, 2023).

Mead já ocupou o cargo de Diretor Artístico de diversos festivais internacionais, tais como o *International Tuba Euphonium Conference*, *National Tuba Euphonium Conferences* de Inglaterra, *Jeju International Wind Ensemble Festival*, Festival de Tuba da Holanda, Festival de Tuba na Bélgica, *British National Tuba Euphonium Festivals* em Birmingham, *International Euphonium Tuba Conference* na Áustria e *USA Brass Band Summer Camp* (Edwards, 2007).

Nos últimos anos, tem-se apresentado tanto como jurado de concursos quanto maestro. Por fim, Mead é um músico multifacetado: é artista e designer da Besson desde 1986 e atualmente toca com o modelo “Prestige” 2052 (desde 2018). Lançou várias coleções de bocais para eufônio e barítono em parceria com a marca Denis Wick (Besson, 2022).

3.3.2. Análise técnico-interpretativa da gravação

Nesta etapa da investigação, para a apresentação da análise realizada à gravação interpretada por Steven Mead, para cada excerto será apresentada a partitura original do Concerto, a transcrição de partitura com as suas alterações realizada por mim e por fim um pequeno comentário.

Excerto nº 1

The image shows a musical score for Euphonium, measures 64 to 82. The score is in bass clef and 4/4 time. It begins with a tempo marking of "Lento Rubato" and a metronome marking of "♩ = ca. 69". A circled letter "A" is placed above measure 64. The first staff (measures 64-67) features sixteenth-note patterns with dynamic markings of *mf*, *p*, and *mf*. The second staff (measures 68-70) contains triplet eighth-note patterns. The third staff (measures 71-73) continues with triplet eighth-note patterns. The fourth staff (measures 74-76) is marked "stretto" and "A Tº ♩ = 69", showing a rapid sixteenth-note passage with dynamics *p*, *cresc. molto*, and *f*. The fifth staff (measures 77-79) is also marked "stretto" and begins with a dynamic of *p*. The sixth staff (measures 80-82) is marked "a tempo" and "♩ = 80", with a circled letter "B" above measure 80. Measure 82 ends with a double bar line and the number "13" below it.

Imagem 24 – Excerto nº 1

Nota: Cosma, V. (2000, p. 1)

Musical score for Euphonium Concerto, measures 65-79. The score is in bass clef and 3/8 time. It includes the following markings and annotations:

- Measure 65: $\text{♩} = 60$, Lento Rubato, mf , vib , 6/8, 3.
- Measure 66: p , vib , 6/8, 3.
- Measure 67: mf , vib , 6/8, 3.
- Measure 68: vib , $cresc.$, vib .
- Measure 69: vib .
- Measure 70: vib , 3.
- Measure 71: vib .
- Measure 72: vib .
- Measure 73: $\text{♩} = ca. 80$, mf , $cresc. molto$, $stretto$, 6, 6, 6, 6.
- Measure 74: ff , mf , vib , vib , $stretto$.
- Measure 75: ff , mf , vib , vib , $stretto$.
- Measure 76: mf , vib , vib , $stretto$.
- Measure 77: mf , vib , vib , $stretto$.
- Measure 78: mf , vib , vib , $stretto$.
- Measure 79: $rall.$, f , $no vibrato$, $\text{♩} = ca. 77$, $\text{♩} = \text{♩}$.

Imagem 25 – Excerto nº 1 (Transcrição da gravação de Steven Mead)

Nota: Elaboração própria

Neste excerto, de acordo com a indicação presente na partitura (imagem 24) de *rubato*, Steven Mead de forma geral executa-o numa pulsação instável. Embora no início do excerto o compositor tenha indicado a semínima igual a 69, Mead começa a baixo dos 60bpm. No entanto, a partir da apresentação da última sextina, Mead executa um *accelerando* gradual até ao c. 75. Adicionalmente, no início do compasso 74 Mead atinge a semínima = 80, mas devido à execução do *stretto* ultrapassa esse valor. Apesar da partitura indicar no c. 75 semínima = 69, Mead no c. 77 executa uma pulsação bem mais lenta, já que o pianista nos compassos anteriores também

interpreta mais lento e com bastante “rubato”. No c. 78 Mead interpreta o “stretto” apenas no 3º e 4º tempo do compasso e por fim, no c. 80 o pianista estabiliza a pulsação ao redor dos 77bpm por semínima.

Em relação à interpretação e precisão rítmica, na 1ª e 2ª sextina Mead altera de forma brusca a pulsação, uma vez que acelera bastante nas últimas 2 semicolcheias da sextina. Assim, esta alteração de pulsação é possível traduzir se nas seguintes figuras rítmicas: 4 semicolcheias e uma tercina de semicolcheias (ver imagem 25).

De acordo com a audição desta gravação, nas duas primeiras mínimas com ponto é audível um vibrato sutil, e Mead também adiciona vibrato em todas as colcheias ligadas a uma semicolcheia. Adicionalmente, as colcheias do c. 77 e 78 são executadas com vibrato, no entanto a última semibreve não tem vibrato.

Mead, em termos de articulação, adiciona acentuações na primeira colcheia do primeiro tempo dos compassos até ao c. 73 (inclusive), mas nas 2 primeiras apresentações deste motivo (1º tempo do c. 68 e 69) Mead ainda não adiciona as acentuações. No c. 77 Mead não executa a ligadura, apenas faz *tenuto* em todas as notas, no c. 78 as 2 semicolcheias executa com staccato e ainda, adiciona uma ligadura no grupo de 4 semicolcheias.

Relativamente às dinâmicas, na 2ª sextina Mead começa em “piano” como indicado, porém depois faz um pequeno *crescendo* e *decrescendo*. De seguida, não executa o *crescendo* no c. 68, somente a partir do c. 70. E ainda, no c. 74 não executa o *piano* indicado, começando assim o *crescendo* já em *mf* então em vez de crescer até *forte* vai até ao *fortíssimo*. No final, no c. 77 Mead retoma o *mf* e não o *piano* indicado e na escala descendente final realiza um *crescendo* para *forte*.

Quanto às respirações, na primeira parte, respira apenas nas pausas, na segunda parte a partir do c. 77, Mead respira nas 2 indicações das vírgulas como também adiciona uma respiração antes da semibreve final. Esta respiração final não quebra a frase, uma vez que o *rallentando* anterior ajuda a melhorar a qualidade da respiração.

No que diz respeito ao fraseado audível nesta gravação de acordo com a interpretação de Mead o início é caracterizado por um diálogo com pergunta e resposta. Nos compassos seguintes é audível uma construção melódica do c. 68 até ao c. 75 em que o *crescendo* e o *accelerando* gradual contribuem para o aumento da

tensão chegando ao clímax no c. 75. Na secção final a partir do c. 77 Mead apresenta o primeiro motivo, conseqüentemente, o segundo motivo poderá ser considerado uma resposta ao primeiro. No c. 78 as 2 semicolcheias com staccato parecem fazer a transição para o novo motivo constituído por 4 semicolcheias que repete 3 vezes em *accelerando* e no final, a escala descendente em *rallentando* parece “travar” o movimento anterior terminando assim na nota mais grave e forte do excerto.

Excerto nº 2

Musical score for Euphonium Concerto, Excerto nº 2, measures 118-137. The score is in 3/4 time and features a tempo marking of *Piu lento* with a metronome marking of $\text{♩} = 69$. The key signature has one flat (B-flat). The score includes a circled 'C' above measure 118. The dynamics are marked *mf*. The score consists of three staves of music. The first staff (measures 118-124) features a melodic line with a long slur and a triplet of eighth notes. The second staff (measures 125-130) continues the melodic line with a triplet of eighth notes. The third staff (measures 131-137) features a melodic line with a long slur and a triplet of eighth notes. The score ends with a final measure marked with a circled '3'.

Imagem 26 – Excerto nº 2

Nota: Cosma, V. (2000, p. 2)

Musical score for Euphonium Concerto, Excerto nº 2, measures 120-134. The score is in 3/4 time and features a tempo marking of *Piu lento* with a metronome marking of $\text{♩} = \text{ca. } 71$. The key signature has one flat (B-flat). The score includes a circled 'C' above measure 120. The dynamics are marked *mf*. The score consists of three staves of music. The first staff (measures 120-127) features a melodic line with a long slur and a triplet of eighth notes. The second staff (measures 128-133) continues the melodic line with a triplet of eighth notes. The third staff (measures 134) features a melodic line with a long slur. The score ends with a final measure marked with a circled '3'. The score includes red annotations: 'vib' above measures 120-127 and 128-133, and 'No diminuendo' below measure 133. There are also red checkmarks above measures 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, and 133.

Imagem 27 - Excerto nº 2 (Transcrição da gravação de Steven Mead)

Nota: Elaboração própria

Neste excerto, Steven Mead mantém uma pulsação cerca de mínima com ponto = 71bpm e é bastante preciso ritmicamente. Relativamente à articulação é possível verificar a interpretação de Mead na imagem 27 a vermelho. Em relação às dinâmicas, Mead executa o *mf* indicado na partitura, contudo o *decrescendo* marcado não é audível. Quanto à respiração, Mead respira na pausa e no c. 126 a seguir à nota ligada. Por fim, o fraseado de acordo com esta gravação corresponde ao balanço de um $\frac{3}{4}$ em que o apoio é maioritariamente no primeiro tempo de cada compasso.

Excerto nº 3



Imagem 28 - Excerto nº 3

Nota: Cosma, V. (2000, p. 2)

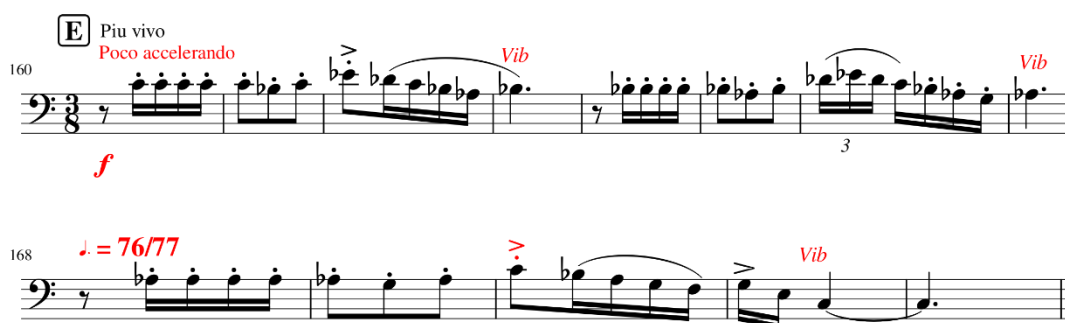


Imagem 29 – Excerto nº 3 (Transcrição da gravação de Steven Mead)

Nota: Elaboração própria

Neste 3º excerto, Mead é bastante preciso ritmicamente; no entanto, como neste excerto existe um “animato poco a poco”, Mead só estabiliza a pulsação $\text{♩} = 76$ no c. 168. Nesta gravação é audível um timbre doce, escuro e aveludado apesar do

tipo de articulação. Em relação ao vibrato, Mead adiciona nas notas mais longas, como é visível na imagem 29.

No que diz respeito à articulação, o *stacatto* é bastante perceptível e de forma geral a articulação é muito semelhante ao que o compositor escreveu: Mead apenas acrescenta uma acentuação com *staccato* no c. 170. Referente à dinâmica, no início do excerto Mead não executa o *crescendo*, uma vez que executa-o 2 compassos antes deste excerto, no entanto executa o excerto sempre em *forte*. Neste excerto, Mead apenas respira nas pausas. Em conclusão, Mead cumpre com rigor as indicações do compositor e concentra-se principalmente na execução técnica, priorizando a precisão e o virtuosismo.

Excerto nº 4



Imagem 30 - Excerto nº 4

Nota: Cosma, V. (2000, p. 3)

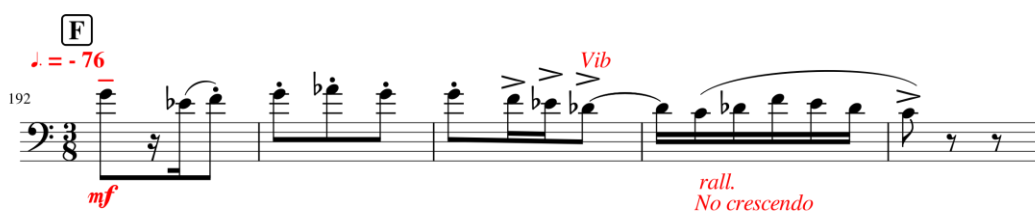


Imagem 31 - Excerto nº 4 (Transcrição da gravação de Steven Mead)

Nota: Elaboração própria

De acordo com a audição desta gravação, o excerto é interpretado uns pontos metronómicos abaixo dos 76bpm (por volta dos 74bpm) indicados pelo compositor, uma vez que o pianista nos 4 compassos anteriores a este excerto diminuiu

ligeiramente a pulsação. Em termos de interpretação rítmica Mead é bastante preciso, contudo a primeira colcheia parece ter mais valor, uma vez que articula de forma diferente como é visível na imagem 31.

Em relação ao vibrato, Mead apenas adiciona à nota mais longa ligada do c. 194, e em relação à articulação Mead toca a primeira nota em *tenuto* e o resto como indicado na partitura. Adicionalmente, Mead realiza o excerto sempre em *mf* sem alteração e respira antes de começar. Para concluir, o *rallentando* poderá ser interpretado como elemento expressivo para preparar o final de frase.

Excerto nº 5



Imagem 32 - Excerto nº 5

Nota: Cosma, V. (2000, p. 3)

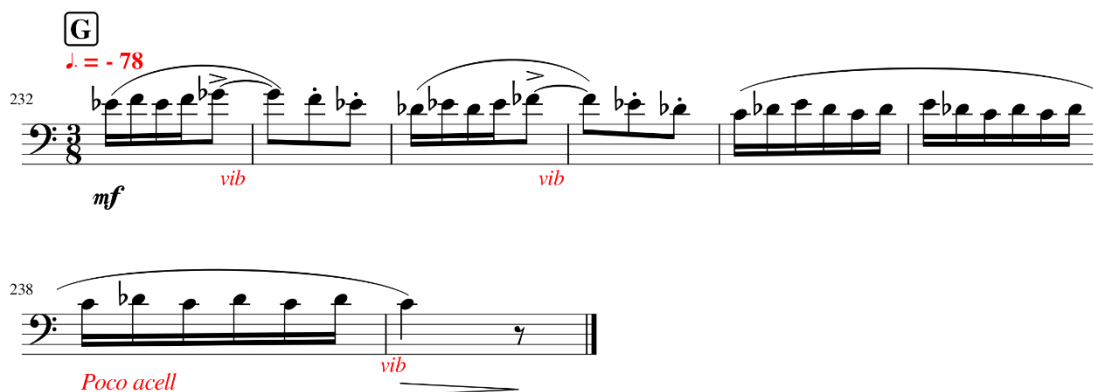


Imagem 33 - Excerto nº 5 (Transcrição da gravação de Steven Mead)

Nota: Elaboração própria

Neste 5º excerto, Steven Mead começa numa pulsação mais lenta que os 78bpm por semínima com ponto e no final executa um pequeno *accelerando*, contudo, de forma geral a pulsação sofre algumas oscilações. Mead adiciona vibrato nas notas

mais longas, tais como o sol bemol, fá bemol e o último dó. Em relação à articulação e às dinâmicas Mead nesta gravação executa como está indicado na partitura. Steven Mead realiza este excerto unicamente numa respiração e em termos de fraseado, Mead conduz a frase até ao final sem quebras.

Excerto nº 6

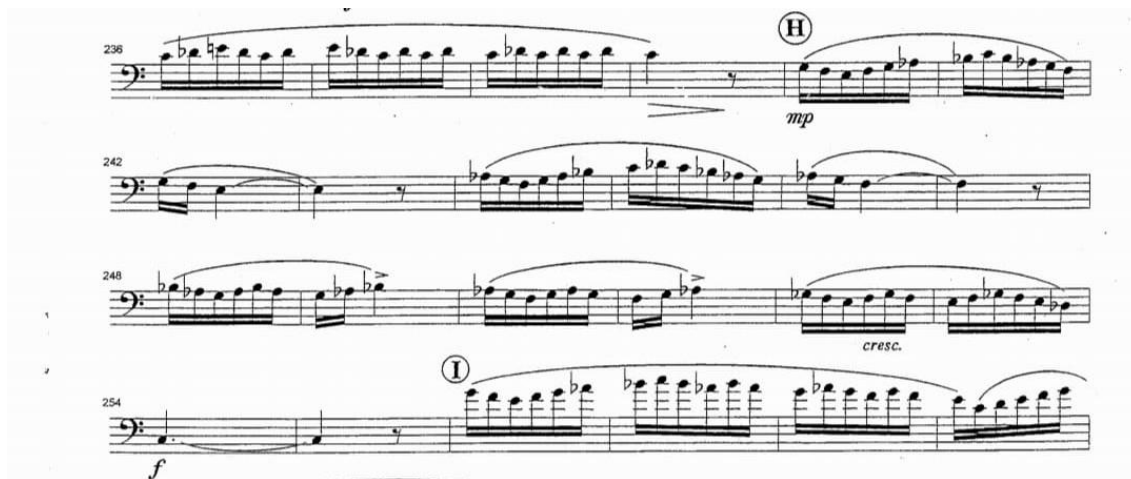


Imagem 34 – Excerto nº 6

Nota: Cosma, V. (2000, p. 3)

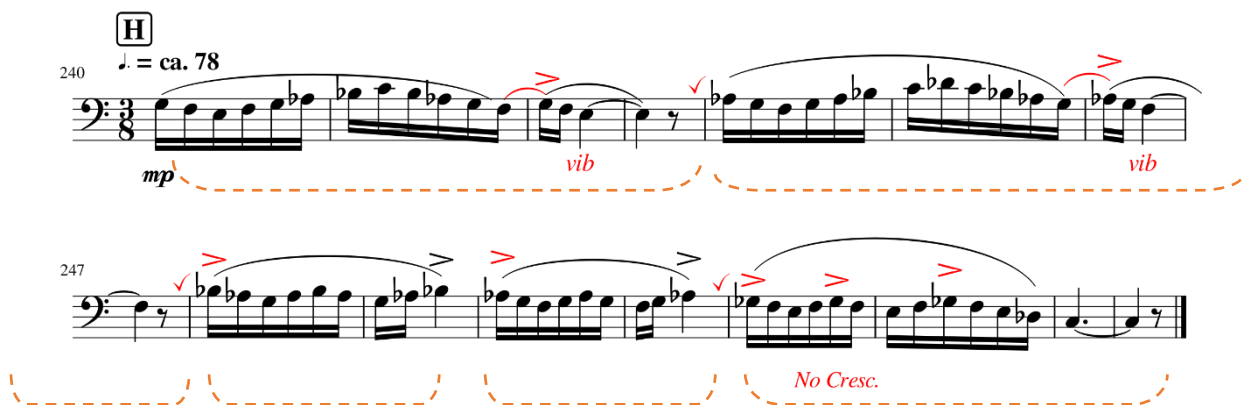


Imagem 35 - Excerto nº 6 (Transcrição da gravação de Steven Mead)

Nota: Elaboração própria

No tocante ao excerto anterior, Mead executou numa pulsação um pouco abaixo de 78bpm; no entanto, com o *accelerando* do excerto nº 5 faz com que este

excerto seja executado numa pulsação próxima à indicada (78bpm). Além disso, o vibrato é mais notório em notas longas como o indicado na imagem 35, contudo nas notas acentuadas e na última nota não é audível vibrato.

No que diz respeito às articulações, são adicionadas 2 ligaduras uma entre o cc. 241-242 e outra entre o cc. 245-246, e algumas acentuações conforme indicadas na imagem 35. Para além disso, é interessante no último motivo (c. 252 e 253) Steven Mead acentuar todas as notas sol bemol, correspondente ao intervalo de 4ª aumentada relativamente à tónica característico desta tonalidade, provavelmente com o intuito de sublinhar esta nota alterada. Mead executa todo o excerto em *mp* e não realiza o *crescendo* para *forte* como indicado pelo compositor. Em relação às respirações, Mead respira nas pausas de colcheia e também para o c. 252. Por fim, Steven Mead neste excerto apresenta claramente 5 frases constituídas pelos seguintes compassos: 4+4+2+2+4 (indicado a tracejado na imagem 35).

Excerto nº 7

Euphonium (ut)

272 16

ff

294 301 2

>

Imagem 36 – Excerto nº 7

Nota: Cosma, V. (2000, p. 4)

J
♩. = ca. 78

288

ff

294

rall.

300

Vib
No diminuendo

Imagem 37 - Excerto nº 7 (Transcrição da gravação de Steven Mead)

Nota: Elaboração própria

Relativamente à pulsação, Mead neste excerto executa por volta dos 78bpm a semínima com ponto, porém na última intervenção a partir do c. 297 faz um pequeno *rallentando*. A interpretação rítmica deste excerto é bastante precisa e além disso Mead apenas adiciona vibrato na última nota.

Durante o excerto, como Mead executa tudo extremamente curto e *fortíssimo* sem *decrescendo* (imagem 37), não é perceptível a realização de acentuações nas notas que o compositor indicou; no entanto, parece-me que o efeito aparentemente pretendido pelo compositor foi atingido.

De acordo com esta gravação Mead só faz respirações nas pausas e o fraseado que transmite é uma linha melódica sem quebras e bastante fluida apesar de tocar tudo muito curto.

Excerto nº 8

The image shows a musical score for Euphonium Concerto, Excerto nº 8, measures 303-376. The score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a circled 'K' and the text 'Cadenza Rubato'. The first staff (measures 303-311) starts with a *mf* dynamic and includes a *gliss* instruction. The second staff (measures 312-317) is marked *cantabile* and *rall.*, with dynamics ranging from *mf* to *p*. The third staff (measures 318-323) has a tempo marking of $\text{♩} = 126$ *circa* and a dynamic of *mp*. The fourth staff (measures 324-329) is marked *Piu vivo poco a poco* with a tempo of $\text{♩} = 60$ and dynamics from *p* to *mp*. The fifth staff (measures 330-335) has dynamics from *mf* to *mp*. The sixth staff (measures 336-341) has a tempo of $\text{♩} = 76$ and a dynamic of *mf*. The seventh staff (measures 342-347) is marked *più lento* and *accelerando*, with dynamics from *p* to *f*. The eighth staff (measures 348-353) is marked *Maestoso* and *f*. The ninth staff (measures 354-376) is marked *a tempo* and *molto rall.* with a tempo of $\text{♩} = 78. It ends with a circled 'L' and measure numbers 15 and 16. A page number '4' is centered below the staff.$

Imagem 38 – Excerto nº 8

Nota: Cosma, V. (2000, p. 4)

K Cadenza Rubato

304 *mf* *accel.* *rall.* *vib.* *vib.* *vib.* *vib.* *vib.* *sfz* *No dimin.* *mf* *No cresc.*

313 *accel.* *mp* *rall.* *mf* *♩ = ca. 100* *accelerando poco a poco* *♩ = - 60* *Piu vivo poco a poco*

320 *♩ = + 126* *rall.*

326

331 *♩ = ca. 60* *accelerando poco a poco*

336 *♩ = ca. 76* *♩ = - 76*

341 *rall.* *mf* *vib.* *rubato* *vib.*

347 *più lento* *accelerando* *Maestoso* *vib.* *f* *rall.*

353 *vib.* *molto rall.* *♩ = 78*

Imagem 39 - Excerto nº 8 (Transcrição da gravação de Steven Mead)

Nota: Elaboração própria

Nesta cadência, na primeira indicação de tempo (semínima = 108), Mead começa por volta dos 100bpm e acelera; na segunda indicação (c. 320), devido ao *accelerando* anterior, ultrapassa os 126bpm. No c. 324 Mead não atinge logo os 60bpm por mínima com ponto, mas com o *accelerando* nos compassos seguintes ultrapassa essa pulsação. No entanto, no c. 332 Mead muda a pulsação bruscamente (indicado na imagem 39 com uma seta a tracejado) e retoma uma pulsação mais lenta. De seguida volta a acelerar, de forma muito semelhante à primeira vez que apresenta esta frase (cc. 324-331). Para além disso, no c. 338 Mead atinge cerca de 76bpm, ou seja, 2 compassos antes da indicação da partitura e no c. 340 interpreta mais lento essa passagem que os 76bpm marcados. Na secção seguinte entre o c. 344 e 347, Mead executa um *rubato*, na escala ascendente faz um *accelerando*, a partir do c. 351 começa um *rallentando* e no c. 356 executa o *molto rallentando* indicado pelo compositor.

Relativamente à interpretação rítmica, Mead parece bastante preciso, apesar das diferentes pulsações. O vibrato realizado por Mead neste excerto está indicado na partitura da imagem 39, a vermelho.

Depois da audição da cadência, em relação aos tipos de articulação são perceptíveis as seguintes alterações da partitura original: no c. 313 não é executado o *tenuto*; no c. 316 em vez de ser executado *staccato* ouve-se um pequeno apoio na nota; no c. 323 não é executada a ligadura; é adicionada uma acentuação no primeiro tempo do c. 345; no c. 347 executa *staccato* (ao invés de *tenuto*); nos cc. 351 e 353 Mead adiciona uma ligadura depois do intervalo de 4ª perfeita, e executa todas as semínimas de forma bastante articulada, com exceção da última que faz *tenuto*.

Sobre dinâmicas, Steven Mead na 1ª suspensão mantém o *forte* e não faz *decrecendo*; no c. 312 não executa o *crescendo* e no c. 316 começa já em *mf* e não em *piano*. Consequentemente, Mead executa o resto do excerto em *mf* e não diferencia de forma clara as diferentes dinâmicas até ao c. 349. Apesar do compositor deixar indicações claras para não executar um súbito *f* (c. 351) e fazer um *crescendo* do c. 347 até ao c. 351, graças ao *crescendo*, ao *accelerando* e à subida no registo, Mead opta apenas por fazer o *crescendo* no c. 350 que mantém até ao final do excerto.

Quanto à respiração, na primeira parte Mead respira nas pausas e nas indicações de corte. De seguida respira para o c. 323 e depois disso até à cesura (c. 343) não respira mais nenhuma vez. Na secção seguinte, respira no local indicado depois da 1ª semínima ligada do c. 354 e no final adiciona 2 respirações, uma antes do Ré bemol e outra depois.

Quanto ao fraseado, depois de ouvir e analisar a gravação, no meu entender Mead executa a primeira parte da cadência até ao c. 315 como uma introdução. A partir do c. 316 é audível o início da construção para o clímax do “Maestoso”, através do *accelerando*, embora não seja um aumento de velocidade linear devido a pequenos *rallentandi*. O fraseado da frase do cc. 324-331 é igual ao da frase seguinte entre o c. 332 e c. 339, já que são frases exatamente iguais. Adicionalmente, do c. 344 em diante volta à verdadeira construção do clímax que é atingido no “Maestoso”. A frase seguinte é a confirmação do carácter imponente, digno e majestoso.

Excerto nº 9



Imagem 40 – Excerto nº 9

Nota: Cosma, V. (2000, p. 6)

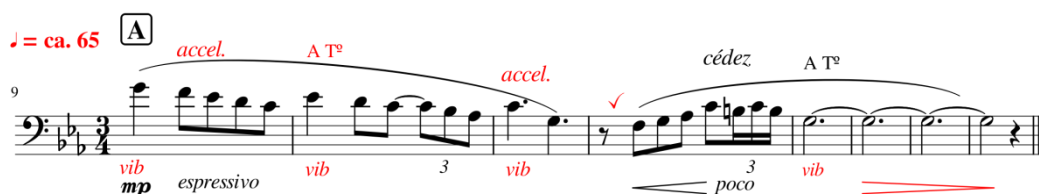


Imagem 41 - Excerto nº 9 (Transcrição da gravação de Steven Mead)

Nota: Elaboração própria

Neste primeiro excerto do 2º andamento, Mead opta por uma pulsação consideravelmente mais lenta que o indicado (ca. 65bpm em vez dos 68bpm indicados), o que corresponde a “Larghetto” (um andamento lento) e não a “Andantino”, tal como indicado no nome do andamento e que significa “andamento moderado, ligeiramente mais rápido que andante”, entre 80 e 108bpm. Esta opção de executar o andamento tão lento poderá causar a descaracterização do andamento. Apesar disso, o tempo é instável, uma vez que Mead oscila bastante a pulsação neste excerto, e também na nota longa final o pianista mexe com o tempo (apesar de ter a indicação de “A Tº”), provavelmente por coerência para com o solista.

Em relação ao ritmo, e tendo em conta o anteriormente referido, o mesmo é aparentemente preciso, apesar da pulsação variar.

Neste excerto, primeiro Mead estabiliza a nota e só depois executa o vibrato, de forma geral todas as notas longas têm um vibrato lento. Mead executa todo o excerto *legato* como está indicado na partitura, e respira apenas na pausa a meio do excerto.

No caso das dinâmicas, Mead mantém todo o excerto em *mp* e no final realiza o pequeno *crescendo* indicado pelo compositor, embora realize o *decrescendo* ao longo de toda a nota longa.

Em conclusão, o fraseado de Mead é influenciado pela utilização de vibrato como elemento expressivo, em junção com a sua escolha de *rubato*, enfatiza a primeira nota dos compassos 9, 10 e 11 e depois o ponto com mais tensão é no c. 12, correspondente ao primeiro dó do final do *crescendo*.

Excerto nº 10

The image shows a musical score for Euphonium (ut) in bass clef. It consists of three staves of music. The first staff starts at measure 67 and ends at measure 72. The second staff starts at measure 73 and ends at measure 78. The third staff starts at measure 79 and ends at measure 84. Dynamics include *ff*, *mf*, and *dimin.* A circled 'F' is above measure 73. There are also some performance markings like accents and slurs.

Imagem 42 – Excerto nº 10

Nota: Cosma, V. (2000, p. 6-7)

This image shows an annotated version of the musical score for Euphonium (ut) in bass clef, covering measures 72 to 81. A tempo marking of $\text{♩} = \text{ca. } 65$ is written in red above measure 72. A circled 'F' is above measure 73. Red dashed lines group measures 72-75 and 76-80. Red annotations include 'vib' (vibrato) markings with arrows pointing to notes, and 'rall.' (ritardando) above measure 80. Dynamics include *f*, *ff*, and *dimin.*

Imagem 43 - Excerto nº 10 (Transcrição da gravação de Steven Mead)

Nota: Elaboração própria

Este 2º excerto do 2º andamento supostamente seria executado com a semínima com ponto = 80bpm, no entanto Mead interpreta a cerca de 65bpm, mantendo a pulsação com que iniciou o andamento, de seguida executa um súbito

rallentando depois da respiração no c. 80. A interpretação rítmica é bastante precisa e Mead adiciona vibrato em bastantes notas.

De forma geral Mead não executa todas as acentuações e algumas passagens soam quase em *legato*, toca todo o excerto em *ff* e não se ouvem dinâmicas diferentes, apenas o *decrescendo* final. As respirações acontecem nas pausas e no c. 80 (depois da semínima).

Em relação ao fraseado (indicado a tracejado na imagem 43), no início Mead cria um diálogo constituído por pergunta e resposta (2 c. + 2 c.). Do c. 77 com anacruse até ao último compasso, Mead mantém a condução melódica de forma fluída sem quebras, apesar da respiração.

Excerto nº 11

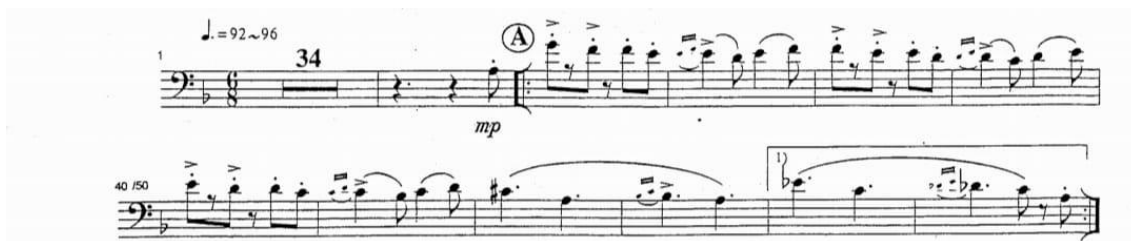


Imagem 44 – Excerto nº 11

Nota: Cosma, V. (2000, p. 8)

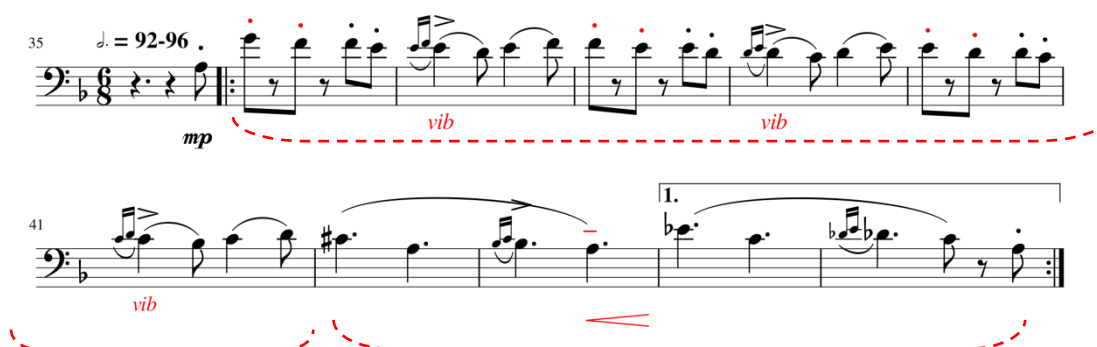


Imagem 45 - Excerto nº 11 (Transcrição da gravação de Steven Mead)

Nota: Elaboração própria

Este excerto é executado na pulsação indicada pelo compositor e de forma bastante precisa ritmicamente; todas as *appoggiaturas* são interpretadas da mesma forma, ou seja, com a mesma duração.

Mead apenas coloca vibrato nas semínimas com acentuação, como é visível na partitura da imagem 45, contudo é um vibrato subtil e discreto. Provavelmente será para destacar estas notas.

Em relação à articulação, Mead interpreta o *staccato* de forma muito curta e seca e a última nota do c. 43 executa como se tivesse um *tenuto*. Além disso, em todo o excerto é audível a mesma dinâmica, *mp*, embora no c. 43 realize um pequeno *crescendo* para o seguinte compasso. Mead apenas respira nas pausas.

Relativamente ao fraseado, na primeira frase constituída por 6 compassos (indicado na imagem 45 a tracejado) é sempre audível o apoio no primeiro tempo de cada compasso. Na segunda frase (c. 42 a 45) Mead, ao fazer um *crescendo* e a nota *tenuto* no c. 43, evidência a prolongação da frase até ao fim, transmitindo uma linha melódica longa e contínua.

Excerto nº 12

The image shows a musical score for Euphonium Concerto, Excerto nº 12, measures 80-114. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The tempo is marked as quarter note = 92. The score is divided into three systems. The first system (measures 80-111) starts with a common time signature (C) and a dynamic marking of *mp*. The second system (measures 107-113) has dynamic markings of *mf*, *f*, and *p*. The third system (measures 114-114) has dynamic markings of *mf*, *mp*, *p*, and *f*. The score features various articulations, including slurs and accents, and a fermata over the final note of measure 114.

Imagem 46 – Excerto nº 12

Nota: Cosma, V. (2000, p. 8)

♩ = 92 [C]

99

mf

108

115

mf *mp* *p*

Imagem 47 Excerto nº 12 (Transcrição da gravação de Steven Mead)

Nota: Elaboração própria

A sensação auditiva é de que Mead interpreta este excerto uns pontos metronómicos abaixo que a indicação de mínima com ponto = 92. Mead é bastante preciso ritmicamente e este excerto não tem vibrato.

Em relação à articulação o *staccato* é executado de forma natural e fluída (sem ser demasiado curto e sem ressonância), as semínimas com ponto com um ligeiro acento e *tenuto* e no c. 112 não executa a acentuação, apenas o *staccato*, provavelmente para executar da mesma forma que a frase seguinte, uma vez que são similares.

Neste excerto, Mead transmite pouca diferença entre dinâmicas. Inicia já em *mf* e mantém até ao c. 114 sem executar o *f* e o *p* indicado na imagem 47; isto poderá ser devido à gravação e não da interpretação de Mead. De seguida nos últimos 4 compassos executa as dinâmicas indicadas pelo compositor.

Além disso, Mead realiza as respirações nas pausas e é audível a estrutura de 4c. + 4c. + 2c. + 2c. + 2c. + 2c. + 4c (indicado na imagem 47). Ao longo de todo o excerto é perceptível o apoio no primeiro tempo do compasso.

Excerto nº 13



Imagem 48 – Excerto nº 13

Nota: Cosma, V. (2000, p. 9)



Imagem 49 - Excerto nº 13 (Transcrição da gravação de Steven Mead)

Nota: Elaboração própria

Neste excerto Mead toca mais lento que o indicado pelo compositor, continuando assim a pulsação do excerto anterior, o que indica coerência. Devido à prolongação das semínimas nos cc. 152 e 154, o ritmo chega quase a ser alterado para uma mínima. Não indiquei na transcrição da partitura, uma vez que poderá ser apenas a ressonância da nota prolongada. Adicionalmente, Mead não adiciona vibrato e respira apenas nas pausas.

Relativamente à articulação, Mead realiza o que o compositor indicou com exceção do *staccato* nas semínimas dos cc. 152 e 154. Estas notas são executadas com *tenuto* (exatamente o contrário da indicação do compositor).

Em todo o excerto, Mead toca em *mf* sem alterar a dinâmica: assim, não executa o *decrecendo* final. Para além disso é audível uma condução melódica do início até ao fim do excerto.

Excerto nº 14

Excerpt No. 14, measures 161-172. The score is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 161 starts with a circled 'E' and a dynamic marking of *f*. The music features a series of eighth notes with slurs. Measure 166 has a dynamic marking of *mf*. Measure 172 includes a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *mf*. A *dimin.* marking is present above the staff in measure 172. A circled 'E' is also present above the staff in measure 172.

Imagem 50 – Excerto nº 14

Nota: Cosma, V. (2000, p. 9)

Excerpt No. 14, measures 1-12. The score is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked as *♩ = ca. 92*. Measure 1 starts with a circled 'E' and a dynamic marking of *mf*. The music features a series of eighth notes with slurs. Measure 6 has a dynamic marking of *mf*. Measure 12 includes a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *mf*. A *Poco vibrato* marking is present below the staff in measure 12.

Imagem 51 - Excerto nº 14 (Transcrição da gravação de Steven Mead)

Nota: Elaboração própria

Neste último excerto, Mead já executa cerca de 92bpm (a mínima com ponto) como indicado pelo compositor e é bastante preciso ritmicamente. Mead apenas adiciona um vibrato discreto na última nota e não executa as acentuações marcadas na partitura, optando por não destacar nenhum momento neste excerto. As notas com *tenuto* (imagem 50) são interpretadas da mesma forma que sem o *tenuto*. Para além disso, todo o excerto é executado em *mf* e no final Mead realiza o *decrescendo*. As respirações são apenas nas pausas e é audível uma linha melódica fluida e natural sem destaque de nenhuma nota.

3.4. Interpretação de Adam Frey

Neste subcapítulo, em primeiro lugar e como contextualização será apresentada a biografia de Adam Frey, e em segundo lugar a análise técnico-interpretativa da gravação de Adam Frey.

3.4.1. Adam Frey

Natural de Atlanta, Geórgia, Adam Frey é considerado um dos grandes impulsionadores do eufónio, com mais de 120 obras escritas e transcritas para ele. Atualmente, não exerce apenas a função de intérprete, sendo também professor associado e *Director of Instrumental Studies*²³ na University of North Georgia, e professor na Georgia State University e na Emory University.

Nasceu em 1975 e é o criador e diretor artístico do International Euphonium Tuba Festival (IETF), em Atlanta, desde 2004. Atualmente, tem vindo a dar masterclasses e recitais em universidades e conferências por todo o mundo (Georgia State University, 2022).

Obteve o grau de bacharelato em Música nas variantes de eufónio e tuba na Universidade da Geórgia, em 1997. Em 1999 obteve o grau de mestre em música e um Diploma de Performance Profissional com distinção no Royal Northern College of Music, em Inglaterra. Teve como professores David M. Randolph e Steven Mead (Edwards, 2017). Em 2015, tornou-se doutor em Artes Musicais pela Universidade de Salford.

Enquanto frequentava a Georgia State University, Adam Frey foi premiado pela “Presser Foundation Scholar” e ganhou bastantes prémios, tais como o 1º lugar no “Leonard Falcone International Euphonium Competition” e no “Music Teachers’ National Association Wurlitzer Competition”. Adicionalmente, ganhou o 2º lugar no “Verso Il Millenio” International Euphonium Competition em Riva del Garda, em Itália (Yamaha, sem data).

Em 1999, Adam Frey também teve sucesso em vários concursos, como no British Euphonium Baritone Conference (Reino Unido), na Tubamania International

²³ Diretor dos estudos instrumentais

Competition (Austrália), na 15ª Competição Anual de Sopros e Percussão do Japão e por fim, na 1ª Competição Jeju Brass Solo (Coreia do Sul).

Em 2001, Adam Frey realizou a estreia americana do “Euphonium Concerto” de Vladimir Cosma com a Fort Collins Symphony Orchestra. Nesse mesmo ano foi nomeado finalista no Concert Artists Guild International Young Artist Competition em Nova Iorque (Yamaha, sem data).

Ao longo dos anos, Adam Frey teve a oportunidade de se apresentar a solo com diversas orquestras sinfônicas em todo o mundo, incluindo: Boston Pops, Jeju Symphony Orchestra (Coreia do Sul), US Army Orchestra (Washington DC), Harvard Pops (MA), Fort Collins (CO), Indian Hill (MA), the Vaasa Symphony Orchestra (Finlândia), Atlanta Philharmonic (GA), Camerata Eleutheria (Argentina), Cascade (WA), Greensboro (NC), Clemson (SC), LaGrange (GA), Minot (ND), Bellevue Philharmonic (WA) e Northeastern Symphony Orchestra (MA) (Euphonium.com & Tubamusic.com, 2024).

Adicionalmente, Adam Frey também se apresenta regularmente com orquestras de sopros e *brass bands*, tais como Soli Brass (Holanda), Point of Ayr (País de Gales), National Youth Brass Band (Suíça) e orquestras de sopros de Singapura, Tailândia, Brasil, Coreia do Sul, Guatemala, República Dominicana, Colômbia, Peru, Austrália, Rússia, Finlândia, China, Alemanha, Hong Kong e Estados Unidos (Euphonium.com & Tubamusic.com, 2024).

Adam Frey também foi artista e solista convidado em festivais e conferências por todo o mundo, tais como: “Midwest Clinic” (EUA), “WASBE Convention” (Singapura), “Melbourne International Festival of Brass” (Austrália), “Trombonanza” (Argentina), “Carlos Gomez Festival” (Brasil), “Jeju Internat International Wind Festival” (Coreia do Sul), “Asia Pacific Band Directors Conference” (Coreia do Sul), “Westby Low Brass Workshop” (Noruega), “Peru Low Brass Festival” (Peru), “Tubamania” (Tailândia) e “Orquesta Latinoamericana de Vientos” (Colômbia) (Georgia State University, 2022).

Em relação a publicações, Adam Frey participou na compilação “The Euphonium Source Book” (2007) escrevendo alguns capítulos e criou os sites Euphonium.com & Tubamusic.com, que contêm recursos específicos para tuba,

eufónio e música de câmara, nomeadamente partituras, acessórios e informações de concursos e festivais.

A discografia de Adam Frey tem vindo a aumentar: em 1998 gravou o primeiro cd a solo, intitulado “Listen to THIS!!”; em 2003, lançou um segundo cd a solo, “Collected Dreams”, caracterizado por melodias tradicionais escocesas, irlandesas e clássicas que combinam o som do eufónio com acompanhamento de sintetizador (Frey, 2015). Nos anos seguintes gravou “Little Buckaroos” (2005), “Beyond the Horizon – Volume 1” (2007), “Majestic Journey” (2008), “Beyond the Horizon – Volume 2” (2010), “Beyond the Horizon – Volume 3” (2011), “Sudamérica Vibra” (2015) e “Gemini” (2015) (2015, Frey).

Por fim, Adam Frey toca exclusivamente num eufónio Yamaha YEP-842TS e é desde 2000 *Performing Artist* e *Guest Clinician* da Yamaha.

3.4.2. Análise técnico-interpretativa da gravação

Nesta etapa da investigação, para a apresentação da análise realizada à gravação interpretada por Adam Frey, em cada excerto será apresentada a partitura original do Concerto, a transcrição de partitura com as suas alterações realizada por mim e por fim um pequeno comentário.

Excerto nº 1

Lento Rubato
♩ = ca. 69

64 (A)

mf p mf

68

71

74 stretto A Tº ♩ = 69
p cresc. molto f

77 stretto p

a tempo
80 ♩ = 80 (B) 82 13

Imagem 52 - Excerto nº 1

Nota: Cosma, V. (2000, p. 1)

The image shows a musical score for Euphonium, measures 65 to 79. The score is annotated with various performance instructions in green. At measure 65, the tempo is marked as $\text{♩} = -60$ and 'Lento Rubato'. The first three sixteenth-note groups are marked with 'vib' and dynamic markings of *mf*, *p*, and *mf* respectively. The fourth group is marked with 'no vib'. At measure 69, there is an 'accel.' marking and a 'cresc.' line. At measure 72, there is another 'no vib' marking and a 'cresc.' line. At measure 74, the tempo changes to $\text{♩} = \text{ca. } 83$ and 'stretto' is indicated. The dynamic markings are *p*, *cresc. molto*, and *f*. At measure 77, the tempo is $\text{♩} = -69$ and 'stretto' is marked. At measure 79, the tempo is 'a tempo' and $\text{♩} = \text{ca. } 77$, with a 'rall.' marking and a 'mf' dynamic marking.

Imagem 53 - Excerto nº 1 (Transcrição da gravação de Adam Frey)

Nota: Elaboração própria

Neste primeiro excerto, Adam Frey começa uns pontos metronómicos abaixo dos 60bpm e cada sexta interpreta de forma diferente em termos rítmicos. Na primeira sexta atrasa o início e o fim, enquanto no meio realiza um pequeno *accelerando*, na 2ª sexta já é mais rigoroso em termos ritmicos e apenas a primeira semicolcheia é mais longa, na 3ª sexta Frey apoia e prolonga a última semicolcheia. De seguida, realiza um *accelerando* e no c. 74 começa essa passagem por volta dos 83bpm por semínima; no entanto, executa o *stretto* indicado na partitura e ultrapassa essa pulsação. O pianista a seguir executa a sua parte na mesma pulsação em que Frey terminou, mas realiza um brusco *rallentando* e Frey entra no c. 77 um pouco abaixo

dos 69bpm. Além disso, o *stretto* do c. 78 é executado no 3º e 4º tempo como indicado na partitura e no c. 80 Frey estabiliza por volta dos 77bpm a semínima. Apesar da pulsação variar, Frey é preciso ritmicamente.

Relativamente ao vibrato, Frey no início executa um vibrato discreto conforme o indicado na partitura da imagem 53; contudo quanto mais forte e rápida a passagem retira o vibrato. Frey de forma geral executa a articulação indicada pelo compositor, no entanto no c. 71, 72 e 73 a primeira colcheia interpreta com *staccato* bastante curto, ou seja, é possível concluir que existe alteração da articulação devido ao *crescendo* e ao aumento da pulsação. No c. 77 e 78 o compositor indicou que a colcheia é articulada com *tenuto*, contudo Frey interpreta esses motivos em *legato*.

Frey nesta gravação realiza as dinâmicas indicadas na partitura, a partir do c. 71 faz um *crescendo* gradual até ao c. 73 e no c.74 faz um súbito piano e cresce para forte como indicado. No final, na escala descendente quando Frey chega ao registo mais grave faz um pequeno *crescendo*, ataca a última nota em *mf* e cresce nos últimos tempos dessa nota.

Quanto às respirações, na primeira parte, Frey respira apenas nas pausas, na segunda parte a partir do c. 77, respira nas 2 indicações das vírgulas como também adiciona uma respiração antes da semibreve final. Esta respiração final não quebra a frase, uma vez que o *rallentando* anterior ajuda a melhorar a qualidade da respiração.

No caso do fraseado musical, os primeiros compassos auditivamente representam uma entrada majestosa e pouco a pouco com o *crescendo* e o *accelerando* a tensão aumenta de forma gradual até ao c. 75. A partir do c. 78 Frey mantém a tensão até à última nota do excerto, apesar das mudanças de pulsação.

Excerto nº 2

Musical score for Euphonium Concerto, Excerto nº 2, measures 112-137. The score is in 3/4 time and marked 'Piu lento' with a tempo of $\text{♩} = 69$. It features a circled 'C' above measure 112. The music consists of three staves of bass clef notation. The first staff starts at measure 112 with a dynamic marking of *mf* and a triplet of eighth notes. The second staff starts at measure 125 with a triplet of eighth notes. The third staff starts at measure 131 with a triplet of eighth notes and ends at measure 137 with a triplet of eighth notes.

Imagem 54 - Excerto nº 2

Nota: Cosma, V. (2000, p. 2)

Musical score for Euphonium Concerto, Excerto nº 2, measures 120-134. The score is in 3/4 time and marked 'Piu lento' with a tempo of $\text{♩} = \text{ca. } 63$. It features a circled 'C' above measure 120. The music consists of three staves of bass clef notation. The first staff starts at measure 120 with a triplet of eighth notes, marked with *vib* and *accel.*. The second staff starts at measure 128 with a triplet of eighth notes, marked with *vib* and $\text{♩} = 69$. The third staff starts at measure 134 with a triplet of eighth notes, marked with *vib* and *dim.*

Imagem 55 - Excerto nº 2 (Transcrição da gravação de Adam Frey)

Nota: Elaboração própria

Este excerto Frey executa numa pulsação abaixo da mínima com ponto = 63bpm e depois no 4º compasso acelera até perto da pulsação pedida; Frey não é totalmente certo na interpretação rítmica, uma vez que no 4º compasso executa as colcheias muito rápidas e assim, soa com falta de clareza e precisão. No que diz respeito ao vibrato nas notas longas primeiro apresenta a nota estabilizada e só depois adiciona o vibrato.

As alterações que Frey executa em termos de articulação e dinâmicas estão indicadas na partitura e as respirações que Frey realiza são no c. 125 e 130 depois da primeira semínima. Por fim, Frey neste excerto não faz o apoio no primeiro tempo dos compassos, como seria habitual devido à métrica de um compasso ternário. Tal como no c. 126, 128 e 130 o acento forte é claramente feito no 2º tempo.

Excerto nº 3



Imagem 56 - Excerto nº 3

Nota: Cosma, V. (2000, p. 2)

Imagem 57 Excerto nº 3 (Transcrição da gravação de Adam Frey)

Nota: Elaboração própria

Neste 3º andamento, Frey não estabiliza uma pulsação e executa todo o excerto mais rápido do que a indicação do compositor. Apenas estabiliza nos últimos compassos por volta de semínima com ponto = 79/80bpm. Frey realiza este excerto com um timbre mais agressivo e não utiliza vibrato, o que pode ser devido ao carácter indicado, à articulação e dinâmicas. De forma geral, o *staccato* é pouco perceptível e o

resto das alterações está indicado na partitura na imagem 57. De acordo com esta gravação Frey apenas respira nas pausas.

No que diz respeito às dinâmicas o *crescendo* inicial indicado na partitura original no c. 160, não é realizado, pois é feito durante os 2 compassos anteriores a este excerto e, assim, Frey executa todo o excerto em *forte*, com exceção do c. 171 onde a acentuação é feita em *fortíssimo*, o que poderá ser resultado da própria acentuação. Em conclusão, este excerto é constituído por 3 frases de 4 compassos, com exceção da última frase que tem 5 compassos. Adam Frey coloca ênfase no início do 2º e 4º compasso de cada frase, ou seja, o primeiro compasso é audível como uma anacruse para o segundo compasso.

Excerto nº 4



Imagem 58 - Excerto nº 4

Nota: Cosma, V. (2000, p. 3)

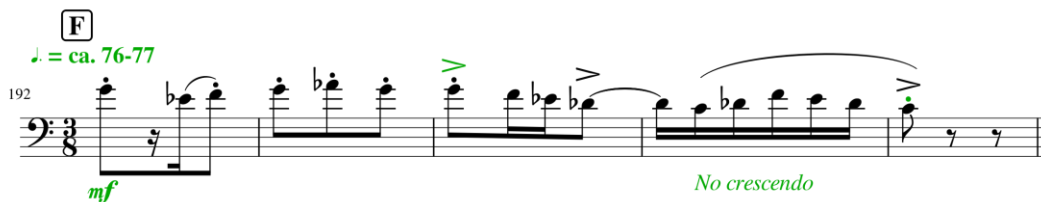


Imagem 59 - Excerto nº 4 (Transcrição da gravação de Adam Frey)

Nota: Elaboração própria

Frey executa este excerto numa pulsação semelhante ao que o compositor indica, é muito preciso ritmicamente e não adiciona nem vibrato nem respirações ao longo da execução. Em termos de acentuação, no c. 194 só se ouve a primeira e última e ainda, na última nota do excerto, Frey não executa apenas a acentuação como

também interpreta esta última nota em *staccato* exagerado, ou seja, muito curto. A dinâmica audível neste excerto corresponde a *mf* sem *crescendo* e para concluir devido à curta duração e acentuação da última nota o fraseado da frase é cortado abruptamente no fim.

Excerto nº 5



The image shows a musical score for Euphonium Concerto, Excerto nº 5, measures 224-236. The score is in bass clef with a 3/8 time signature. It starts with a tempo marking of 'Piu vivo' and a metronome marking of '♩ = 78'. The music consists of eighth notes with various accidentals (flats and naturals). There are dynamic markings of *mf* and *mo*. A circled 'G' is above measure 224, and a circled 'H' is above measure 236. The score ends with a double bar line.

Imagem 60 - Excerto nº 5

Nota: Cosma, V. (2000, p. 3)



The image shows a musical score for Euphonium Concerto, Excerto nº 5, measures 232-238. The score is in bass clef with a 3/8 time signature. It starts with a tempo marking of 'Piu vivo' and a metronome marking of '♩ = ca. 78'. The music consists of eighth notes with various accidentals (flats and naturals). There are dynamic markings of *mf*. A circled 'G' is above measure 232. The score ends with a double bar line. There are green annotations: a checkmark above measure 233 and a green underline under the final measure (238).

Imagem 61 - Excerto nº 5 (Transcrição da gravação de Adam Frey)

Nota: Elaboração própria

De acordo com a audição deste excerto, Adam Frey interpreta, embora com algumas oscilações, o andamento indicado na partitura. Além disso, a 1ª colcheia ligada para o c. 233 auditivamente soa mais longa, por isso acrescentei um tenuto à transcrição; no entanto não há razões para afirmar que houve alteração de ritmo. Frey não executa vibrato neste excerto.

Para além das articulações indicadas, como já foi referido, Frey sustenta a nota sol bemol, enquanto na repetição do motivo executa o fá bemol mais curto e ainda respira, o que origina uma quebra entre o fá bemol e o mi bemol, provavelmente devido à duração da respiração. No c. 238, Frey acentua a primeira nota, uma vez que é o tempo forte do compasso.

Relativamente às dinâmicas, Frey executa o *mf* indicado na partitura e o *decrescendo* começa um compasso antes. Ao longo da gravação é audível uma respiração no 4º compasso depois do fá bemol. Por fim, a frase é conduzida para as notas acentuadas e o compasso 238/239 é claramente o final da frase.

Excerto nº 6



The image shows a musical score for Euphonium Concerto, Excerpt No. 6, measures 236-254. The score is written in bass clef with a 3/8 time signature. It features a series of eighth-note patterns with various dynamics and articulations. A circled 'H' is placed above measure 238, and a circled 'I' is placed above measure 254. Dynamics include *mp*, *cresc.*, and *f*. There are also slurs and accents throughout the passage.

Imagem 62 - Excerto nº 6

Nota: Cosma, V. (2000, p. 3)



The image shows a musical score for Euphonium Concerto, Excerpt No. 6, measures 240-247. The score is written in bass clef with a 3/8 time signature. It features a series of eighth-note patterns with various dynamics and articulations. A circled 'H' is placed above measure 240. Dynamics include *mp*, *vib*, *cresc.*, and *f*. There are also slurs and accents throughout the passage. A green dashed line highlights the first two measures (240-241), and another green dashed line highlights the last two measures (246-247).

Imagem 63 - Excerto nº 6 (Transcrição da gravação de Adam Frey)

Nota: Elaboração própria

Em termos de pulsação Frey executa ligeiramente acima da pulsação indicada e é bastante preciso ritmicamente; coloca vibrato nas notas mais longas com exceção das notas acentuadas. As novas acentuações que Frey executa estão indicadas na partitura da imagem 63.

Em relação às dinâmicas Frey começa em *mp*, mas no c. 240 cresce para a primeira nota do c. 241 e de seguida diminui e regressa ao *mp*; estas dinâmicas são repetidas entre os cc. 244 e 245. No final deste excerto Adam Frey executa o *crescendo* para *forte* como indicado pelo compositor. As respirações são realizadas nas pausas de colcheia e para o c. 252.

Nesta gravação ouve-se claramente 4 pequenas frases: 4 c. + 4 c. + 4 c. + 4 c. (indicado a tracejado na imagem 63), em que as duas primeiras frases têm exatamente o mesmo fraseado em que o primeiro compasso direciona a tensão para o início do 2º c. e a partir daí relaxa nos seguintes compassos. De seguida, a 3ª frase, entre o c. 248 e 251, é a ponte para a última frase.

Excerto nº 7

Euphonium (ut)

272 16

ff

294 301 2

Imagem 64 - Excerto nº 7

Nota: Cosma, V. (2000, p. 4)

The image shows a musical score for Euphonium, measures 288-300. The score is in 3/4 time and features a series of eighth notes with accents and slurs. A tempo marking '♩ = ca. 80' and a box with the letter 'J' are present. Dynamics include fortissimo (ff) and a staccato marking. Green annotations highlight specific rhythmic and dynamic features.

Imagem 65 - Excerto nº 7 (Transcrição da gravação de Adam Frey)

Nota: Elaboração própria

Neste excerto Frey executa por volta de mínima com ponto = 80bpm e em termos de interpretação rítmica, a última semínima com ponto não tem a duração toda, como se ouve uma duração mais curta coloquei o símbolo do *staccato* na transcrição do excerto 7. O timbre que Frey executa pode ser caracterizado como agressivo e não utiliza vibrato. As articulações são bastantes semelhantes ao que o compositor escreveu e as respirações são efetuadas apenas em pausas. Frey executa este excerto sempre em *fortíssimo*, mas com *crescendo* nos grupos de 4 colcheias. De forma geral, através da audição é perceptível um acento regular no primeiro tempo dos compassos, resultado dos *crescendos*.

Excerto nº 8

303 **K** Cadenza Rubato
mf *gliss* *f* *sfz*

312 *cantabile* *rall.* *d. = 108* *accelerando poco a poco*
mf *mp* *p*

318 *d. = 126 circa*
mp

324 *d. = 60 Piu vivo poco a poco*
p *mp*

330 *mf* *p* *mp*

336 *d. = 76*
mf

342 *più lento*
p

348 *accelerando* *Maestoso*
f

354 *a tempo* *d. = 78* **L**
molto rall. 361 15 375 16

Imagem 66 - Excerto nº 8

Nota: Cosma, V. (2000, p. 4)

K Cadenza Rubato

304 *mf* *accel. rall.* *vib* *rall.* *f* *sfz* *mf* *cantabile vib*

313 *vib* *rall.* *mp* *p* *accelerando poco a poco* *♩ = ca. 85* *♩ = ca. 60 Più vivo poco a poco*

320 *♩ = ca. 126* *mp* *p*

326 *mp* *mf*

331 *p* *mp*

336 *♩ = 76* *mf*

341 *rall.* *vib* *rubato* *p* *accel.* *Maestoso* *rall.* *vib*

347 *più lento* *cresc.* *f*

353 *rall.* *molto rall.* *ff* *♩ = 78*

Imagem 67 - Excerto nº 8 (Transcrição da gravação de Adam Frey)

Nota: Elaboração própria

Nesta cadência, na 1ª indicação de tempo, Frey começa por volta dos 85bpm (bastante abaixo dos 108 indicado pelo compositor) e depois acelera. Na 2ª indicação (c. 320) Frey atinge os 126bpm como indicado, mas logo a seguir ultrapassa devido ao *accelerando*, como indicado na partitura original. No c. 324 Frey inicia com a pulsação indicada (60bpm) e continua em *accelerando* até ao c. 340, só no compasso seguinte executa um *rallentando*. E ainda, na frase seguinte Frey opta por realizar um pequeno *accelerando* e um *rallentando* e por fim, a partir do c. 347 faz o *accelerando* indicado na partitura e só no c. 354 começa o *rallentando*. Relativamente à interpretação rítmica, Frey é bastante preciso.

Após a audição repetitiva deste excerto é perceptível que o timbre do Ré bemol do c. 356 não é totalmente focado e Frey adiciona pouco vibrato, como pode ser observado na partitura da imagem 67.

Em relação à articulação, entre o c. 316 e 322 Frey acentua a nota grave do primeiro tempo em todos os compassos, provavelmente por ser a nota mais grave desta secção e a tónica da escala Hispano-Árabe. De seguida, até ao c. 340 executa as articulações indicadas na partitura; contudo, no c. 341 Frey acentua a 1ª colcheia, o que poderá ser para o diferenciar da primeira apresentação deste motivo (c. 340). Além disso, no c. 351 e 353 Frey executa as articulações como o compositor indicou. No final deste excerto, Frey interpreta as semínimas com *staccato* e a última nota do excerto executa-a em *marcato*²⁴, mostrando que a cadência terminou.

Quanto às dinâmicas, Frey executa as indicadas na partitura, no entanto executa um *crescendo* a partir do c. 347 para o *forte* do c. 351 não ser súbito. No que diz respeito à respiração, Frey no início respira nos cortes e nas pausas, de seguida para o c. 323, mas até à *ceasura* do c. 343 acrescenta 4 respirações, provavelmente para manter a qualidade sonora. Nas frases seguintes respira na vírgula e adiciona as seguintes respirações: no c. 352 depois da primeira semínima, no c. 354 depois da 1ª semínima ligada, no fim do c. 355, e no final adiciona 2 respirações (uma antes do ré bemol e uma depois), uma vez que estas duas notas necessitam de grande quantidade

²⁴ *Marcato* significa marcado, ou seja, fortemente acentuado em bloco sem diminuição de intensidade e é a “nota sobre a qual recai a intenção direcionada de uma frase melódica” (Alves, 2011, p.110). *Marcato* é representado por um V invertido, acima da nota, como é visível na imagem 56.

de ar. Deste modo, é possível concluir que Frey adiciona bastantes respirações neste excerto.

Por fim, entre o c. 320 e 340 é audível uma condução melódica sempre em *accelerando* gradual e a partir c. 341 desacelera. Posteriormente, entre o c. 344 e 346 Frey executa uma frase com *rubato* e no c. 347 inicia o caminho até à última nota do excerto (representado na imagem 67 com a seta verde), ou seja, consoante a interpretação de Frey o clímax é na última nota do excerto, uma vez que é a mais *forte* e com *marcato*, ou seja, a nota sobre a qual recai a intenção da direccionalidade da frase.

Excerto nº 9



Imagem 68 - Excerto nº 9

Nota: Cosma, V. (2000, p. 6)



Imagem 69 Excerto nº 9 (Transcrição da gravação de Adam Frey)

Nota: Elaboração própria

Este excerto Frey opta por interpretar de forma muito lenta, por volta do 65-67bpm, apesar do compositor indicar 88bpm e o título do andamento ser “Andantino” (que corresponde a 80-108bpm); é provável que opte por uma pulsação mais lenta uma vez que é o 2º andamento do Concerto e é habitual o 2º andamento de um

concerto ser mais lento. Além disso, Frey não executa o *cedendo* indicado pelo compositor; executa todas as figuras rítmicas sem oscilação de tempo e também realiza *legato* em todo o excerto de forma fluida sem quebras.

Em relação à utilização do vibrato, como é visível na transcrição do excerto 9, Frey apenas interpreta a primeira nota do c. 11 com vibrato e a nota longa do final do excerto interpreta com um vibrato rápido.

No que diz respeito às dinâmicas, Frey começa em *mp* e diminui antes da pausa, de seguida cresce e diminui na nota longa até o som não ser audível, uma vez que se funde com o som do piano. Frey respira apenas na pausa ao longo do excerto e a condução melódica poderá ser caracterizada como fluida e natural sem notas destacadas.

Excerto nº 10

The image displays a musical score for Euphonium (ut) in bass clef. It is divided into three systems. The first system starts at measure 67 and ends at measure 68, featuring a melodic line with slurs and a dynamic marking of *f*. The second system starts at measure 73 and ends at measure 76, marked with a circled 'F' and a dynamic of *ff*, followed by a *mf* marking. The third system starts at measure 78 and ends at measure 80, concluding with a *dimin.* marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Imagem 70 - Excerto nº 10

Nota: Cosma, V. (2000, p. 6-7)

72 ♩ = ca. 80-84

f *ff*

76 *mf* *rall.*

81 *vib.* *dimin.* *rall.*

Imagem 71 - Excerto nº 10 (Transcrição da gravação de Adam Frey)

Nota: Elaboração própria

Neste 2º excerto do 2º andamento, Frey opta por uma pulsação entre 80 e 84bpm e é bastante preciso ritmicamente. Para além disso, apenas coloca vibrato na última nota do excerto e executa exatamente as articulações indicadas pelo compositor, com exceção dos finais de frase em que adiciona *tenuto* (c. 74 e 76).

Em relação às dinâmicas, Frey interpreta as dinâmicas indicadas pelo compositor, e as respirações executa nas pausas e adiciona no c. 78 e 80. Em termos de fraseado, o primeiro movimento ascendente é direcionado para a primeira colcheia do c. 73 que corresponde ao clímax do andamento e de seguida, existe a repetição do mesmo movimento para o c. 75. A partir do c. 77 com anacruse, Frey mantém a condução melódica até ao fim apesar de respirar duas vezes, como essas respirações são tão bem executadas não quebra a linha melódica.

Excerto nº 11



Imagem 72 - Excerto nº 11

Nota: Cosma, V. (2000, p. 8)

Imagem 73 - Excerto nº 11 (Transcrição da gravação de Adam Frey)

Nota: Elaboração própria

Neste primeiro excerto do 3º andamento, Frey interpreta este excerto na pulsação indicada pelo compositor e não faz vibrato em nenhuma passagem. As articulações executadas são praticamente as indicadas pelo compositor: apenas adiciona algumas acentuações no 2º tempo do compasso, o que torna perceptível o balanço binário habitual num compasso 6/8. Relativamente à dinâmica, começa em *mp* como indicado pelo compositor, mas no final adiciona *crescendo* e *decrescendo* duas vezes, o que em termos de fraseado divide claramente os compassos 42 a 45 em 2 pequenas frases de 2 c. (indicado a tracejado na imagem 73); isto é audível através dos *crescendos* e *decrescendos* e pela respiração efetuada entre as duas frases (c. 43).

Excerto nº 12



Imagem 74 - Excerto nº 12

Nota: Cosma, V. (2000, p. 8)



Imagem 75 - Excerto nº 12 (Transcrição da gravação de Adam Frey)

Nota: Elaboração própria

Neste 2º excerto do 3º andamento, Frey interpreta na pulsação por volta dos 92bpm, como indicado pelo compositor; no entanto, no c. 107 Frey executa o primeiro tempo mais lento e altera ligeiramente a pulsação para executar o ritmo correto do restante compasso, fazendo assim um *rallentando*. Para além disso, Frey não executa vibrato neste excerto e realiza apenas as respirações nas pausas.

Frey realiza as acentuações com *tenuto* nas semínimas com ponto e o *staccato* é extremamente curto. No c. 112 não executa a acentuação, apenas o *staccato*. De acordo com a audição deste excerto, Frey começa logo em *mf*, a partir do c. 111 executa as dinâmicas indicadas na partitura e é de realçar que é perceptível o grande contraste de dinâmicas que ajuda na condução melódica e na interligação entre frases.

Excerto nº 13



Imagem 76 - Excerto nº 13

Nota: Cosma, V. (2000, p. 9)

D ♩ = ca. 92

Musical score for Euphonium Concerto, Excerpt No. 13, measures 142-153, with performance annotations. The score is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It starts at measure 142 with a dynamic marking of *mf*. There is a triplet of eighth notes in measure 145, also marked *mf*. The piece concludes at measure 153 with a *dim.* (diminuendo) marking and a dashed line indicating the end of the phrase. Green annotations include a box 'D' and a tempo marking '♩ = ca. 92' at the top left. Green accents (>) are placed above several notes in measures 142, 143, 144, 146, 147, 148, and 149. A green accent (>) is also placed above the first note of the final measure (153).

Imagem 77 - Excerto nº 13 (Transcrição da gravação de Adam Frey)

Nota: Elaboração própria

Depois da audição deste excerto é perceptível que Frey executa quase nos 92bpm como indicado pelo compositor e é bastante preciso ritmicamente. Frey neste excerto não adiciona vibrato, no entanto acrescenta algumas acentuações visíveis na partitura da imagem 77. Em relação às dinâmicas executa conforme o indicado na partitura original e as respirações são efetuadas apenas nas pausas. O fraseado é caracterizado por maioritariamente ter o apoio no primeiro tempo de cada compasso,

contudo esse acento regular corta a continuidade da frase. Deste modo, o apoio no primeiro tempo do compasso poderá ser a causa da adição de acentos.

Excerto nº 14



Imagem 78 - Excerto nº 14

Nota: Cosma, V. (2000, p. 9)

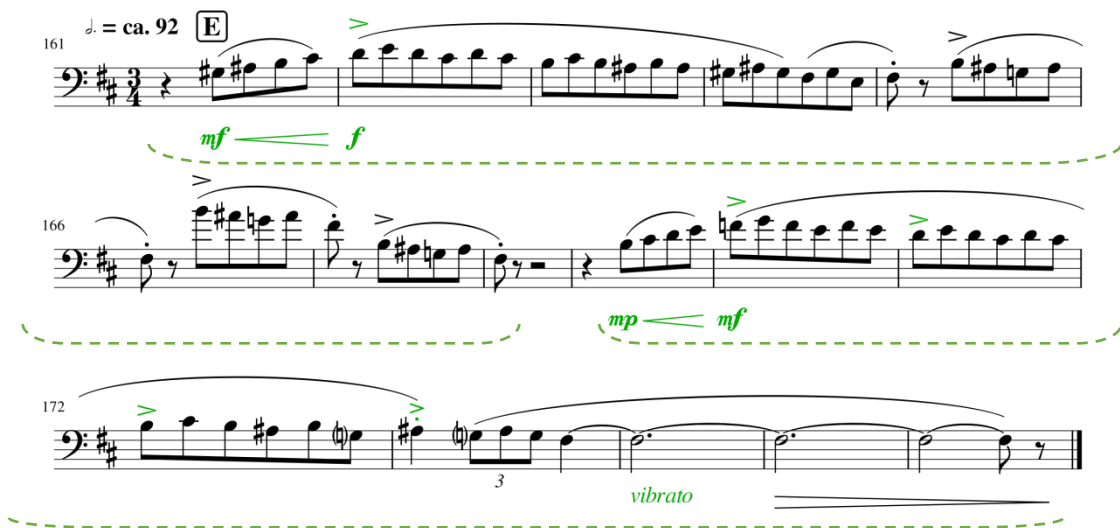


Imagem 79 - Excerto nº 14 (Transcrição de gravação)

Nota: Elaboração própria

Neste último excerto, Frey interpreta como o anterior por volta dos 92bpm a mínima com ponto. Além disso, Frey adiciona vibrato na última nota e relativamente à articulação, Frey executa as acentuações marcadas pelo compositor, no entanto ainda adiciona 5 acentuações. As notas com indicação de *tenuto* no excerto original na

primeira frase (cc. 161-164) são interpretadas de igual forma das que não têm *tenuto*, ou seja, Frey não faz o *tenuto*.

As respirações são efetuadas nas pausas e de acordo com a audição e análise deste excerto Frey realiza a mesma estrutura de dinâmica tanto na primeira frase como na segunda, ou seja, começa uma dinâmica abaixo da indicação do compositor e nas primeiras 4 colcheias cresce até a dinâmica indicada.

Para concluir, Frey executa claramente 2 frases de 8 compassos (indicado na imagem 79 a tracejado) uma vez que as dinâmicas e as acentuações contribuem para isso.

4. Estudo comparativo das duas análises técnico-interpretativas

Neste capítulo será apresentado o estudo comparativo entre as duas análises, através da elaboração de uma tabela para cada excerto com a comparação dos aspetos mais relevantes dos elementos musicais do guia interpretativo (tempo, interpretação e precisão rítmica, timbre e escolha do vibrato, articulação, dinâmicas, respiração e fraseado).

Excerto nº 1

Guia interpretativo	Steven Mead	Adam Frey
Tempo (pulsação)	<ul style="list-style-type: none"> -Pulsação instável - c. 65: ♩ = - 60bpm - <i>Accelerando</i> gradual + <i>stretto</i> até ao c. 75 ultrapassando a ♩ = 80bpm - c. 77: ♩ = - 69bpm - c. 78: <i>stretto</i> no 3º e 4º tempo - c. 80: ♩ = ca. 77bpm 	<ul style="list-style-type: none"> - c. 65: ♩ = - 60bpm - <i>Accelerando</i> gradual + <i>stretto</i> (mais rápido que Mead) até ao c. 75 ultrapassando a ♩ = 83bpm - c. 77: ♩ = - 69bpm (não tão lento como Mead) - c. 78: <i>stretto</i> no 3º e 4º tempo - c. 80: ♩ = ca. 77bpm
Interpretação e Precisão rítmica	- Com algumas imprecisões rítmicas	- Bastante preciso ritmicamente
Timbre e escolha de Vibrato	- Adiciona mais vibrato que Frey	- Adiciona pouco vibrato
Articulação	<ul style="list-style-type: none"> - Tercinas com <i>staccato</i> - Adiciona algumas acentuações - c. 77: não executa a ligadura - c. 78: as 2 primeiras semicolcheias com <i>staccato</i> -c. 78: 1º grupo de 4 semicolcheias adiciona uma ligadura 	<ul style="list-style-type: none"> - Tercinas com <i>tenuto</i> -1ª colcheia executada com <i>staccato</i> bastante curto - c. 77: com ligadura - c. 78: as 2 primeiras semicolcheias com <i>tenuto</i> -c. 78: 1º grupo de 4 semicolcheias adiciona uma ligadura
Dinâmicas	<ul style="list-style-type: none"> - Na 2ª sextina adiciona um <i>crescendo</i> e um <i>decrescendo</i> -Não realiza o <i>crescendo</i> no c. 68, só a partir do c. 70 	<ul style="list-style-type: none"> - Não realiza o <i>crescendo</i> no c. 68, só a partir do c. 71 - c. 74 executa em <i>p</i> e cresce até <i>f</i>

	- c. 74 executada em <i>mf</i> e cresce até <i>ff</i> - c. 77 executada em <i>mf</i> - c. 79 cresce até <i>f</i>	- c. 77 executada em <i>p</i> - c. 79 pequeno <i>crescendo</i> até <i>mf</i> e cresce nos últimos tempos do c. 80
Respiração	O local de respirações é igual	
Fraseado	- Primeiros compassos assemelham-se a uma pergunta e resposta - Aumento de tensão gradual do c. 68 até ao c. 75 (clímax) - No c. 78 as 2 semicolcheias com <i>staccato</i> fazem a transição para o novo motivo - A partir do c. 78 mantém a tensão até à última nota	- Primeiros compassos auditivamente representam uma entrada majestosa - Aumento de tensão gradual do c. 68 até ao c. 75 (clímax) - A partir do c. 78 mantém a tensão até à última nota

Excerto nº 2

Guia interpretativo	Steven Mead	Adam Frey
Tempo (pulsação)	- Pulsação estável por volta dos 71bpm	- Começa por volta do 63bpm depois <i>accelerando</i> até perto da pulsação pedida
Interpretação e Precisão rítmica	- Bastante preciso ritmicamente	- Com algumas imprecisões rítmicas
Timbre e escolha de Vibrato	Vibrato interpretado nos mesmos locais	
Articulação	- As semínimas que antecedem as tercinas são executadas em <i>staccato</i>	- As semínimas que antecedem as tercinas são executadas em <i>tenuto</i>
Dinâmicas	- O <i>decrescendo</i> indicado na partitura não é audível	- Como indica a partitura
Respiração	- Executa 2 respirações	- Adiciona mais uma respiração que Mead
Fraseado	- Apoio maioritariamente no primeiro tempo de cada compasso	- Não apoia o primeiro tempo; - c. 126, 128, 130 acento forte no 2º tempo

Excerto nº 3

Guia interpretativo	Steven Mead	Adam Frey
Tempo (pulsação)	- Pulsação só estável a 76/77bpm no c. 168	- Pulsação instável - Pulsação mais rápida do que a indicada na partitura - Estabiliza nos últimos compassos a 79/80bpm
Interpretação e Precisão rítmica	Bastante preciso ritmicamente	
Timbre e escolha de Vibrato	- Timbre doce, escuro e aveludado - Adiciona vibrato	- Timbre agressivo - Sem vibrato
Articulação	- <i>Stacatto</i> bastante perceptível - Adiciona uma acentuação	- <i>Stacatto</i> pouco perceptível
Dinâmicas	- Excerto em <i>f</i> - Não executa o <i>crescendo</i> indicado	- Excerto em <i>f</i> - Não executa o <i>crescendo</i> indicado - Adiciona uma acentuação em <i>ff</i>
Respiração	O local de respirações é igual	
Fraseado	- Prioriza a precisão e o virtuosismo	- Coloca ênfase no início do 2º e 4º compasso de cada frase, ou seja, o 1º compasso é como uma anacruse para o 2º compasso

Excerto nº 4

Guia interpretativo	Steven Mead	Adam Frey
Tempo (pulsação)	- Ligeiramente mais lento do que a partitura indica (ca. 74bpm)	- Semelhante ao que a partitura indica
Interpretação e Precisão rítmica	- Com algumas imprecisões rítmicas	- Bastante preciso ritmicamente
Timbre e escolha de Vibrato	- Adiciona vibrato	- Sem vibrato
Articulação	- Adiciona 1 <i>tenuto</i>	- Não executa todas as

		acentuações -Última nota <i>staccato</i> exagerado (muito curto)
Dinâmicas	<i>mf</i> sem <i>crescendo</i>	
Respiração	O local de respirações é igual	
Fraseado	- O <i>rallentando</i> poderá ser interpretado como elemento expressivo para preparar o final de frase	- Corta o fraseado da frase na última nota devido à sua curta duração e acentuação

Excerto nº 5

Guia interpretativo	Steven Mead	Adam Frey
Tempo (pulsação)	- Pulsação mais lenta do que a indicada na partitura -Pulsação com oscilações	- Semelhante ao indicado na partitura -Pulsação com oscilações
Interpretação e Precisão rítmica	-Bastante preciso ritmicamente	-Bastante preciso ritmicamente
Timbre e escolha de Vibrato	- Adiciona vibrato	- Sem vibrato
Articulação	- Como indica a partitura	- Adiciona acentuações, <i>tenuto</i> e <i>staccato</i>
Dinâmicas	- Como indica a partitura	- Como indica a partitura - O <i>decrecendo</i> começa 1 compasso antes
Respiração	- Respira antes do excerto	- Adiciona uma respiração
Fraseado	- Condução de frase até ao final sem quebras	- Condução de frase com ênfase nas notas acentuadas

Excerto nº 6

Guia interpretativo	Steven Mead	Adam Frey
Tempo (pulsação)	- Pulsação aproximada à indicada na partitura	- Pulsação ligeiramente mais rápida do que a indicada na

	partitura	
Interpretação e Precisão rítmica	Bastante preciso ritmicamente	
Timbre e escolha de Vibrato	Vibrato adicionado nos mesmos locais	
Articulação	- Adiciona ligaduras e acentuações	- Adiciona acentuações
Dinâmicas	- <i>mp</i> todo o excerto	- Varia as dinâmicas
Respiração	O local de respirações é igual	
Fraseado	- Fraseado em 5 frases	- Fraseado em 4 frases

Excerto nº 7

Guia interpretativo	Steven Mead	Adam Frey
Tempo (pulsação)	-Pulsação aproximada à indicada na partitura	- Pulsação ligeiramente mais rápida do que a indicada na partitura
Interpretação e Precisão rítmica	- Bastante certo ritmicamente	- Não tão rigoroso ritmicamente
Timbre e escolha de Vibrato	- Adiciona vibrato	- Sem vibrato
Articulação	- Adiciona <i>staccato</i> exagerado - Não executa parte das acentuações	- Não executa algumas acentuações - Adiciona 3 acentuações
Dinâmicas	- Executa em <i>ff</i> - Sem <i>decrescendo</i>	- Executa em <i>ff</i> - Adiciona <i>crescendos</i> - Com <i>decrescendo</i>
Respiração	O local de respirações é igual	
Fraseado	- Fraseado fluido, sem quebras	- Apoio no primeiro tempo do compasso

Excerto nº 8

Guia interpretativo	Steven Mead	Adam Frey
Tempo (pulsação)	-Na 1ª indicação de tempo por volta dos 100bpm e <i>accel</i>	- Na 1ª indicação de tempo por volta dos 85bpm e <i>accel</i>

	<ul style="list-style-type: none"> -Na 2ª indicação ultrapassa os 126bpm - No c. 324 não executa logo os 60bpm - No c. 332 muda a pulsação bruscamente e retoma uma pulsação mais lenta, depois volta a acelerar - No c. 338 cerca dos 76bpm -No c. 340 pulsação mais lenta que a indicada na partitura <ul style="list-style-type: none"> - Adiciona um <i>rubato</i> - A partir do c. 351 inicia um <i>rallentando</i> 	<ul style="list-style-type: none"> -Na 2ª indicação atinge os 126bpm como indicado - No c. 324 inicia com a pulsação indicada e <i>accelerando</i> até ao c. 340 - Adiciona um <i>rubato</i> -A partir do c. 354 inicia um <i>rallentando</i>
Interpretação e Precisão rítmica	Bastante preciso ritmicamente	
Timbre e escolha de Vibrato	- Adiciona vibrato	- Adiciona pouco vibrato
Articulação	<ul style="list-style-type: none"> - c. 313 não executa <i>tenuto</i> - c. 316 adiciona <i>tenuto</i> - c. 323 não executa a ligadura - c. 344 adiciona uma acentuação - Adiciona algum <i>staccato</i> - Adiciona ligaduras - No final adiciona <i>staccato</i> nas semínimas, com exceção da última que faz <i>tenuto</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - Adiciona acentuações entre os cc. 316-322 e no c. 341 - No final adiciona <i>staccato</i> nas semínimas - Última nota com <i>marcato</i>
Dinâmicas	<ul style="list-style-type: none"> -Na 1ª suspensão não executa o <i>decrecendo</i> - c. 312 não executa o <i>crescendo</i> - Do c. 316 a 349 não diferencia as dinâmicas, mantém sempre o <i>mf</i> - Adiciona um <i>crescendo</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - Como indica a partitura - Adiciona um <i>crescendo</i>

Respiração	- Respira nas pausas e cortes; adiciona mais 4 respirações	- Respira nas pausas e cortes; adiciona mais 8 respirações
Fraseado	- A construção do clímax é irregular com quebras, devido aos <i>accelerandos</i> e <i>rallentandi</i> - Fraseado da frase dos cc. 324-331 é igual ao dos cc. 332-339 - Clímax é atingido no “Maestoso”	- A construção do clímax é mais gradual - Condução melódica semelhante às indicações na partitura - Clímax na última nota do excerto

Excerto nº 9

Guia interpretativo	Steven Mead	Adam Frey
Tempo (pulsação)	- Pulsação muito lenta por volta dos 65bpm - Tempo instável	- Pulsação muito lenta por volta dos 65-67bpm - Tempo mais estável - Não executa o cedendo
Interpretação e Precisão rítmica	-Preciso ritmicamente	-Bastante preciso ritmicamente
Timbre e escolha de Vibrato	- Adiciona vibrato	-Adiciona menos vibrato
Articulação	Articulação igual	
Dinâmicas	- Excerto em <i>mp</i> - Adiciona um <i>decrescendo</i> no final	- Excerto em <i>mp</i> - Adiciona um <i>decrescendo</i> no c. 11 - Adiciona um <i>decrescendo</i> no final
Respiração	Respirações no mesmo local	
Fraseado	- Destaque em algumas notas	- Condução melódica fluida e natural sem notas destacadas

Excerto nº 10

Guia interpretativo	Steven Mead	Adam Frey
Tempo (pulsação)	- Cerca de 65bpm	- Entre 80 e 84bpm
Interpretação e Precisão	Bastante preciso ritmicamente	

rítmica		
Timbre e escolha de Vibrato	- Adiciona vibrato regularmente	- Vibrato apenas na última nota
Articulação	- Não executa todas as acentuações - Adiciona algumas ligaduras	- Adiciona um <i>tenuto</i>
Dinâmicas	- Sempre <i>ff</i>	- Como indica a partitura
Respiração	- Respira nas pausas e adiciona 1 respiração	- Respira nas pausas e adiciona 2 respirações
Fraseado	- Todo excerto com fraseado fluido, contudo muito igual sem destaques	- Fraseado mais movimentado - c. 77 até ao fim fraseando fluido sem destaque

Excerto nº 11

Guia interpretativo	Steven Mead	Adam Frey
Tempo (pulsação)	Como indica a partitura	
Interpretação e Precisão rítmica	Bastante preciso ritmicamente	
Timbre e escolha de Vibrato	- Adiciona vibrato	- Não adiciona vibrato
Articulação	- Adiciona <i>staccato</i> muito curto - Adiciona <i>tenuto</i>	- Adiciona apenas 2 acentuações
Dinâmicas	- <i>mp</i> como indica a partitura - Adiciona pequeno <i>crescendo</i>	- <i>mp</i> como indica a partitura - Adiciona <i>crescendo</i> e <i>decrescendo</i> 2 vezes
Respiração	- Apenas respira nas pausas	- Adiciona mais uma respiração
Fraseado	- Na 1ª frase apoio no 1º tempo do compasso - Frases: 6c. + 4c.	- Na 1ª frase apoio no 1º e 2º tempo do compasso - Frases: 6c.+ 2c. + 2c.

Excerto nº 12

Guia interpretativo	Steven Mead	Adam Frey
Tempo (pulsação)	- Interpreta este excerto	- Como indica a partitura

	abaixo da indicação	
Interpretação e Precisão rítmica	-Bastante preciso ritmicamente	- Não tão preciso ritmicamente
Timbre e escolha de Vibrato	Não adicionam vibrato	
Articulação	- <i>Staccato</i> - Adiciona <i>tenuto</i> - c. 112 não executa a acentuação	- <i>Staccato</i> extremamente curto -Adiciona <i>tenuto</i> no mesmo local que Mead - c. 112 não executa a acentuação
Dinâmicas	- Pouco contraste de dinâmicas - Começa em <i>mf</i>	- Grande contraste de dinâmicas - Começa em <i>mf</i>
Respiração	Respirações no mesmo local	
Fraseado	- Apoio no primeiro tempo do compasso	- Fraseado consoante as dinâmicas

Excerto nº 13

Guia interpretativo	Steven Mead	Adam Frey
Tempo (pulsação)	- Menos pulsação que o indicado	- Quase a pulsação indicada
Interpretação e Precisão rítmica	- Não tão preciso ritmicamente	- Bastante preciso ritmicamente
Timbre e escolha de Vibrato	Não adicionam vibrato	
Articulação	-Adiciona <i>tenuto</i>	- Adiciona acentuações
Dinâmicas	-Não executa o decrescendo indicado na partitura	- Como indica a partitura
Respiração	O local das respirações é igual	
Fraseado	- Fraseado do início ao fim sem quebras	- Maioritariamente apoio no primeiro tempo de cada compasso, corta a continuidade da frase

Excerto nº 14

Guia interpretativo	Steven Mead	Adam Frey
Tempo (pulsação)	Cerca dos 92bpm como indica a partitura	
Interpretação e Precisão rítmica	Bastante preciso ritmicamente	
Timbre e escolha de Vibrato	Vibrato na última nota	
Articulação	-Não executa as acentuações marcadas na partitura	-Executa as acentuações marcadas na partitura - Adiciona mais 5 acentuações
Dinâmicas	- Todo o excerto é executado em <i>mf</i> - <i>Decrescendo</i> no final	- Adiciona 2 <i>crescendos</i> para executar as dinâmicas indicadas - <i>Decrescendo</i> no final
Respiração	O local das respirações é igual	
Fraseado	- Fraseado fluido sem nenhuma nota se destacar, tudo muito igual	- Acentuações e dinâmicas dividem o excerto em 2 frases

Considerando a audição e análise destes excertos conclui-se que, apesar das indicações dadas pelo compositor, todos os intérpretes que tocam o “Euphonium Concerto” de V. Cosma terão as suas próprias opiniões sobre como querem tocar a obra e como querem que soe.

Em conclusão, e a partir da observação das transcrições realizadas, no 1º andamento Steven Mead segue maioritariamente as indicações do compositor, com exceção do 1º excerto (Letra A - cc. 65-81) e da cadência; contrariamente, Adam Frey afasta-se mais, com exceção dos mesmos excertos. Deste modo, como foi referido, no excerto nº 1 (com carácter de cadência) e na cadência, Mead explora mais as indicações de *rubato* e dinâmicas, acabando por se distanciar mais das indicações presentes na partitura. Assim conclui-se que Mead, quando tem mais liberdade para transmitir as suas escolhas interpretativas, aproveita essa liberdade para exprimir o seu estilo e afasta-se mais das indicações do compositor. Para além disso, tendo em conta a análise realizada, é possível concluir que a interpretação de Frey tanto no 1º excerto como na cadência é mais próxima às indicações do compositor, uma vez que

Frey segue ao pormenor as indicações presentes na partitura: como exemplo, as articulações e dinâmicas.

Adicionalmente, apesar de ambos os intérpretes, no 2º andamento, optarem por uma pulsação mais lenta, Mead opta pela pulsação mais baixa, ou seja, a mais afastada da indicada. Para além disso, Steven Mead adiciona mais vibrato e articulações que Frey e, relativamente às dinâmicas, ambos os intérpretes as alteram ligeiramente, no entanto Mead afasta-se mais das indicações do compositor. Tendo em conta a análise dos 2 excertos selecionados do 2º andamento, Frey executa mais respirações que Mead. Em suma, neste andamento Frey é o intérprete mais próximo das indicações presentes na partitura.

No 3º andamento, de forma geral, Frey exagera bastante as acentuações e auditivamente as dinâmicas são bastante contrastantes. Assim, é possível concluir que Frey neste andamento optou por uma interpretação mais teatral do que Steven Mead, utilizando dinâmicas extremas e acentuações destacadas e agressivas.

Em relação ao vibrato, Mead adiciona bem mais que Frey, não só nestes excertos como em toda a obra, o que permite concluir que o vibrato é um elemento estilístico mais frequente na interpretação de Mead. No que toca às respirações, Frey executa um maior número que Mead, provavelmente será uma consequência da utilização extrema de elementos musicais e Mead demonstra um grande controlo da coluna de ar. De forma geral, os dois intérpretes são bastante precisos ritmicamente, apesar das oscilações de pulsação.

5. Sugestão de interpretação

Tendo em conta o estudo comparativo realizado, o meu objetivo não é tocar esta obra exatamente como Adam Frey ou como Steven Mead, uma vez que se um músico não for capaz de interpretar, mas apenas copiar a interpretação de outra pessoa, a ligação emocional e a própria identidade musical perdem-se.

Na minha opinião, Adam Frey e Steven Mead optaram por encontrar a sua própria “voz” na obra. Assim, depois da audição e da realização da análise técnico-interpretativa das duas gravações, refleti e experimentei diversas opções

interpretativas. No entanto, opto por defender a intenção original do compositor que está representada através das indicações na partitura original.

Assim, a minha sugestão de interpretação é tentar transmitir a interpretação do compositor sendo o mais fiel possível à partitura, uma vez que o intérprete não deve alterar uma partitura sem uma justificação lógica, porque pode correr o risco de se tornar outra obra, embora nem tudo na partitura seja claramente explícito.

Consequentemente, em todos os excertos selecionados, irei ter em atenção a pulsação indicada, a precisão rítmica, o timbre e o vibrato consoante o carácter do andamento, a precisão das articulações e das dinâmicas. As respirações não devem ser a causa de imprecisão rítmica, ou seja, o local e o modo de cada respiração necessita de ser refletido e ponderado.

O mesmo se aplica ao 1º excerto e à cadência, onde irei tentar transmitir as indicações da partitura; no entanto, o elemento musical mais difícil de interpretar é o *rubato*, onde a intenção do compositor será permitir ao intérprete uma certa flexibilidade de pulsação, para que este possa expressar-se de forma mais pessoal, mas ainda assim mantendo-se fiel ao que está na partitura. Assim, irei alterar a pulsação através de *accelerandos* e *rallentandi* para executar o *rubato* nos dois andamentos.

No 2º andamento, uma das minhas preocupações será manter a pulsação indicada, $J = ca. 88bpm$, uma vez que, a meu ver, Steven Mead e Adam Frey executam tão lento que descaracterizam o carácter do andamento (“Andantino”), executando um “Larghetto/Adagio”: é provável que se sintam mais confortáveis a executar mais lento para aumentarem o contraste com o 1º e 3º andamentos. De acordo com a minha interpretação, a indicação do título “Andantino” não só determina o carácter como também faz alusão à noção de pulsação, ou seja, é uma indicação técnica e expressiva em simultâneo. Concluo que o tempo não deve ser precipitado nem apressado e o carácter deve ser elegante, gracioso e leve.

Na prática esta sugestão parece evidente, mas alguns intérpretes, ao longo do estudo de uma obra, podem inconscientemente negligenciar alguns elementos musicais, devido à exigência técnica pretendida.

Embora tenha como objetivo transmitir as escolhas do compositor, relativamente ao excerto nº 12, tanto Steven Mead (imagem 80) como Adam Frey

(imagem 81), interpretam as semínimas com ponto com acento e *tenuto* sem a indicação do compositor.



Imagem 80 - Excerto nº 12 de Steven Mead (acento com *tenuto* indicado a azul)

Nota: Elaboração própria

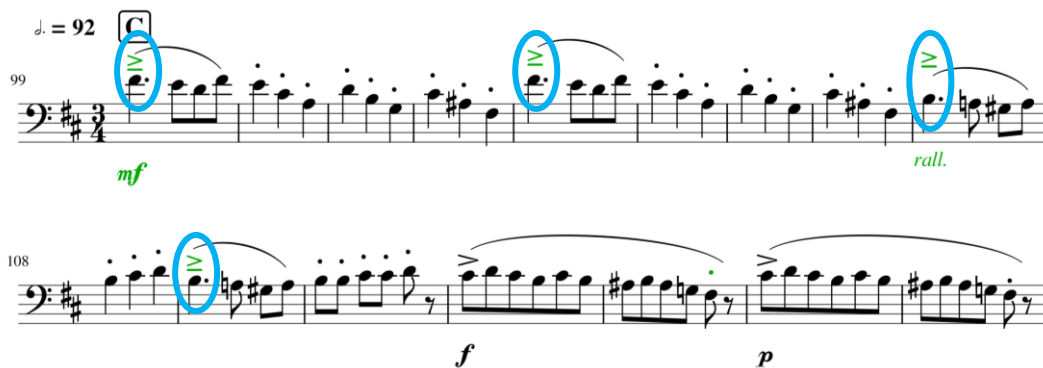


Imagem 81 - Excerto nº 12 de Adam Frey (acento com *tenuto* indicado a azul)

Nota: Elaboração própria

Este tipo de articulação significa que a nota tem um “nível de articulação maior com a duração sustentada e com um impulso de intensidade sonora no início da nota” (Alves, 2011, p. 108). Eventualmente, o compositor poderá esperar que este seja o resultado natural desta passagem. Assim, pretendo também realizar este efeito na minha interpretação.

Para além disso, no excerto nº 9 os dois intérpretes em questão (imagem 82 e imagem 83) executam um *decrescendo* no final da frase, embora não esteja indicado pelo compositor. Contudo, por se tratar do final de uma frase, esta escolha é justificável. Assim, também adotarei esta opção na minha interpretação.

♩ = ca. 65 **A**

9

vib mp *espressivo* *vib* *accel.* *A Tº* *vib* *3* *vib* *poco* *3* *vib* *cédez A Tº*

Imagem 82 - Excerto nº 9 de Steven Mead (*decrescendo* indicado a azul)

Nota: Elaboração própria

A

♩ = ca. 65-67

9

mp *espressivo* *3* *vib* *>* *poco* *3* *vib* *no cédez*

Imagem 83 - Excerto nº 9 de Adam Frey (*decrescendo* indicado a azul)

Nota: Elaboração própria

Por fim, a minha sugestão de interpretação será aplicada no meu recital final de Mestrado, com o objetivo de colocar em prática as escolhas do compositor.

6. Conclusão

Com esta dissertação pretendo demonstrar que as escolhas interpretativas são um fator preponderante no resultado sonoro. Na minha perspectiva, não basta a um bom intérprete preocupar-se com questões técnicas: também tem de ser capaz de interpretar a obra de forma intelectual. Assim, é deste ponto de partida que surgiu a necessidade de desenvolvimento da presente investigação sobre o tão prestigiado “*Euphonium Concerto*” de Vladimir Cosma.

Ao longo da elaboração desta dissertação todos os objetivos referidos no capítulo 1.3 foram alcançados. É de realçar que ao realizar o enquadramento teórico descobri que o *Euphonium Concerto* contém elementos musicais presentes em bandas sonoras de filmes de Cosma. A única fonte encontrada até ao momento, e que refere muito superficialmente este assunto, é o livro de 2022 escrito pelo próprio Vladimir Cosma. Deste modo, o capítulo 2.2.4 é bastante relevante, uma vez que através da junção de diversas fontes e da audição exaustiva do CD “*Cuisine et Dépendances*” (Cosma, 1993/2014) e do CD “*Les Sables Mouvants*” (Cosma, 1996/2015) obtive informações nunca antes descritas numa fonte documental. Assim, seria adicionado um novo objetivo para além dos descritos anteriormente, nomeadamente: “Compreender quais os elementos musicais presentes nas bandas sonoras de filmes de Vladimir Cosma que influenciaram a escrita do *Euphonium Concerto* do mesmo autor”.

Naturalmente que esta investigação abrange algumas limitações, devido à metodologia utilizada: a minha perceção auditiva. Embora na perspectiva da precisão científica se apresente como uma potencial limitação, do ponto de vista prático torna-se uma metodologia mais realista do quotidiano de um intérprete.

Deste modo, esta investigação é um exemplo de como é benéfico ouvir gravações e analisá-las para absorver diferentes formas de interpretar uma obra, e em simultâneo desenvolver a capacidade de audição crítica. Neste caso, também poderá ser útil gravarmo-nos a nós próprios para verificar se estamos realmente a transmitir o que desejamos e também para aprimorar a técnica do instrumento, uma vez que pode ser utilizada para a identificação de erros técnicos.

Ao aprofundar o estudo das gravações de Steven Mead e de Adam Frey desta obra clarifiquei como cada intérprete abordou os diferentes elementos musicais, na

mesma época da escrita do concerto de Cosma. Consequentemente, a nível pessoal ampliei o conhecimento sobre as múltiplas possibilidades interpretativas e inspirei-me na criação de novas ideias e abordagens a este concerto (e, por extensão, a outras obras). Aprimorei também a minha capacidade de audição crítica, o que me fez prestar mais atenção aos detalhes.

Em suma, esta dissertação mostra variadas possibilidades de interpretação do *Euphonium Concerto* de Vladimir Cosma, e assim o leitor pode experimentar e explorar estas ideias. No entanto, não quer dizer que estas sejam as únicas abordagens corretas: as escolhas de Steven Mead e Adam Frey são de extrema relevância, mas não são únicas. Cada intérprete pode e deve encontrar a sua “voz” e o seu próprio estilo interpretativo.

Gostaria ainda de referir que a frequência destes 2 anos de Mestrado alteraram significativamente a minha interpretação musical, uma vez que adquiri mais consciencialização dos diferentes elementos musicais que os compositores indicam na partitura. Adicionalmente, senti uma evolução pessoal na capacidade expressiva e aumentei claramente o meu conhecimento sobre a literatura de eufónio. Resumidamente, este Mestrado, em particular a realização desta dissertação, demonstrou ser extremamente pertinente para a aquisição de ferramentas necessárias para o meu futuro profissional enquanto intérprete, e foi igualmente uma experiência enriquecedora que contribuiu significativamente para o meu crescimento artístico, técnico e intelectual. A reflexão exaustiva das gravações referidas nesta investigação também foi uma mais-valia para conhecer as escolhas interpretativas dos intérpretes na época em que foi escrito o concerto.

Para além disso, a exploração de diferentes opções interpretativas deste concerto, para a execução da obra no meu Recital final, contribuiu para o solucionar de algumas dificuldades técnicas que tinha.

Para finalizar, espero que esta dissertação enriqueça a literatura de eufónio e sirva de base para futuras pesquisas e estudos. Será relevante no futuro fazer uma comparação destas gravações com gravações mais recentes dos mesmos intérpretes, uma vez que as escolhas interpretativas poderão ter sido alteradas ao longo do tempo consoante a época.

Bibliografia

Alves, V. P. C. (2011). *A.:418: Um Método de Sistematização da Concepção Musical Interpretativa*. [Tese de Doutorado, Universidade de Aveiro].

<http://hdl.handle.net/10773/7400>

Antão, R. R. (2021). *Eufónio e Eletrónica: desafios técnico-interpretativos da música mista*. [Tese de Doutorado, Universidade de Évora].

<http://hdl.handle.net/10174/30747>

Bone, L. (2002). Euphonium Concerto for euphonium and piano by Vladimir Cosma. *ITEA Journal*, 30(1), p. 29.

Bristol, D. S. (2002). *The Composition and Analysis of a New Fantasy for Euphonium and Orchestra with Analysis of Jan Bach's Concerto for Euphonium and Orchestra*.

[Tese de Doutorado, University of Northern Colorado].

https://unco.summon.serialssolutions.com/#!/search?bookMark=eNgFjL0KwjAURjNU8fcRhLs5CbZpKa4WRZy7l2tMTaC9tyQppa_gUytuLjp80znnW4ilmPRUzLlkzg57KefiWRoNituOvQ2WCZDu72EzeuuBa0AgPUCNFNCPULMD3XeGyfbtx2WnjPbBIQw2mK_0igRHVGbroWBS2gX-dbASkxobr9ciCq7XS7E5n8risutJcaUwYMOP6hbneZqIUib_-AuVEk2C

Buckley, C. (2010). *A performance guide for Pearls I and Pearls II by Roland Szentpali*.

[Tese de Doutorado, University of North Texas].

https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc31521/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf

Cosma, V. (2022). *Mes mémoires: Du rêve à reality*. Plon.

Cox, I. (2016). *An analysis of Johan de Meij's UFO Concerto for euphonium and wind orchestra through the lens of conductor and soloist, with a list of original euphonium solos accompanied by wind band (2007-2014)*. [Tese de Doutorado, Ball State University of Muncie, Indiana].

<http://liblink.bsu.edu/catkey/1811329>

Edwards, B. (2007). Biographical Sketches of Professional Euphoniumists. Em L. Bone Jr. & E. Paull (Eds.), *Guide to the Euphonium Repertoire*. Bloomington: Indiana University Press.

Ehrhardt, D., Dwyer, T., & Dacheux, É. (Eds.). (2020). *Autant de musiques, autant de mondes*. CNRS Éditions.

Farkas, P. (1989). *The art of Brass playing*. Atlanta: Wind Music Inc.

Fischer M. A. (1998). *Ralph Vaughan Williams: An interpretive analysis of Concert for Brass*. [Tese de Doutorado, University of North Texas]. <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc935707/>

Frey, A. (2007a). Music for Euphonium and Brass Ensemble. Em L. Bone Jr. & E. Paull (Eds.), *Guide to the Euphonium Repertoire*. Bloomington: Indiana University Press.

Frey, A. (2007b). Music for Euphonium and Orchestra. Em L. Bone Jr. & E. Paull (Eds.), *Guide to the Euphonium Repertoire*. Bloomington: Indiana University Press.

Frey, A. (2015). *Performance Portfolio*. [Tese de Doutorado, University of Salford]. <http://usir.salford.ac.uk/id/eprint/38471>

LaRue, J. (1992). *Guidelines for Style Analysis*. (2nd ed.). Michigan: Harmonie Park Press.

Kittaweeptak, B. (2020). *The evolving role of the solo euphonium in orchestral music: an analysis of Lorin Maazel's "music for flute and orchestra" with tenor tuba obbligato and Karl Jenkins's "Cantata Memoria"*. [Tese de Doutorado, University of North Texas]. https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc1707374/m2/1/high_res_d/KITTAWEEPITAK-DISSERTATION-2020.pdf

Leuba, J. C. (1978). Letter to the Editor. *T.U.B.A Journal*, 3(15).

Marques, M. A. C. (2013). *Aspetos Rítmicos no Fraseado de Michael Brecker: Transcrição e Análise de Três Improvisações*. [Dissertação de Mestrado, Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo]. <http://hdl.handle.net/10400.22/8893>

Mathez, J., Mead, S. (1997). Guebwiller France - World Competition for Tuba & Euphonium. *Brass bulletin*, 100(4), p. 84-92

Puebla, R. A. (2014). *The avant-garde tuba: analysis and comparison of interpretations of William Kraft's Encounters II for unaccompanied tuba*. [Dissertação de Mestrado,

California State University].

<https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:253029/datastream/PDF/view>

Sadie, S., Tyrrell, J., & Grove, G. (Eds.). (2002). Cosma, Vladimir. Em *The new Grove dictionary of music and musicians* (2. ed.). Macmillan.

Saito, M. (2008). *A Critique of Etudes and Method Books for Advanced Euphoniumists: Status Quo and Future Recommendations*. [Tese de Doutorado, University of North Texas]. <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc6057/>

Smith, H. C. (1978). Vibrato and the Euphonium. *T.U.B.A Journal*, 2(20).

Steinberger, K. T. (1980). *A performance analysis of five recital works for euphonium*. [Tese de Doutorado, New York University]. <https://www.ams-net.org/ddm/fullResult.php?id=1426>

Walker, M. (2007). Euphonium Composer Biographies. Em L. Bone Jr. & E. Paull (Eds.), *Guide to the Euphonium Repertoire*. Bloomington: Indiana University Press.

Webgrafia

Besson. (2022). *Steven Mead*. Acedido a 12 de fevereiro de 2024, de <https://www.besson.com/artist/steven-mead/>

Cantarmais. (2024). *Formação Glossário*. Acedido a 1 de abril de 2024, de <https://www.cantarmais.pt/pt/formacao/glossario/R>

Cosma, V. (sem data). *Biographie et Prix*. Acedido a 31 de outubro de 2023, de <http://www.vladimir-cosma.com/biographie-prix/>

Cultura sonora. (sem data). *The best flamenco cajones for beginners intermediates and advanced players 2023*. Acedido a 10 de dezembro de 2023, de <https://culturasonora.es/en/musical-instruments/flamenco-cajon/>

Dionisia García flamenco. (2023). *Compás*. Acedido a 5 de dezembro de 2023, de <https://flamenconyc.org/compas.html>

Euphonium.com & Tubamusic.com. (2024). *Adam Frey - International Euphonium Soloist*. Acedido a 7 de fevereiro de 2024, de <https://euphonium.com/pages/adam-frey-international-euphonium-soloist>

Euphoniumstore.net. (2024). *The webstore of Steven Mead*. Acedido a 12 de fevereiro de 2024, de <https://www.euphoniumstore.net/>

Gimello-Mesplomb, F. (1998, maio 22). Interview de *Vladimir Cosma*. Chez-alice.fr. Acedido a 2 de dezembro de 2023, de <http://cinema.chez-alice.fr/cosma.html>

Georgia State University. (2022, 18 de novembro). *Dr. Adam Frey Joins School of Music Faculty Teaching Graduate Euphonium*. Acedido a 7 de fevereiro de 2024, de <https://music.gsu.edu/2022/11/18/dr-adam-frey-joins-school-of-music-faculty-teaching-graduate-euphonium-2-2/>

Média en ligne. (sem data). *Vladimir Cosma*. Acedido a 28 de outubro de 2023, de <https://mediaenligne.mediatheques.fr/artiste/2078>

Guia da música clássica. (2009). *Dicionário de Termos Musicais: Cadenza (Cadência)*. Acedido a 9 de junho de 2024, de <https://guiadamusicaclassica.blogspot.com/2009/09/dicionario-de-terminos-musicais-cadenza.html>

Musis. (sem data). *Zarb*. Acedido a 10 de dezembro de 2023, de <https://www.musis.pt/zarb/>

Royal Northern College of Music. (2023). *Steven Mead*. Acedido a 10 de fevereiro de 2024, de <https://www.rncm.ac.uk/people/steven-mead/>

Unifrance. (sem data). *Cuisine et dependances*. Acedido a 23 de outubro de 2023, de <https://www.unifrance.org/film/9998/cuisine-et-dependances>

Yamaha. (Sem data). *Adam Frey*. Acedido a 7 de fevereiro de 2024, de https://pt.yamaha.com/pt/artists/a/adam_frey.html

Discografia

Cosma, V. (1997). *Euphonium Concerto* [Song recorded by Steven Mead]. *On The World of the Euphonium*. Polyphonic. (Original work published 1997).

Cosma, V. (1999). *Euphonium Concerto* [Song recorded by Adam Frey]. *On Listen to this!!*. CD Baby. (Original work published 1997).

Cosma, V. (2014). *Cuisine et dépedances* [Album recorded by Alicia Fernandez, Joaquin Grillo, José de los Santos, Juan Carmona, Keyvan Chemirani]. Larghetto. (Original work published 1993).

Cosma, V. (2015). *Les Sables Mouvantes* [Album recorded by Juan Carmona, Carmen Pili]. Larghetto Music. (Original work published 1996).

Anexos

**Anexo I – Partitura do 1º andamento do *Euphonium Concerto*
de Vladimir Cosma**

Euphonium Concerto

Vladimir COSMA

Réduction pour Euphonium et Piano

en Ut
in C

I. Allegro Assai

Euphonium

$\text{♩} = \text{ca. } 126$

1 10 11 4 15 2 17/21 4 25 16 41/47 6 53 11

Lento Rubato
 $\text{♩} = \text{ca. } 69$

64 *mf* *p* *mf*

68

71

74 *p* *cresc. molto* *f* A T° $\text{♩} = 69$

77 *p* *stretto*

80 *a tempo* $\text{♩} = 80$ 82 13

© 2000 by L.A.M. Larghetto Music B.V.
P.C. Hoofstraat, 150
1071. Amsterdam Pays-Bas

Tous droits de reproduction, d' exécution,
d' adaptation et d' arrangements réservés
pour tous pays.
International copyright secured
all rights reserved.

Euphonium (ut)

95 *grazioso*
mp

101

107 *rit.* //

Piu lento
♩ = ♩ = 69

112 *mf*

125

131 137 3

D

140 6 *mf* *poco rubato* 151 3

Animato poco a poco.

154

E **Piu vivo**
♩ = ♩ = 76

160 *mf*

165

173 *mf* 3

181

Euphonium (ut)

188 **F** 4 *mp*

197 3 *Meno mosso*

205 *mf* 4

211

216 *f* 221 3

G Piu vivo 224 = 78 8 *mf*

236 **H** *mp*

242

248 *cresc.*

254 **I** *f*

260

266 *f* 3

Euphonium (ut)

J $\text{♩} = \text{♩}$
272 16 *ff*

294 301 2

K Cadenza Rubato

303 *mf* *gliss* *f* *sfz*

312 *cantabile* *rall.* $\text{♩} = 108$ *accelerando poco a poco*
mf *mp* *p*

318 $\text{♩} = 126$ *circa*
mp

$\text{♩} = 60$ *Piu vivo poco a poco*
324 *p* *mp*

330 *mf* *p* *mp*

336 $\text{♩} = 76$
mf

342 *più lento*
accelerando *Maestoso*
p *f*

348

354 *molto rall.* *a tempo* $\text{♩} = 78$ **L**
361 15 376 16

Euphonium (ut)

(M)

392 *f*

399

(N)

404 *mf*

410

416

(O)

424

430

436 *f*

442 *mf*

(P)

448 *f* 449 2 *ff* 5

**Anexo II – Partitura do 2º andamento do *Euphonium Concerto*
de Vladimir Cosma**

Euphonium (ut)

II. Andantino

♩ = ca. 88

1 8

(A)

mp *espressivo*

12 *cédez* *A T°*

poco 3

20 **(B)**

poco *mp* *poco*

28 2

(C)

37 3

44 **(D)**

52

(E)

57 *f* *mf*

67 6 *f*

Euphonium (ut)

(F) 73 *ff* *mf*

78 *dimin.*

(G) 84 *A T°* *mp dolce* *cédez A T°* *poco* *dimin.*

93 *mf*

(H) 101

(I) 109 3

(J) 119 *mf*

(K) 125 2 3 5

(L) 139 *rit.* *A T°* *mf espressivo* 3

146 *mp* 3 *p*

154 *cédez A T°* *poco rit.* *pp*

**Anexo III – Partitura do 3º andamento do *Euphonium Concerto*
de Vladimir Cosma**

III. Giocoso

♩ = 92-96

34

A

mp

40 / 50

2)

cantabile

mf

54

59

64 **B**

mp

f

68

mf

72

76

C

♩ = 92

8

11

mp

107

mf

f

p

114

mf

mp

p

f

120

f

8

Euphonium (ut)

ⓓ

127 *mp* *poco* 3 7

142 *mf* 3 *mf*

153 *dimin.*

ⓔ 161 *f*

166 *mf*

172 3 7 *mf*

ⓕ 185

191 *mp*

197 *f* *mp* *f*

203 *mp* *mf*

207 *f* *mp* *mf*

216 *f* *mf* ⓓ

224 9 *f* 3

Euphonium (ut)

232 23 *f* (H)

260

265

269

272 7 *mf* *f*

282 *mf* *f*

286 *mp* *cresc. molto* *f*

(I)

290

296

300

Euphonium (ut)

304

308

312

316

J

320

324

328

332

336

O
OSSIA

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
SOPROS, TUBA

Euphonium Concerto de Vladimir Cosma: um estudo
comparativo entre a interpretação de Steven Mead e a de
Adam Frey

Mariana Ventura Firmino

