

**Acentuação e expressão no repertório para trombone no séc. XX:**

**4 Estudos interpretativos sobre obras de**

**Gröndahl, Tomasi, Crespo e Berio**

**Carlos Reinaldo dos Santos Antunes Guerreiro**

**Tese de Doutoramento em Artes Musicais  
na especialidade de prática e interpretação musical**

**Julho, 2024**

## [DECLARAÇÕES]

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

Declaro ainda que tomei conhecimento do Código de Ética da Universidade NOVA de disponível na intranet e que foram respeitados os seus termos no decorrer do presente trabalho de investigação.

O candidato,



Carlos Reinaldo dos Santos Antunes Guerreiro

Lisboa, 26 de Julho de 2024

Declaro que esta Tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

Declaro ainda que tomei conhecimento do Código de Ética da Universidade NOVA de Lisboa disponível na intranet.

O(A) orientador(a),



(Professor Doutor Rui Pereira Jorge)

Lisboa, 26 de Julho de 2024

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Artes Musicais na Especialidade em Prática e Interpretação Musical, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Rui Pereira Jorge

*À minha esposa Fernanda Barros  
e à memória da minha mãe e avó*

## **AGRADECIMENTOS**

Em primeiro lugar gostaria de agradecer à minha esposa pelo apoio e compreensão durante todo este processo do doutoramento, em especial nas fases mais difíceis. O seu suporte e da sua família, que também é minha, constituíram o esteio sobre o qual todas as vicissitudes foram sendo progressivamente amenizadas e ultrapassadas.

À minha sobrinha Professora Doutora Sara Soares, pela amabilidade e colaboração na revisão das questões de formatação e paginação, contribuindo sobremaneira para a agilização dum processo complexo e vital na finalização da tese.

Ao meu orientador Professor Doutor Rui Pereira Jorge expresseo o meu profundo agradecimento pela disponibilidade generosa como sempre me acompanhou, procurando duma forma abnegada e atenciosa rever todos os documentos que lhe enviei e, acima de tudo, como me incentivou nos momentos emocionais de maior desmotivação e dúvida que ensombraram uma parte deste processo.

# ACENTUAÇÃO E EXPRESSÃO NO REPERTÓRIO PARA TROMBONE NO SÉC. XX:

## 4 ESTUDOS INTERPRETATIVOS SOBRE OBRAS DE

### GRÖNDAHL, TOMASI, CRESPO E BERIO

CARLOS REINALDO DOS SANTOS ANTUNES GUERREIRO

#### [RESUMO]

A presente dissertação aborda a relação entre análise e interpretação no domínio dos estudos de interpretação musical, refletindo sobre a importância e a função da análise musical no ato da interpretação, enquanto processo de consciencialização da estrutura musical e mapeamento da execução/*performance*. Seguindo uma linha de investigação baseada na interpretação da análise, ou seja, o que a análise revela sobre o texto musical, procura aplicar e relacionar as teorias de interpretação e expressão musical de Mathis Lussy (*Theory of musical expression: rhythm, nuances and tempo, 1874*), Lerdahl & Jackendoff (*Generative Theory of Tonal Music, 1983*) e John Paul Ito (*Focal Impulse Theory, 2020*) e identificar os processos de acentuação na expressão do fraseado musical. Na investigação foram selecionadas 4 obras para trombone solo compostas no séc. XX que constituem referências no repertório e nas suas vertentes estilísticas, nomeadamente: o *Concerto* de Gröndahl (estilo romântico/pós-romântico); o *Concerto* de Tomasi (estilo neoclássico com influências impressionistas e do jazz); a *Improvisação Nº 1* de Crespo (jazz e música afro-cubana) e finalmente a *Sequenza V* de Berio (Indeterminismo Musical, notação proporcional e *extended techniques*). Em cada obra foram aplicadas diferentes metodologias de análise procurando-se cruzar as teorias citadas de forma a fundamentar teoricamente as decisões interpretativas. A aplicação das teorias de Lussy, Lerdahl & Jackendoff e Ito revelou-se útil para o repertório cujo pensamento de composição é subordinado aos princípios da hierarquia métrica e do isocronismo (Gröndahl, Tomasi e Crespo), no entanto, no caso da *Sequenza* a adaptação da *GTTM* ao atonalismo constituiu uma ferramenta analítica mais útil no domínio da estruturação dos agrupamentos, organização do discurso musical e da interpretação.

PALAVRAS-CHAVE: Análise e Interpretação Musical, Trombone, Repertório Séc. XX, Teoria do Impulso Focal, Teoria Generativa da Música Tonal.

# ACCENTUATION AND EXPRESSION IN TWENTIETH CENTURY TROMBONE REPERTOIRE:

## 4 PERFORMANCE STUDIES ON WORKS BY

GRÖNDAHL, TOMASI, CRESPO E BERIO

CARLOS REINALDO DOS SANTOS ANTUNES GUERREIRO

### [ABSTRACT]

The present dissertation approaches the problematic involved on the relationship between analysis and performance in the context of music performance studies, producing a reflection about the relevance and the role of music analysis in the interpretation/performance, as a process of awareness of the musical structure and performance mapping. Following a line of research based on the performance of analysis, *i.e.* what the analysis reveals about the musical text, it seeks the application and making of relationships between the music interpretation and expression theories by Mathis Lussy (*Theory of musical expression: rhythm, nuances and tempo, 1874*), Lerdahl & Jackendoff (*Generative Theory of Tonal Music, 1983*) and John Paul Ito (*Focal Impulse Theory, 2020*) in the context of the accentuation processes involved in the expression and communication of musical phrasing. In this research four works for solo trombone were selected according to his relevance and stylistic diversity in the repertoire, namely: Gröndahl's *Concerto* (Romantic/Post-romantic style); Tomasi's *Concerto* (Neoclassic with impressionistic and jazz influences); Crespo's *Improvisation No. 1* (jazz and afro-cuban style) and Berio's *Sequenza V* (Musical Indeterminism, proportional notation and vanguard extended techniques). In each work, different analytical methods were applied in parallel with the quoted theories as a grounding basis to the interpretative decisions. The application of Lussy, Lerdahl & Jackendoff and Ito's Theories proved to be useful to the interpretation of the repertoire which compositional thought is contingent to the principles of metrical hierarchy and isochronism (Gröndahl, Tomasi and Crespo), however in the Berio's *Sequenza* the adaptation of the GTTM theory to atonalism formed a more useful analytical tool in the domain of structuring the groupings in the musical thought and communication by the performance.

KEYWORDS: *Musical Analysis and Interpretation, Trombone, Twentieth-century repertoire, Focal impulse theory, Generative Theory of Tonal Music.*

## ÍNDICE

Introdução .....	1
Capítulo I: Questão Central e Objetivos .....	5
I.1. Problemática central .....	5
I.2. Objetivos .....	7
Capítulo II: Revisão da Literatura .....	8
II.1. Psicologia da Música e a interpretação musical .....	11
II.2. Relação entre estrutura musical e processos de acentuação .....	15
II.3. Relação entre análise e interpretação musical .....	38
II.4. Literatura sobre trombone e o seu repertório .....	47
Capítulo III: Metodologia .....	51
III.1. Pesquisa bibliográfica .....	51
III.2. Definição do objeto de estudo: Repertório .....	51
III.3. Processo e metodologias de análise .....	52
III.4. Redação da tese, revisão e reuniões com orientador .....	54
III.5. Cronograma .....	54
Capítulo IV: Launy Gröndahl, <i>Concert pour Trombone et Orchestre</i> (1924) .....	57
IV.1. <i>I And. - Moderato assai ma molto maestoso</i> .....	57
IV.1.1. Exposição 1º tema (P1) .....	57
IV.1.2. 2º Grupo temático (S1 e S2) .....	59
IV.1.3. Reexposição 1º tema (P1) .....	62
IV.1.3.1. 2º Tema (S3) .....	63
IV.1.3.2. Coda .....	66

IV.2. <i>II And. Quasi una leggenda: Andante grave</i> .....	66
IV.2.1. Secção [A] .....	67
IV.2.2. Secção [B] .....	69
IV.2.3. Secção [A'] .....	70
IV.2.4. Secção [B'] .....	72
IV.3. <i>III And. Finale – Rondo: Maestoso – Allegretto scherzando</i> .....	73
IV.3.1. Recitativo .....	73
IV.3.2. Rondó, Secção [A1] .....	74
IV.3.3. Secção [B1] .....	75
IV.3.4. Secção [A2] .....	77
IV.3.5. Secção [B2] .....	80
IV.3.6. Secção [A3] e Coda .....	80
Capítulo V: Henri Tomasi, <i>Concerto pour Trombone et Orchestre</i> (1954) .....	82
V.1. <i>I And. Andante et Scherzo-Valse</i> .....	82
V.1.1. Secção [A] Cadência .....	83
V.1.1.1. Secção [A1] 1ª frase .....	85
V.1.1.2. Secção [A1] 2ª frase .....	86
V.1.1.3. Secção [A2] 3ª frase .....	87
V.1.1.4. Secção [A3] 4ª frase .....	88
V.1.1.5. Secção [A4] 5ª frase .....	89
V.1.1.6. Secção [A5] 6ª frase .....	90
V.1.2. Secção [B] .....	91
V.1.2.1. Secção [B1] 1ª frase .....	91

V.1.2.2. Secção [B1] 2ª frase .....	92
V.1.2.3. Secção [B1] 3ª frase .....	93
V.1.2.4. Secção [B2] 4ª frase .....	94
V.1.2.5. Secção [B3] 5ª frase .....	94
V.1.2.6. Secção [B4] 6ª frase .....	95
V.1.2.7. Secção [B5] 7ª e 8ª frases .....	96
V.1.2.8. Secção [B6] 9ª frase .....	97
V.1.2.9. Coda .....	98
V.2. <i>II And. Nocturne</i> .....	99
V.2.1. Secção [A] .....	99
V.2.1.1. Secção [A1] .....	99
V.2.1.2. Secção [A2] .....	100
V.2.2. Secção [B] .....	101
V.2.2.1. Secção [B1] .....	101
V.2.2.2. Secção [B2] .....	102
V.2.3. Secção [A'] Coda .....	104
V.3. <i>III And. Tambourin</i> .....	104
V.3.1. Secção [A] .....	105
V.3.1.1. Secção [A1] .....	105
V.3.2. Secção [B] .....	107
V.3.2.1. Secção [B1] .....	107
V.3.3. Secção [A2] .....	107
V.3.4. Secção [B2] .....	109

V.3.5. Secção [A3] .....	110
V.3.6. Secção [C] .....	110
V.3.7. Coda [A4, A5, A6] .....	111
Capítulo VI: Enrique Crespo, <i>Improvisation N° 1 für Posaune Solo</i> (1983) .....	112
VI.1. Secção [A] .....	112
VI.1.1. Subsecção [a1] .....	112
VI.1.2. Subsecção [a2] .....	113
VI.1.3. Subsecção [a3] .....	114
VI.2. Secção [B] .....	116
VI.3. Secção [A'] 1ª frase .....	117
VI.3.1. [A'] 2ª frase .....	118
VI.3.2. [A'] 3ª frase .....	119
VI.3.3. [A'] 4ª frase .....	120
VI.3.4. [A'] 5ª frase .....	121
VI.3.5. [A'] 6ª frase .....	121
VI.3.6. [A'] 7ª frase .....	122
VI.3.7. [A'] 8ª frase .....	123
VI.4. Secção [B'] .....	123
Capítulo VII: Luciano Berio, <i>Sequenza V für Posaune Solo</i> (1966) .....	125
VII.1. Secção [A] .....	126
VII.1.1. Secção [A1] .....	127
VII.1.2. Secção [A2] .....	128
VII.1.3. Secção [A3] .....	129

VII.2. Secção [B] .....	131
VII.2.1. Secção [B1] .....	132
VII.2.2. Secção [B2] .....	135
VII.2.3. Secção [B3] .....	137
VII.2.4. Coda .....	137
Conclusão .....	140
Bibliografia .....	144
Índice de Anexos .....	158
Glossário .....	162
Lista de Figuras .....	174
Anexos .....	176

## Introdução

A presente dissertação intitulada *Acentuação e expressão no repertório para Trombone no séc. XX: 4 estudos interpretativos sobre obras de Gröndahl, Tomasi, Crespo e Berio*; integra-se na linha temática de investigação em Música e Interpretação no contexto do Doutoramento em Artes Musicais, na especialidade em prática e interpretação musical.

Enquanto professor, músico e maestro, o processo dialético entre texto musical, análise, interpretação e execução ocupa um lugar assaz relevante na minha atividade artística e pedagógica. Por conseguinte, a realização dum projeto de doutoramento surgiu naturalmente da necessidade duma reflexão profunda sobre as problemáticas subjacentes ao processo de construção duma interpretação musical.

No meu percurso individual artístico, a aquisição de competências ao nível instrumental foi sempre acompanhada por um profundo interesse pela pesquisa sobre a compreensão dos processos que contribuíssem para enriquecer a dimensão prática da interpretação. Neste domínio, esta dissertação procurará investigar e refletir sobre a aplicação de teorias de interpretação no contexto da análise e preparação do repertório proposto para a realização dum recital final.

A temática da presente investigação enquadra-se no domínio dos estudos de interpretação musical e debruçar-se-á sobre a relação dialética entre análise e interpretação no eixo tripartido: 1) processo poético (*poiesis*) desenvolvido por compositor/intérprete/emissor; 2) o nível neutro (estruturas imanentes da obra/mensagem); 3) o processo estético (*aisthesis*) e perceção do recetor, segundo o pensamento de Nattiez (2021). Neste campo procurar-se-á abordar a importância e função da análise (o quê, como e porquê), enquanto ferramenta através da qual o intérprete aborda a fonte primária (partitura/texto musical objeto de análise) na cocriação dum segundo objeto denominado interpretação. Através da aplicação de metodologias de análise e teorias de interpretação que exploram o conteúdo da estrutura e expressão musical, procurar-se-á identificar os processos de acentuação e a forma como contribuem para a comunicação da estrutura musical de forma inteligível e expressiva, considerando que as teorias de interpretação aplicadas se baseiam em princípios relacionados com a perceção e cognição musicais. No que respeita às teorias

de interpretação, a presente investigação focar-se-á nos contributos de Lussy, Lerdaahl & Jackendoff e Ito, através da análise de quatro obras de referência do repertório para trombone, no sentido da sua aplicação enquanto ferramenta analítica, potenciando e incrementando a expressão musical da execução instrumental num recital, bem como a sua utilidade no contexto do ensino/aprendizagem.

No primeiro capítulo, será apresentada a questão fundamental que despoletou a presente investigação: como abordar o texto musical com vista ao planeamento e preparação duma interpretação? Neste âmbito, procurar-se-á simultaneamente perscrutar os aspetos relacionados com a estrutura musical e as teorias de interpretação que podem ser aplicadas na comunicação da expressão musical através da execução instrumental. Em paralelo, serão apresentados os objetivos gerais e particulares da presente investigação no domínio dos estudos interpretativos do repertório para trombone.

No segundo capítulo, será elaborada uma revisão da literatura para reconhecer os variados ângulos de estudo da interpretação musical e que contribua para uma reflexão sobre os conceitos e metodologias fundamentais para o desenvolvimento da investigação, nomeadamente sobre os contributos de referência sobre a relação entre análise e interpretação, especialmente as teorias interpretativas mais significativas no contexto da investigação em curso, procurando analisar o seu desenvolvimento histórico, bem como, a definição de conceitos como estrutura musical, interpretação, execução, performance, frase, fraseologia, curva melódico-dinâmica, consonâncias e dissonâncias métricas, acentos e acentuação (taxonomia, função) no contexto histórico e relevância nas teorias de interpretação.

O terceiro capítulo versará sobre a metodologia utilizada na investigação, na qual serão descritas as fases da investigação e de forma mais aprofundada, as teorias de interpretação utilizadas no estudo do repertório investigado, nomeadamente as abordagens de Lussy (1874; 1883; 1903) Lerdaahl & Jackendoff (1983), Matthew Santa (2020) e John Paul Ito (2020), bem como as metodologias de análise utilizadas no estudo do repertório.

O quarto capítulo focar-se-á no *Concerto para Trombone e Orquestra* escrito por Launy Gröndahl em 1924, que constitui uma referência no repertório para trombone no contexto do estilo pós-romântico e ponto de partida para o primeiro estudo

interpretativo na presente investigação. A partir desta obra procurar-se-á investigar a relação entre hierarquia de acentos, padrões de acentuação, estruturas frásicas (agrupamentos melódico-rítmicos e ritmo frásico), fraseologia e expressão musicais. Simultaneamente, procurar-se-á estabelecer uma relação entre os níveis locais de acentuação (anacruse – acento – desinência) e os períodos temporais mais longos na realização da curva melódico-dinâmica e agógica enquanto metodologia de fraseado. No âmbito da relação entre harmonia, métrica e acentuação, os segundo e terceiro andamentos constituem uma base de análise e reflexão na interpretação métrica dos compassos heterométricos (7/8 no 2º andamento) e as dissonâncias métricas, especialmente síncopas e hemíolas na forma como os padrões de acentuação contribuem para a definição do fraseado e carácter musicais na interpretação do tópico dança, em especial no 3º andamento.

O *Concerto para Trombone e Orquestra* composto por Henri Tomasi (1954) constituirá o objeto de estudo do quinto capítulo. Sendo também uma obra de referência no repertório, representa um cruzamento de influências estéticas, nomeadamente o neoclassicismo (Grupo dos Seis), o Impressionismo (Ravel e Debussy) e o *Jazz*. No domínio da presente investigação, tornar-se-á particularmente interessante estudar a forma como as estruturas de frase clássicas são transformadas e/ou conservadas em função duma linguagem harmónica bitonal, a métrica e a taxonomia de acentuação no contexto da fraseologia. Sendo uma obra, cujo leitmotiv cíclico é inspirado numa balada de *jazz* composta por George Bassman, *I'm getting sentimental over you* e cujo segundo andamento revela também uma significativa influência jazzística, nomeadamente o *blues*, é relevante para a investigação no domínio da modelação expressiva do ritmo e do tempo e a sua relação com as curvas melódico-dinâmicas na estruturação do fraseado e a definição dos pontos focais, bem como a função dos cromatismos decorrentes do bitonalismo nos processos de atração melódica e harmónica na grelha métrica.

O capítulo VI focar-se-á sobre uma obra para trombone solo composta por Enrique Crespo que, tendo já adquirido uma posição bem definida no repertório solístico, cruza influências do *jazz* e a música de origem afro-cubana e constitui o terceiro estudo interpretativo no qual se revelará a importância dos ritmos em hemíola, inspirados nos ritmos cubanos de *clave*, em especial as dissonâncias métricas na

reinterpretação métrica e a sua relação com os padrões de acentuação na definição da segmentação dos ritmos frásicos na construção da interpretação, bem como os processos dinâmicos e agógicos que garantem a sua expressão.

No capítulo VII será apresentado o 4º estudo interpretativo sobre a *Sequenza V* para trombone solo composta por Luciano Berio que se integra no contexto estético do Indeterminismo musical e sob influência do compositor norte-americano John Cage. Em primeiro lugar, escolhida pela sua relevância seminal para o repertório, nomeadamente na exploração e recriação da abordagem tímbrica do instrumento segundo o princípio de sincretismo tímbrico, designado como vocalização do instrumento e instrumentalização da voz e a aplicação das técnicas expandidas de execução instrumental (*extended techniques*), nomeadamente: utilização de multifónicos, modelação tímbrica através de surdina *plunger*; configuração da cavidade oral através da posição da língua em função dos fonemas das vogais [u]-[a]-[i] que compõem a questão retórica *why?*; sons produzidos com a voz através e fora do instrumento; *flutterzunge* e recurso a ferramentas teatrais na interpretação como movimento corporal e maquilhagem (*clowning*). Contudo, o aspeto que a torna particularmente interessante para investigação reside na forma como a notação proporcional, amétrica, constituindo um desafio para a definição da sua estrutura rítmica (duração) e para a elaboração das estruturas de acentuação em relação com a dinâmica e os padrões melódicos na segmentação/agrupamento do fraseado, com o objetivo de promover a sua compreensão para o intérprete e inteligibilidade para os ouvintes, enquanto *gestalt* sonora (forma e gesto sonoro).

A conclusão será reservada para uma síntese final sobre a relação entre obra/texto musical, análise e interpretação, a pertinência e função da análise no constructo interpretativo e a aplicação das teorias interpretativas na análise do repertório selecionado, bem como a sua eventual utilidade para futuras análises de outras obras no contexto do repertório escrito para trombone. Serão também elaboradas uma reflexão final sobre o meu projeto de Doutoramento e as implicações do mesmo na minha atividade artística e os contributos futuros para a criação de conhecimento nos domínios pedagógico e interpretativo.

## Capítulo I: Questão central

### I.1. Problemática central

No domínio da terminologia musical, a definição dos conceitos de execução, interpretação e *performance* musicais, realizada através dos papéis de músico, maestro e professor, despoleta questões de compreensão da linguagem que vão muito para além da leitura operativa do texto musical. A compreensão sintática/estrutural do texto e a comunicação do seu significado, veiculada através duma dinâmica que comunique um conteúdo expressivo, enquanto processo cognitivo, emocional e psicomotor para o intérprete, constituem um vasto campo para problematização e reflexão.

Por conseguinte, uma das questões mais importantes que tem despoletado intenso debate é a relação existente entre a análise, interpretação e execução, enquanto ferramenta para definir decisões interpretativas e promover o desenvolvimento de uma “intuição informada” (Rink, 1995), bem como o equilíbrio entre a linguagem da análise musical (dimensão do analista) e a da interpretação (dimensão do músico), ou seja, entre a definição dos conceitos da musicologia e as metáforas/simbologias da intuição musical.

Em sentido lato, a interpretação musical perspectivada a priori pelos músicos, possui características intuitivas (conhecimento tácito) associadas a processos psicomotores que são desenvolvidos e maturados durante anos de aprendizagem. No entanto, a relação intrínseca com o texto musical e a proliferação de géneros e estilos no repertório, exigem a construção de um conhecimento musical (explícito) mais alargado e profundo que conduza a uma descodificação textual (interpretação) mais holística, colocando à disposição dos músicos ferramentas ligadas à Análise/Teoria Musical e à Psicologia da Música de forma a perscrutar uma variedade de abordagens na construção do processo interpretativo.

Neste contexto, a questão central que despoletou este projeto de investigação colocou-se da seguinte forma: como abordar o texto musical com vista ao planeamento e preparação duma interpretação? Assim a investigação será orientada pela pesquisa de métodos analíticos que constituam ferramentas para a interpretação do repertório para trombone solo durante o séc. XX, através da exploração da relação entre análise musical, interpretação, execução e *performance*.

Enquanto ponto de partida, esta problemática alargará o processo de investigação a questões relacionadas com as teorias de interpretação, sua identificação e compreensão, bem como a sua aplicação no contexto de execução do repertório analisado: nos fraseados, silêncios e respirações, curvas dinâmicas e pontos culminantes, tempo e movimentos agógicos; compreensão da estrutura e sintaxe musicais e a sua expressão/comunicação sonora enquanto discurso narrativo.

O campo da análise musical permite a compreensão das estruturas musicais como a melodia, ritmo e harmonia e a forma como estes níveis hierárquicos se relacionam no discurso musical. As organizações melódicas, sejam baseadas no sistema tonal, modal, octatónico, cromático, atonal (*pitch class sets*), dodecafónico/serial, ou a utilização dos micro-tons. No que respeita à harmonia, nas suas variantes tonal e suas extensões cromáticas, modal, bitonal, politonal, polimodal e pantonal. Por fim o ritmo e métrica numa organização tonal ou atonal, com consonâncias e dissonâncias métricas, as modulações métricas, palíndromes, hemíolas e a sua relação com o contorno melódico e o ritmo harmónico.

Desta forma, todo o enquadramento conceptual do discurso musical proporcionará, a nível técnico instrumental, a procura de soluções de interpretação que permitam projetar através do instrumento a estrutura e expressão musicais. No domínio das questões técnico-instrumentais como articulação (associada aos estilos e caracteres musicais), controlo do fluxo aerodinâmico de forma a comunicar pelo som as formas, direções e movimento das frases musicais, motivos, a própria morfologia do som enquanto fenomenologia evento a evento no discurso musical, constituem áreas que cruzam as competências psico-motoras, cognitivas, metacognitivas, técnicas e expressivas com a construção interpretativa. Neste contexto, procurar-se-á explorar e utilizar ferramentas de análise que alarguem as propostas de interpretação, cruzando os processos analíticos do texto musical com a sua projeção sonora, segundo a aplicação de metodologias que serão desenvolvidas de forma mais aprofundada no respetivo capítulo.

Nesta investigação procurar-se-á estabelecer uma ponte entre o texto e a expressão sonora do mesmo, através do auxílio da análise enquanto ferramenta para a prática da interpretação. A recolha e os contributos deste processo para o intérprete despoletarão necessariamente novas questões, no que concerne à construção mental

do processo interpretativo e a forma subjetiva e empírica como se coloca em prática esse constructo, quer seja dependente de uma tradição aprendida, quer motivada pelo seu espaço temporal e cultural, ou ainda pelo contexto da receção estética.

Assim, espera-se que esta tese de doutoramento contribua para uma nova base teórica e de reflexão crítica para a compreensão do repertório solista para trombone, fornecendo respostas para as questões de interpretação subjacentes aos diversos estilos estudados, bem como a sua relação com o domínio prático-instrumental em ambiente de ensino/aprendizagem.

## I.2. Objetivos

Enquanto investigação no domínio dos estudos de interpretação musical, especificamente sobre o repertório para trombone solo, a presente dissertação pretende atingir os seguintes objetivos:

I.2.1. Aplicar e relacionar estratégias/metodologias analíticas que alarguem os fundamentos e os recursos interpretativos;

I.2.2. Relacionar análise com questões interpretativas e técnico-instrumentais;

I.2.3. Identificar e compreender a taxonomia estilística do repertório;

I.2.4. Aplicar teorias interpretativas no repertório para trombone;

I.2.5. Propor ferramentas de aprendizagem de interpretação no contexto pedagógico;

I.2.6. Reconhecer e investigar as direções da escrita para trombone solo durante o séc. XX, avaliando as formas de exploração dos seus recursos técnicos, sonoros e expressivos.

## Capítulo II: Revisão de Literatura

Em primeiro lugar, importa destacar a importância de clarificar os conceitos de execução, interpretação e *performance* que, frequentemente entendidos e utilizados de forma indistinta (Ayrey e Everist, 2003), têm constituído ao longo da história a base dum debate terminológico (Danuser, 2016). Contudo, não sendo possível no contexto desta dissertação uma investigação profunda ao nível hermenêutico das diferentes perspetivas filosóficas do conceito de interpretação (refletidas por autores como: Friedrich Nietzsche, Eduard Hanslick, Theodore Adorno, Susan Sontag, Umberto Eco, Roger Scruton, Roland Barthes, Joseph Kerman, Michael Krausz, Paul Thom, Stephen Davies, Peter Kivy, Lydia Goehr, Raymond Monelle, David Lidov, Eero Tarasti, Kofi Agawu, Jean-Jacques Nattiez, Stan Godlovich, entre outros); adotarei a conceção de Danuser (2016). Na sua abordagem, o conceito de execução significa a conversão acústica do texto musical através da técnica instrumental numa apresentação pública; por sua vez, a interpretação pressupõe, para além da execução técnico-instrumental e a conversão sonora do texto, a exegese hermenêutica, ou seja, interpretar é compreender através da análise musical que mapeia a conceção imaginária da obra e a apresentação sonora da mesma (Ayrey e Everist, *Ibid.*; Tanguiane, 1999). Finalmente, *performance* envolve atos de perceção visual para além da audição, atribuindo uma maior importância às dimensões visuais, corporais, tangíveis e cinéticas, segundo as quais a música é produzida, ouvida e visionada.

Tomando em linha de conta que a interpretação é dialética e pressupõe um processo poético de produção do objeto (compositor/partitura enquanto fonte primária) que é transformado num objeto sonoro pelo intérprete (cocriador/mediador) e alvo duma receção estética por parte dos ouvintes, a presente dissertação focar-se-á preferencialmente na dimensão de compreensão da estrutura musical (relação entre obra, análise e interpretação), enquanto mapa cognitivo do processo psicomotor e expressivo da mediação sonora.

Num âmbito geral, o estudo da interpretação musical tem sido alargado a vários campos especializados durante os séculos XX e XXI (Crispine e Östersjö *in* Rink *et al.*,

2017), nomeadamente: a Teoria da Música e Análise que abordam a expressão musical enquanto conteúdo representado na partitura (objeto de estudo/ fonte primária) orientada pelo compositor e requerendo a compreensão, através de metodologias de análise musical, dos processos da composição, onde se destacam os contributos de Momigny (1806); Lussy (1874; 1883; 1903); Riemann (1884; 1889; 1903; 1917); McEwen (1912); Schenker (1906; 1921-1924; 1925-1930); Tovey (1935-1939); Schoenberg (1969); Reti (1961); Stein (1962); Cooper & Meyer (1963); LaRue (1970); Bernstein (1976); Lerdahl & Jackendoff (1983); Benjamin (1984); Cone (1985); Lester (1986; 1992); Berry (1989); Rothstein (1989); Cook (1994); Caplin (1998; 2009; 2013); Hepokoski e Darcy (2006); Petersen (2013); Abromont (2019); Gouttenoire (2019); Hasty (2020); Santa (2020); Ito (2020); entre outros.

No domínio da musicologia histórica, a interpretação musical tem sido estudada enquanto ato cultural e social, fazendo referência a um passado canonizado que os músicos devem procurar entender e traduzir na sua interpretação. Esta abordagem consolidou-se no movimento da interpretação historicamente informada (*Historic Informed Performance, HIP*) que visava recuperar as práticas performativas das épocas nas quais as obras foram compostas e interpretadas, respeitando conceitos de autenticidade nos domínios do texto musical (*urtext*<sup>1</sup>), concepções estilísticas e a utilização dos instrumentos originais e/ou réplicas, de forma a replicar as idiosincrasias tímbricas e os modos de execução respeitando os princípios da organologia histórica. Neste movimento destacam-se os contributos de Dolmetsch (1915), Donington (1963), Harnoncourt (1982; 1997), Neumann (1983), Ratner (1956; 1980; 1992), Badura-Skoda (1993); Rosen (1998), Parrott (2015), Lawson e Stowell (2012; 2018; 2021), Butt (2004), Haynes (2007), Poli (2010), Jackson (2014), Schrok (2011), Brown (1988), Milsom (2017), Pinnock (2013) ou Hogwood (2013); através da pesquisa de obras teóricas relativas à interpretação musical e às convenções adotadas em cada época.

No campo da Psicologia da Música, cujo campo de estudo engloba a investigação em áreas como a perceção e cognição, neuropsicologia, musicologia cognitiva, que focam o seu estudo nas conexões entre questões teóricas e práticas no seio do processo de ensino/aprendizagem, nomeadamente: aquisição de competências musicais nos

---

<sup>1</sup> *Urtext* – texto original considerado fidedigno às intenções do compositor.

domínios psico-motores, auditivos, expressivos, leitura, cognitivo e metacognitivo, bem como a relação entre a emoção, corpo e gesto, com os contributos de Meyer (1956), Clarke (1985), Sloboda (1986), Deliège (1987; 2004), Palmer (1988; 1989; 1990; 1993; 1997), Juslin (2001; 2010), Parncutt e McPherson (2002), Gritten e King (2006; 2011), Lehmann (2007), Hallam *et al.*(2009), Pierce (2010), Godoy (2010), Radocy e Boyle (2012), Deutsch (2013) Cox (2016) e Iott (2021).

A Investigação artística (*Performance as Research, PaR* ou *Practice Based Research*) que se fundamenta na elaboração de estudos sobre música gravada e estudos performativos em geral, ou seja, a expressão relacionada com e através da *performance*, quer pelos que estudam *performance*, quer pelos próprios músicos, através do estudo de variados tipos de registo sonoro enquanto fonte primária, destacam-se os contributos de Clarke (1989), Repp (1989; 1990; 1992a; 1992b), Cook, 2009, Cook *et al.* (2010), Philip (1992; 2004), Bowen (1996), Palmer (1996), Leech-Wilkinson (2017), Dogantan-Dack (2015), Lalitte (2015), Lalande (2013; 2019); através da exploração de ferramentas informáticas para a análise: *Sonic Visualiser*<sup>2</sup>, *Audacity*<sup>3</sup>, sonogramas, espectrogramas, elaboração de gráficos intensidade/tempo; destacando-se o projeto *CHARM*<sup>4</sup> que se dedica à recolha e estudo de gravações.

No contexto da relação entre a Psicologia da Música e as Tecnologias da Música, tem sido particularmente explorada a expressão musical, testada por e aplicada pela ciência computacional, visando o desenvolvimento de sistemas computadorizados que recriam a performance musical de forma expressiva e constituem ferramentas de análise para os processos de manipulação do tempo, dinâmica e timbre na construção duma interpretação.

Contudo, numa abordagem epistemológica mais restrita, adotando a síntese de Rink (2002, 2005), o campo de estudo da interpretação musical pode ser dividido em três áreas principais: a) a psicologia da interpretação musical, refletindo sobre as questões fundamentais como texto, expressão, movimento musical e o papel do estudo na aquisição de perícia psico-motora, percepção e excelência musicais; b) a semântica da interpretação, focando-se sobre os aspetos da estrutura formal (sintaxe/estrutura

---

<sup>2</sup> <https://www.sonicvisualiser.org/>

<sup>3</sup> <https://www.audacityteam.org/>

<sup>4</sup> *Center for the History and Analysis of Recorded Music* - <https://www.royalholloway.ac.uk/research-and-teaching/departments-and-schools/music/research/research-projects-and-centres/charm/>

musical) e a projeção de significado na interpretação nas dimensões extramusicais e intramusicais; c) a relação da análise com a interpretação, enquanto paradigma analítico, narrativa dramática, ato crítico e processo temporal.

### II.1. Psicologia da Música e a Interpretação Musical

Os estudos da Psicologia sobre a interpretação musical têm procurado, em primeiro lugar, o desenvolvimento de teorias sobre os mecanismos da interpretação musical nas dimensões perceptiva, cognitiva e motora; o segundo objetivo é explicar o tratamento das ambiguidades nos tipos de escolhas que os músicos realizam; o terceiro, é compreender as relações entre interpretação e percepção, nas formas como os ouvintes são influenciados pelos aspectos da interpretação e por último, como as estruturas e unidades musicais são apreendidas na memória de acordo com a interpretação conceptual do músico (Palmer, 1997).

Neste campo, Hallam (1995) conduziu um estudo sobre a forma como os músicos aplicam estes métodos, concluindo que os músicos profissionais tendem a adotar, de alguma forma, uma estratégia analítica: seja formal ao nível macro e micro estrutural, em especial na estrutura das frases, harmónica, ao nível das progressões e classificação das dissonâncias e a sua relação com a métrica e o contorno melódico, ou as ambiguidades decorrentes da acentuação métrica e rítmica, bem como os paralelismos entre as mesmas, com o contorno melódico e a sua relação com os envelopes dinâmicos e agógicos, seja em períodos mais curtos ou longos, no sentido de desenvolver uma compreensão mais abrangente da estrutura da música enquanto codificação múltipla da informação (combinação das memórias auditiva, visual e cinestésica em conjunto com estratégias analíticas).

No que concerne à relação entre estrutura e expressão musicais, variados estudos têm estabelecido a sua reciprocidade (Clarke, 1988; Palmer, 1989 e 1997; Sloboda, 1983). Um dos estudos que a descreve de forma bem documentada, revela a relação entre a demarcação de grupos (Deliège, 1987; Deutsch, 1999), especialmente frases, com a desaceleração do tempo e dinâmica; padrões de rubato indicam frequentemente a hierarquia das frases (Shaffer e Todd, 1987; Todd, 1985, 1989; Schaffer, 1995); a função do acento melódico (Huron, 1996) e a função dos acentos melódicos e rítmicos na estrutura musical Pfordresher (2003).

A correspondência mais efetiva entre a dimensão expressiva do tempo e a intensidade na performance é encontrada no nível intermédio das frases (Palmer 1996a, Todd, 1992) e as percepções e intenções dos intérpretes tendem a diferenciarem-se nos níveis inferiores da frase, nomeadamente nota a nota (Palmer 1989, Repp 1992b). Ainda no campo da percepção musical, Drake e Palmer (1993), destacam o papel das estruturas de acentuação na performance musical, de acordo com os princípios da Teoria *Gestalt* (proximidade, semelhança, boa continuidade, destino comum). Segundo os estudos conduzidos, a variação dos parâmetros da performance propicia a comunicação da estrutura musical (Clarke, 1985a, 1988; Gabrielsson, 1974; Palmer, 1989; Shaffer, Clarke & Todd, 1985; Gabrielsson e Lindström, 2010).

Por sua vez os processos cognitivos envolvem a segmentação de uma sequência musical influenciada por 3 tipos de acento, nomeadamente agrupamento rítmico, agrupamento melódico e o acento métrico. No que respeita ao conceito acento, define-se enquanto evento que se destaca e capta a atenção do ouvinte (Jones, 1987) e as suas formas de ênfase na performance musical definem-se pela intensidade (Nakamura, 1987), *Interonset timing* (interstício temporal entre eventos sonoros) (Palmer, 1988; Schaffer, 1981) e articulação (Sloboda, 1983). Drake e Palmer (1993) chegaram a conclusões que as estruturas determinantes de acentuação são o agrupamento rítmico, o acento melódico e o acento métrico.

Segundo Palmer (1997), variadas relações entre estrutura musical e expressão têm sido encontradas e estabelecidas (Clarke 1988; Palmer, 1989; Sloboda, 1983), bem como a forma como os músicos planeiam as suas interpretações e performances, na descodificação da notação, estabelecendo hierarquias, relações entre melodia, ritmo, harmonia, dinâmica e agógica e a sua posterior comunicação. Palmer reafirma a relação da interpretação musical com as propriedades sintáticas e estilísticas, segundo as quais, a métrica e os agrupamentos melódico-rítmicos (*groupings*) constituem os elementos sintáticos primários. A métrica e a prosódia proporcionam um enquadramento temporal na interpretação, nomeadamente na compreensão conceptual do músico e na própria reprodução sonora da mesma (Povel, 1981; Povel e Essens, 1985), e quando os mesmos padrões são modelados com diferentes dinâmicas expressivas no tempo (Clarke, 1985; Repp, 1992; Todd, 1985). Os agrupamentos melódicos (*groupings*) constituem

segmentos de uma sequência, formando por si níveis hierárquicos baseados essencialmente em relações intervalares (Lerdahl e Jackendoff, 1983; Deliège, 1987).

Conforme o exposto, observamos como a Psicologia da Música tem procurado estudar e definir os processos perceptivos e cognitivos que fundamentam a inteligibilidade dos padrões melódicos, rítmicos, harmónicos e dinâmicos, quer no contexto do executante bem como do ouvinte, enquanto ferramentas que são úteis na compreensão e comunicação das estruturas musicais.

No domínio da expressão e interpretação musicais, Lehmann *et al.* (2007) elaborou uma síntese sobre o que a investigação tem proposto: a) o comportamento expressivo pode ser captado através de regras relativamente simples que podem ser aplicadas a diferentes músicos e obras musicais, designadamente as características expressivas comunicam de forma fidedigna a informação estrutural (como os acentos ou a estrutura métrica), assim como o conteúdo emocional; b) variados aspetos da interpretação musical fundamentam-se na experiência extramusical (ou seja, o movimento do corpo humano, a fala e as vocalizações emocionais). O poder emocional da música é significativo porque mobiliza os mecanismos cerebrais mais instintivos; c) a gestão da expectativa e surpresa é a componente chave de atuações esteticamente relevantes. A expressão musical promove a forma como as estruturas musicais interagem com as nossas experiências de tensão e relaxamento, expectativa e realização; d) interpretações autênticas e reproduzíveis podem ser desenvolvidas através de aprendizagem deliberada e atividades preparatórias. Embora as interpretações possam parecer mágicas para os ouvintes, o músico sensato calcula conscientemente as suas decisões, contudo podem surgir mudanças no último momento, melhorias ou até improvisação; e) a interpretação, consistindo na seleção e combinação de decisões expressivas ao longo da obra, permanece no seu cerne uma atividade artística e estética individual. Embora interpretações efetivas possam partilhar características comuns, a especificidade da interpretação dependerá sempre da história de aprendizagem pessoal do músico, personalidade e motivações; f) o estudo científico da interpretação tem florescido nas últimas décadas devido ao incremento de tecnologias computacionais que permitem a gravação e análise da execução.

Numa tentativa de construir um modelo mais abrangente no contexto da expressão musical, Juslin (2003, 2011) propôs o modelo *GERMS* (cf. Anexo I, pp.176)

apresentado em cinco dimensões: [G] *Generative Rules*, regras generativas que clarificam a estrutura musical; [E] *Emotional Expression*, expressão emocional contida na performance de forma a despoletar emoções nos ouvintes; [R] *Random variation*, variações aleatórias que refletem limitações humanas no que respeita ao tempo interno e atrasos nos processos motores; [M] *Motion principles*, princípios motores que prescrevem alguns aspetos da performance devem ser modelados de acordo com os padrões de movimento biológico; [S] *Stylistic unexpectedness*, variância estilística que envolve desvios específicos face às convenções da *performance* e expectativas dos ouvintes.

No domínio da definição do conceito de expressão musical, Schubert (*in* McPherson, 2022) definiu o modelo *KPA (Knowledge-Performance-Affect)*, segundo o qual o componente da *Performance* (enquanto execução) se refere às ações músculo-esqueléticas que produzem os parâmetros musicais (altura, intensidade, duração, timbre) num determinado nível e perspectivado como o ponto de partida para a expressão; o afeto enquanto reação nos ouvintes ao conteúdo expressivo veiculado pela *performance* e o conhecimento que alberga os aspetos culturais, competências e as teorias como a *performance* é planeada, executada e percebida (cf. Anexo II, pp.177). No que respeita ao componente da *performance* musical, Schubert destaca a importância do mapeamento de regras para a *performance* expressiva, citando a relevância da investigação em curso, nomeadamente as regras *KTH (KTH Royal Institute of Technology, Stockholm)* codificadas por Friberg *et al.* (2006) (cf. Anexo III, pp.178): 1) Fraseado (*phrasing*) – modelação das curvas dinâmicas e agógicas na estrutura interna das frases; 2) Temporização ao nível micro estrutural (*Micro-level timing*) processos de alongamento de notas específicas ou manipulação de alguns ritmos; 3) Padrões métricos e *grooves* (padrões rítmicos), executar uma série de durações iguais com manipulação rítmica, como alongar a primeira nota de cada par de figuras iguais; 4) articulação, agrupar um agrupamento melódico utilizando uma pequena pausa no final do fragmento; 5) tensão tonal, enfatizar uma nota dissonante na melodia; 6) afinação, subir a afinação da sensível na resolução para a tónica; 7) Temporização em grupo (*Ensemble timing*), ajustamento operado por um grupo de músicos para assegurar sincronização na execução das partes individuais.

Leech-Wilkinson e Prior (2017), por sua vez destacam a relação entre Música e Forma (*musical shape model*, cf. Anexo IV, pp.179) num sentido interdisciplinar, reunindo contributos da psicologia da música, análise musical, musicoterapia, dança, música erudita, jazz e música popular; concebendo *shape* (forma/modelação) como conceito-chave para o ensino e prática instrumental no sentido de estabelecer relações entre som e movimento corporal, como conexão entre improvisação e processo composicional, assim como resposta do ouvinte; estabelecendo contributos complementares que abraçam a forma musical, estilos interpretativos e composicionais, movimento corporal, ritmo, harmonia, timbre, narrativa, emoções e sentimentos.

Por conseguinte, emerge com relevância a necessidade da investigação em interpretação musical receber o contributo dos próprios músicos na definição do seu processo interpretativo, estabelecendo relações entre a aquisição de competências técnico-instrumentais, a compreensão e comunicação do texto musical, através da exploração de metodologias de análise tendo em conta os seguintes conclusões que a investigação tem alcançado (Woody, 2021): a) é essencialmente através da variação de tempo, dinâmicas e articulação que os músicos promovem a expressão musical das notas e ritmos que executam; b) as características expressivas utilizadas pelos músicos na execução provêm de fatores básicos relacionados com as características estruturais da música que interpretem e da sua própria humanidade; c) a interpretação consiste numa seleção e combinação de ideias expressivas aplicadas através de toda a obra, prevalece no núcleo da sua atividade artística. Embora interpretações eficazes possam partilhar algumas características gerais, a especificidade de cada interpretação depende do nível de competência individual, motivações e intenções expressivas; d) a comunicação musical ocorre apenas se os ouvintes experienciarem a emoção ou sentimento que os intérpretes tenham intenção de expressar. A expressão musical é mais fiavelmente comunicada quando os intérpretes se envolvem no planeamento explícito das decisões artísticas.

## II. 2. Relação entre Estrutura Musical e Processos de Acentuação

Segundo Brown (1999), a acentuação constitui um dos aspetos mais básicos e determinantes do estilo de execução no contexto da interpretação instrumental. Do ponto de vista histórico, a sua definição, tipologia e hierarquia no discurso musical tem

sido alvo de múltiplas abordagens, contudo não existe um consenso claro sobre a sua taxonomia e ordem de importância no contexto interpretativo. Numa tentativa de sistematizar uma taxonomia, Brown (assim como Rosenblum, 1988, Fadini e Cancellaro, 2009; Schrock, 2011; Jackson, 2014; Lawson e Stowell, 2018) revisitou as mais diferentes fontes teóricas da época, nomeadamente: Calcott (1806), Sulzer (1771-4), Kirnberger (1771-79), Türk (1789), Koch (1787, 1802), Lussy (1874,1883) e Riemann (1883).

Do ponto de vista teórico, Brown (1999) sistematiza a acentuação em três categorias: a) o acento métrico, b) estrutural, c) expressivo. Segundo Koch (1787) e Matheson (1739), o acento métrico manifesta-se na alternância entre *arsis* e *thesis*, (fraco vs. forte ou não acentuado vs. acentuado); frequentemente nomeado como a *nota buona* (boa nota vs. má nota, acentuado vs. não acentuado) que deve ser enfatizada (Leopold Mozart, 1756, citado por Brown, 1999), constitui um tipo de acentuação intimamente relacionado com o estilo barroco, associado aos seus impulsos motores, padrões de acentuação regular e ritmos derivados das danças, bem como as idiosincrasias técnicas dos instrumentos da época (Caplin, 2002).

Num nível superior, desenvolve-se a acentuação retórica, oratória ou expressiva, Koch descreveu dois tipos de acento expressivo, designadamente: a) oratório, relacionado com a estrutura das frases-período, b) patético ou expressivo, sendo este uma versão mais intensa do anterior, ocorre frequentemente dissociado da métrica, constituído por notas ou agrupamentos de notas que são especialmente enfatizadas quer na composição (através de figuras musicais, harmonias ou dissonâncias) e na interpretação/execução (através de intensificação dinâmica ou flexibilização rítmico-agógica).

À semelhança de Koch, autores como Matheson (1732, 1739), Riepel (1752) e Marpurg (1759-63), perspetivaram a acentuação oratória como forma de definir as frases (conceito crítico da teoria musical revisitado por Schmalfeldt, 2019) e as suas subdivisões (referido por Brown como acento estrutural) em paralelo com a linguagem (discurso, poesia, retórica), a melodia pode ser segmentada em períodos (ideia completa que finaliza com uma pontuação forte), frases (*Satz*) (parte dum período que pode ser conclusiva – *Schlussatz*, ou inconclusiva – *Absatz*) e segmentos (*Einschnitte*).

A base da “mecânica da melodia”, assim designada por Koch insere duas noções: pontuação melódica (demarcação das melodias segundo os seus pontos de repouso) e

o ritmo, ou seja, a duração e proporção dos segmentos melódicos em relação ao número de compassos (Caplin, 2002). Da mesma forma que Riepel e Kirnberger, Koch identificam a frase de 4 compassos como a mais coerente, foi mais longe ao analisar frases de durações distintas. Por conseguinte, Koch propõe 3 categorias principais de frase: básica (*enger satz*), expandida (*erweiter satz*) e composta (*zusammengeschobener satz*) (*basic, extended and compound*, Caplin, 2006). A frase básica consiste normalmente em 2 segmentos de 2 compassos, o primeiro dos quais, em paralelo com a linguística, Koch relaciona com o conceito de sujeito e o segundo ao predicado; nos processos de extensão das frases, identifica 3 técnicas: 1) repetição dum segmento da frase; 2) adição dum apêndice na fórmula cadencial; 3) inserção de motivos entre segmentos da frase (cf. Anexo V, pp.180).

Entre a metade do séc. XVIII e o final do séc. XIX, uma significativa parte dos teóricos estava de acordo acerca da natureza e função do acento métrico e, simultaneamente, sobre a ordenação dos batimentos acentuados e não acentuados nos vários tipos de compassos, assim como nas subdivisões dos tempos articuladas em ritmos binários ou ternários (cf. Anexo VI, pp.181). Durante o séc. XIX, princípios hierárquicos semelhantes continuaram a ser reiterados, como refere Brown (1999:11), citando Adolph Bernhard Marx:

“We may content ourselves with merely marking the greater divisions (parts, sections, phrases) or we may proceed to define in detail the bars and members of the bar, distinguishing the more important with stronger accents. It may be asked how far this detailed accentuation is to be carried? In my ‘Theory of Composition’ I have already drawn attention to the charm that rests in this ‘play of the accents,’ and also to the danger of producing a fragmentary effect by obtrusion of subordinate features. This danger can easily be illustrated to the eye by a varied accentuation, such as: Where is the medium between an undefined and an exaggerated accentuation?” (Marx, 1854:260)

O pianista e teórico suíço Mathis Lussy (1874; 1883; 1903), propôs uma teoria de acentuação (*Akzenttheorie*), baseada nos princípios de Momigny (1806) (*repos, action, repos, i.e., anacrouse, crouse e metacrouse*), na qual desenvolveu o conceito de acento na música na proposição duma teoria da expressão musical enquanto teoria interpretativa, cuja relevância e pioneirismo é realçado por Green (1994), Doğantan-Dack (2002; 2012), Saeed (2014) e Silva e Souza (2018).

Os seus princípios básicos são: a) Expressão enquanto consequência duma acentuação específica e articulações derivadas do ritmo; b) Expressão musical é gerada

pela estrutura e componentes da composição (relação estreita entre estrutura e expressão musicais); c) Princípio de regularidade/simetria numa relação intrínseca entre tonalidade, métrica e ritmo, à qual se opõem/destacam as singularidades decorrentes da quebra da expectativa (rítmica, harmónica e tonal: síncopas, dissonâncias e cromatismos).

Neste domínio, Lussy codificou um sistema de expressão musical segundo o qual se processam: a) Identificação de notas e passagens que impressionam mais os intérpretes; b) Classificação de cada nota e/ou passagens; c) Formulação de regras que correspondem a ações interpretativas específicas. No contexto da estrutura rítmica, Lussy propôs um sistema baseado no princípio do ritmo de frase (*rhythme syntaxique - phrase rhythm*) (cf. Anexo VII, pp.182-3).

No contexto da acentuação, Lussy apresentou a seguinte taxonomia por ordem hierárquica ascendente: métrico, rítmico e patético, respetivamente relacionados com intuição, razão e emoção. No domínio das regras de acentuação e variação agógica propostas por Lussy enquanto princípios fundamentais para a interpretação, destaca-se a sistematização elaborada por Williamson (2006), na qual se identificam as regras e condições para a expressão de acentos no início das frases (cf. Anexo VIII, pp.184-5).

No que concerne às situações nas quais os finais de frase devem ser acentuados (terminação masculina) e, pelo contrário, quando a última nota duma frase deve ser leve e não acentuada (terminação feminina), Williamson elenca as condições necessárias, a partir das regras sistematizadas por Lussy (cf. Anexo VIII, pp.184-5). No contexto das variações agógicas (*movement passionel*), Lussy também procurou definir as condições segundo as quais o tempo poderá ser alterado: aceleração ou desaceleração (cf. Anexo VIII, pp.185).

Segundo Caplin (2002), a Teoria do Acento (*Akzenttheorie*), iniciada por Johann Philipp Kirnberger (1771-79), elaborada de forma mais prática por Lussy (1874; 1883), foi formulada teoricamente por Moritz Hauptmann na obra *Die Natur der Harmonik und Metrik*<sup>5</sup> (1853), na qual defende que qualquer formação métrica básica (binária) pode ser positiva se iniciar com um elemento acentuado que se projeta para outro não acentuado (representado por 1 - 2) ou pode ser negativa, se iniciar de forma não

---

<sup>5</sup> (tradução) "A natureza da Harmonia e da Métrica"

acentuada em direção a um acento (2 – 1). Ao conceber os compassos ternários e quaternários enquanto subprodutos da formação binária básica, vários padrões de acentuação podem ser gerados em função dos seus componentes de qualidade positiva ou negativa (acentuado – não acentuado). No caso dos compassos ternários são possíveis oito padrões e nos compassos quaternários são gerados trinta e dois. Ao adicionar os vários elementos acentuados no seio de um padrão, Hauptmann gera batimentos/tempos com diferentes graus de acentuação (cf. Anexo IX, pp.186).

A reação mais crítica à *Akzenttheorie* suscitou um impulso nas publicações de Hugo Riemann (1883) em relação à relevância do acento métrico (antigo acento gramatical) que o considerou irrelevante na acentuação necessária para certas frases musicais, substituindo-o pelo sistema de crescendo-diminuendo (*dynamic shading*) relacionado com a estrutura frásica.

Embora Riemann seja mais conhecido pela sua teoria das funções harmônicas, as suas contribuições para a teoria do ritmo e da métrica não são menos relevantes. Neste domínio propôs duas perspectivas sobre a métrica e ritmo musicais: a primeira assume que os eventos musicais são entendidos, do ponto de vista métrico, como acentuados – fortes (    ) ou não acentuados – fracos (    ) e do ponto de vista rítmico (durações longas e curtas), de acordo com a mecânica da notação associada à teoria dos compassos, ou seja a métrica notada; a segunda assume que, pelo contrário, os eventos musicais por si próprios podem expressar a sua interpretação métrica independentemente da notação, ou seja, a métrica notada: a interação de determinados parâmetros musicais, como altura, duração, contorno melódico, efeito da harmonia (*Harmoniewirkung*)<sup>6</sup> podem condicionar a forma como o ouvinte percebe a métrica. A primeira abordagem foi desenvolvida no seu tratado inicial *Dinâmica e Agógica Musicais (Musikalische Dynamik und Agogik*<sup>7</sup>, 1884) e a segunda, refletindo a teoria riemanniana madura, encontra-se disseminada em vários livros e publicações.

O modelo inicial (dinâmica e agógica musicais) era baseado não numa série de impulsos indiferenciados, à semelhança da *Akzenttheorie*<sup>8</sup>, mas em motivos métricos, agrupados em 2 ou três sons com gradação ou nuance dinâmica (*dynamic shading*/

---

<sup>6</sup> *Harmoniewirkung* -efeito da harmonia.

<sup>7</sup> *Musikalische Dynamik und Agogik – Dinâmica e Agógica musicais.*

<sup>8</sup> *Akzenttheorie* -Teoria do acento.

*dynamische Schattierung*) (cf. Anexo X, pp.187). Desta forma, os acentos da antiga grelha métrica são substituídos por cumes de intensidade e de movimento que são opostos ao mínimo de intensidade nos limites do motivo e categorizados segundo a localização do seu cume, seja no início (*anbetont*), no meio (*inbetont*) ou no final (*abbetont*). Assim, o discurso musical assume a aparência duma flutuação contínua entre estes dois extremos, na qual as variações de intensidade são acompanhadas em paralelismo com mudanças de tempo (cf. Anexo X, pp.187)

No final do séc. XIX as teorias de Riemann sobre o ritmo e a métrica unificaram-se em torno dos princípios reformulados da dinâmica, no sentido de providenciarem um enquadramento métrico da interpretação do conteúdo musical (hipermétrico), desde o simples motivo até ao período de 8 compassos (cf. Anexo X, pp.187).

A sua teoria madura baseia-se em 4 princípios fundamentais, nomeadamente: 1) a organização métrica compreende 4 níveis de estrutura – o batimento (tempo/ *tactus*); o compasso; a frase de 2 compassos (*Zweitaktgruppe*); a frase de 4 compassos (*Halbsätze*) e o período de 8 compassos; 2) cada nível de hierarquia temporal contém uma série de eventos alternados entre acentuados e não acentuados; 3) a experiência musical envolve um modo de escuta ativa (*tonvorstellung*) na qual é apresentada uma ideia musical inicial como a colocação duma questão, que exige uma resposta conclusiva. Esta incessante progressão em direção a um objetivo que representa um momento de força/peso métrico caracteriza o movimento rítmico e métrico em todos os níveis da estrutura formal. A unidade métrica elementar é bipartida, iniciando com uma anacruse (*arsis*) direcionada para um tempo forte (*thesis*) (cf. Anexo X, pp.187). À semelhança da Teoria do acento (*Akzenttheorie*), o modelo de Riemann consiste em alternar eventos acentuados e não acentuados em múltiplos níveis hierárquicos; 4) enquanto o esquema tradicional sugere agrupamentos acentuados no seu início, segundo a abordagem de Riemann as unidades são exclusivamente acentuadas no seu final, segundo um sentido de projeção métrica do movimento *arsis* → *thesis* (Teoria anacrústica/ *Auftakttheorie/ Upbeat Theory*), abordagem seguida mais tarde por; Casals in Blum, 1977, Thurmond, 1982; McGill, 2007 e Ingram, 2020.

Sobre a questão do efeito da harmonia (*harmoniewirkung*), Riemann debruçou-se extensivamente sobre o princípio da interação entre harmonia e métrica no primeiro

volume de *Grundriß der Kompositionslehre*<sup>9</sup> (1903), segundo o qual a intensificação da acentuação dum nota implica uma mudança de harmonia que deve ocorrer em pontos métricos fortes do motivo, grupo de motivos e frases, como realça Caplin (1983). Por conseguinte, ao adotar o critério da relação entre função harmónica e métrica, Riemann estabeleceu também uma relação entre harmonia da tónica e acentuação métrica que pode ser designado como acento tonal (Caplin, 2012), (cf. Anexo XI, pp.188). Através da edição de partituras, pode observar-se a simbologia utilizada por Riemann para a análise das frases, com o objetivo de clarificar a sua estrutura interna e, por conseguinte, a sua forma de expressão e interpretação (cf. Anexo XII, pp.189).

Na obra *The rhythmic structure of music*, Cooper e Meyer (1960), influenciados pela Linguística e a Psicologia *Gestalt*, propuseram uma teoria estruturalista que enfatiza os aspetos hierárquicos da métrica, do ritmo e da forma. O seu ponto de partida é baseado em dois princípios fundamentais: a alternância entre sons/ritmos acentuados e não acentuados e o alargamento das dimensões temporais. De forma a relacionar a parte com o todo, foram adotadas análises arquitetónicas numa abordagem do particular (nível local/superfície musical) para as unidades estruturais mais longas (fundamental) (*bottom-up*), que procuravam demonstrar como as unidades pertencentes a um nível se inscrevem em estruturas dum nível superior, nomeadamente a determinação dos acentos, agrupamentos, frase, período, secção.

Na perspetiva de Cooper e Meyer, o ritmo e a forma são baseados nos seguintes arquétipos de acentuação:

“Rhythm may be defined as the way in which one or more unaccented beats are grouped in relation to an accented one. The five basic rhythmic groupings may be differentiated by terms traditionally associated with prosody (...) Since, as noted above, rhythmic organization is architectonic, more extensive rhythmic structures – phrases, periods, etc. – as well as shorter, more obviously rhythmic motives exhibit these basic patterns. Cooper & Meyer.” (1960:6)

Embora inspirados na analogia aos pés métricos da poesia greco-latina e os modos rítmicos medievais, os padrões básicos elencados por Cooper & Meyer não se relacionam com a duração, mas sim com a acentuação:

- 1) Jâmbico ou lâmbico ( **U** \_\_ ) fraco - forte
- 2) Anapéstico ou anapesto ( **U U** \_\_ ) fraco - fraco - forte

---

<sup>9</sup> Guia de Teoria da Composição (tradução).

- 3) Trocaico ou troqueus ( \_\_ U) forte - fraco
- 4) Dáctilo ( \_\_ U U) forte – fraco – fraco
- 5) Anfibráquico ou anfibraco ( U \_\_ U) fraco – forte – fraco

Ao definir os seus arquétipos enquanto grupos de batimentos/impulsos implica que a sua metodologia não distinguia a métrica do ritmo. Os batimentos (*tactus*) são definidos enquanto impulsos que são contados num contexto métrico, desta forma existe uma interação entre acentuação métrica e rítmica. Contudo, os autores expressam a dificuldade na definição de acento:

“Though the concept of accent is obviously of central importance in the theory and analysis of rhythm, an ultimate definition in terms of psychological causes does not seem possible with our present knowledge. That is, one cannot at present state unequivocally what makes one tone seem accented and another not. For while such factors as duration, intensity, melodic contour, regularity, and so forth obviously play a part in creating an impression of accent, none of them appears to be an invariable and necessary concomitant of accent... Accent is a relational concept. There can be accents only if there are unaccents (weak beats) and vice-versa. If all stimuli are alike, there is only a series of pulses. An accent, then is a stimulus (in a series of stimuli) which is marked for consciousness in some way.” (Ibid. pp. 7-8)

Segundo London (2002), Cooper e Meyer foram os primeiros a examinar os ritmos nos níveis arquitetónicos mais profundos, ou seja, as formas como cada um dos 5 tipos básicos de agrupamentos se pode integrar em diversos tipos de compassos (padrões forte-fraco em compassos binários, ternários e outros). Estes académicos notaram como o agrupamento e a métrica podem ser congruentes ou não, como uma passagem pode ter mais do que uma forma de agrupamento (e como a execução pode afetar a noção de agrupamento), como os agrupamentos se podem sobrepor e como até os padrões mais simples envolvem frequentemente integrações entre grupos e subgrupos (cf. Anexo XIII, pp.190).

Paul Creston (1964) perspetivou o acento como a própria essência do ritmo, sem o qual a métrica se tornaria monótona, o tempo não teria sentido de movimento e direção e os padrões melódico-rítmicos seriam incompreensíveis à percepção. Nos termos de Creston, o ritmo consiste na organização da duração num movimento ordenado com os quatro elementos básicos: a) métrica, b) tempo, c) acento, d) padrão, identificando oito tipos de acento, nomeadamente: a) dinâmico (*dynamic accent*), provavelmente o mais comum, realça uma nota ou conjunto de notas num dado contexto através da intensidade; b) o agógico (*agogic accent*) é resultado da manipulação do parâmetro da duração, alongando uma nota face às precedentes e

procedentes; c) métrico (*metric accent*) reflete um agrupamento particular de batimentos métricos e é frequentemente integrado num acento dinâmico; d) harmónico (*harmonic accent*) realça um tempo onde ocorra uma dissonância ou uma alteração de harmonia; e) densidade (*weight accent*), expressa um ênfase numa mudança de textura; f) altura/registo/diastemático (*pitch accent*) destaca uma nota mais aguda ou mais grave num agrupamento melódico-rítmico; g) padrão melódico-rítmico (*pattern accent*), ocorre nos sons iniciais dum padrão de figuras melódicas repetidas; h) ornamento (*embellished accent*) enfatiza o ponto onde iniciam os ornamentos melódicos, como trilos, mordentes ou grupetos.

De forma similar, Lampl (1996) seguiu a mesma tipologia de Creston acrescentando o acento de frase (início e final), discorrendo sobre o tema da fraseologia musical, nomeadamente a pontuação musical, demarcação de motivos, frases, pontos focais, análise estrutural e *performance*, assim como os processos retóricos musicais e a sua relação com a disposição dos acentos e as inflexões dinâmicas.

Em 1970, o musicólogo americano Jan LaRue introduziu um modelo de análise estilística para intérpretes baseado nos seguintes parâmetros (*SHMRG – Sound, Harmony, Melody, Rhythm, Growth*, cf. Anexo XIV, pp.191), aplicados a três dimensões de análise (macro, média e micro), destacando o conceito de ritmo harmónico enquanto princípio estruturante da forma das frases, bem como de estruturas formais mais extensas, como andamentos. LaRue identificou o ritmo harmónico enquanto um dos diversos componentes do discurso, sendo, no entanto, cético quanto à integração dos componentes numa análise rítmica, confinando-se apenas à análise do ritmo harmónico, porque simplifica e reduz o número de fatores a considerar simultaneamente. No seu ensaio, introduziu três tipos de mudança harmónica: 1) mudanças ornamentais (acordes que se constituem por consequência de movimentos melódicos, sob a forma de apogiatura/retardo, ornato e notas de passagem; 2) mudanças de fundamental (progressões harmónicas com mudanças de funções tonais); 3) harmonias sustentadas/prolongadas (alterações de posição dentro da mesma função harmónica). Enquanto perspectiva analítica assume especial interesse no que respeita às funções estruturais da harmonia e os movimentos pendulares de tensão e distensão no discurso musical.

O compositor e teórico Fred Lerdahl e o linguista Ray Jackendoff colaboraram na formulação duma teoria generativa da música tonal na obra *A Generative Theory of Tonal Music* (1983), inspirada nos princípios da linguística de Chomsky marcadamente influenciado pelas teorias da estrutura prosódica da linguagem (recuperada mais recentemente na Teoria da Proeminência de Bryan Hayslett, 2022). Estes académicos abordaram o ritmo e a métrica enquanto duas entidades independentes, sublinhando, no entanto, a interação nas suas hierarquias: uma relativa a grupos de duração (ritmo) e outra a pontos de acentuação (métrica). Cada hierarquia é determinada pelo seu respetivo grupo de regras de boa formação (*well-formedness rules*) e de preferência (*preference rules*) (cf. Anexo XV, pp.192-3). A hierarquia dos agrupamentos, que se expande recursivamente desde os níveis de estrutura mais baixos até à superfície, constitui uma rede integrada de períodos temporais (*time spans*). Por conseguinte, os grupos devem ser contíguos, os mais pequenos devem estar contidos em grupos maiores e estes podem ser segmentados em grupos mais pequenos. Segundo condições especiais, os grupos podem ser sobrepostos ou elididos, mas estas sobreposições são entendidas como uma transformação à superfície duma estrutura subjacente não sobreposta, ou seja, íntegra.

No que respeita à hierarquia métrica, esta é tratada como um padrão de batimentos (*beats*) que não possuem duração, mas idealizações utilizadas pelo intérprete e inferidas pelo ouvinte que são entendidas a partir da estrutura dos agrupamentos (*grouping structure*). Assim, os padrões métricos emergem da resposta à regularidade rítmica na superfície musical e os níveis métricos devem ser isócronos (*i.e.*, consistem em batimentos espaçados de forma igual) e cada unidade métrica deve conter 2 ou 3 batimentos. Por conseguinte, cada articulação no discurso musical deve corresponder a uma articulação métrica em algum nível.

A hierarquia dos agrupamentos consiste numa série de durações interrelacionadas enquanto a estrutura métrica é expressa pelo padrão de pontos localizados abaixo da pauta. Lerdahl e Jackendoff realçam que os grupos não recebem um acento métrico e os batimentos não possuem um agrupamento inerente. Quer os padrões de agrupamento e métricos emergem em resultado dum conjunto de regras designadas para cada domínio hierárquico. Enquanto as regras de boa formação delimitam quais são as estruturas de agrupamento e métricas possíveis, as regras de

preferência permitem escolher a análise métrica e de agrupamento mais preferível num dado contexto. Estas tomam em consideração os princípios *Gestalt* da formação de padrões: simetria, paralelismo e proximidade (Princípio de Pragnanz).

A separação entre ritmo e métrica proposta por Lerdahl e Jackendoff ajuda a clarificar a definição de acento, designadamente: 1) acento estrutural, que ocorre nos pontos da atratividade gravitacional melódica e/ou harmónica; 2) acento fenomenológico, qualquer evento enfatizado (*stress*, *i.e.* , intensificação dinâmica, na terminologia de Cooper & Meyer, 1960 ) na superfície musical num dado ponto do discurso musical, incluindo pontos de ataque, ênfases locais como *sforzandi*, mudanças súbitas de dinâmica ou timbre, notas longas, saltos intervalares ou notas particularmente agudas ou graves, mudanças de harmonia, entre outros; 3) acento métrico, qualquer ponto que tenha uma acentuação estritamente forte face ao que o rodeia. Assim, cada categoria de acento tende a corresponder a um nível hierárquico específico, nomeadamente: os acentos fenomenológicos são mais salientes na superfície musical (*foreground*), os métricos logo a seguir à superfície e os estruturais nos níveis intermédios (*middleground*) e mais elevados (*background*).

Na obra *The dynamic performance: a performer's guide to musical expression and interpretation* (1986), Donald Barra, embora não mencione a palavra acento, realça a importância dos fatores (*i.e.* acentos) que afetam o carácter expressivo e a forma dinâmica das progressões musicais, nomeadamente o contorno melódico, harmonia, métrica, ritmo e estilo (articulação) na modelação do fraseado e como os elementos como volume e rubato são utilizados para reforçar a evolução e desenvolvimento duma sequência musical. No domínio da interpretação e expressão musical, Barra menciona as características estruturais salientes, realçando que o potencial expressivo duma obra depende da natureza da sua estrutura harmónica, a forma dos padrões rítmicos, a qualidade do desenvolvimento melódico e o carácter dinâmico das suas relações tonais. Na abordagem de Barra, o ato central da expressão musical e da interpretação reside na capacidade de um intérprete ajustar a energia dos elementos do impulso tonal de forma a enfatizar e reforçar os padrões de tensão que são inerentes à estrutura musical.

Conforme sublinhado por Foley (2006), Barra desenvolveu um símbolo de análise (cf. Anexo XVI, pp.194) com o objetivo de representar a estrutura das linhas melódicas (envelope dinâmico ou curva melódico-dinâmica) com a seguinte estrutura tripartida:

um arco, uma linha vertical e um arco invertido; o arco representa a fase de crescimento de energia (*arsis/anacruse*) em direção a um ponto focal de máxima intensidade (clímax/ *thesis/cruse*), a linha vertical designa o ponto climático e o arco invertido que o sucede identifica a fase conclusiva de declinação (*desinência/metacruse*) e relaxamento. Os três componentes do símbolo constituem uma ferramenta flexível que pode ser utilizada de acordo com as características estruturais da obra a analisar, podendo também representar níveis hierárquicos mais elevados, ou seja através da sua combinação, representando os impulsos internos dos motivos, membros de frase, frase e secções e a sua relação recíproca (cf. Anexo XVI, pp.194).

Segundo Lester (1986) na obra *The Rhythms of Tonal Music* e no artigo “*Notated and heard meter*” (1986), o processo rítmico na música tonal é produzido e determinado por uma multiplicidade de fatores que produzem acento e proporcionam por si mesmos a formação de ritmos. Com efeito, o acento é um ponto de ênfase e para que um ponto do tempo musical possa ser acentuado algo deve ocorrer para marcar esse ponto. É o início dum evento musical que delimita os pontos acentuados no tempo, portanto os acentos são pontos de iniciação. No que respeita aos fatores geradores de acento, Lester identifica: mudança de notas (altura); harmonia (harmónico), textura (textural), contorno melódico (diastemia), dinâmica, articulação, padrão (motivo), métrico e início de frase. Lester salienta o facto da acumulação simultânea de acentos que se reforçam mutuamente (semelhante ao princípio da acumulação/concatenação de acentos que observaremos mais tarde na terminologia de Petersen, 2013), explorando a sua gradação numa grelha métrica com 5 níveis hierárquicos.

À semelhança de Lerdahl e Jackendoff, Kramer (1988) também adotou a abordagem tripartida na categorização dos acentos: 1) ênfase (*stress*), rítmico e métrico; fundamentando que classificações adicionais apenas realçam os fatores que causam os acentos. Deste modo, o que os músicos frequentemente denominam acentos, que requerem uma ação na execução, são na verdade *stress accents* (acentos enfáticos) criados por um ataque mais definido, um nível dinâmico mais significativo, um ornamento, etc. Segundo Kramer, estes acentos ocorrem independentemente do acento métrico forte (*thesis – metric downbeat*); 2) Acento rítmico, pode ser ou não um ponto de início e/ou finalização, constitui um ponto de estabilidade. É o foco dum grupo rítmico e facilita a compreensão dos agrupamentos rítmicos em vários níveis: motivo,

frase, período, secção ou andamento. Um grupo rítmico apresenta frequentemente um acento rítmico perto do seu final (quer tenha ou não um acento perto do seu início). Assim, uma cadência é tipicamente um ponto de acentuação rítmica; 3) acento métrico, deve ser um ponto de início, mas não necessariamente dum grupo rítmico, podendo ocorrer quer em pausas ou notas, permite essencialmente definir o regular agrupamento dos tempos num compasso. Portanto a unidade de 4 compassos que corresponde a uma frase funciona como um hipercompasso<sup>10</sup> (*hypermeasure* na terminologia de Cone, 1968), embora não restrito apenas à estrutura de 4 compassos.

Segundo London (2002), Kramer foca-se na criação de acentos métricos num nível hierárquico superior cuja função é articular cada hipercompasso (*hypermeasure*), constituindo hiper-acentos (*hyperaccents*) nos pontos de iniciação num nível métrico superior (cf. Anexo XVII, pp.195).

Segundo Drake e Palmer (1993) os estudos de percepção sugerem que a segmentação dum sequência musical é significativamente influenciada pelas seguintes estruturas de acentos: agrupamento rítmico, melódico e métrico. Nos estudos realizados, os autores procuraram avaliar como as variantes de performance, nomeadamente intensidade, temporização interna nota a nota (*interonset timing*) e a articulação, eram utilizadas para realçar as diferentes estruturas de acentuação e verificaram que, nos momentos de conflito entre os 3 tipos de acentuação, a acentuação de agrupamento rítmico era privilegiada para clarificar a estrutura musical na percepção dos ouvintes.

Em 2002, Joseph P. Swain baseou-se no princípio de analisar as estruturas rítmicas da componente harmónica sob seis abordagens: a) ritmo da textura, a totalidade das durações dum composição enquanto condição do ritmo harmónico; b) ritmo harmónico fenomenológico, assumindo o princípio que qualquer harmonia está ligada ao componente altura do som, qualquer mudança de nota implicará alterações na estrutura dos acordes e na duração das suas sequências; c) *Bass Pitch Harmonic Rhythm* (Progressão linear do baixo e ritmo harmónico), como a linha do baixo desempenha uma função importante nas configurações harmónicas, o ritmo do baixo, de acordo com Swain, deve ser incluído na análise rítmica como uma camada individual;

---

<sup>10</sup> Ver glossário para definição de conceitos essenciais a partir de pp.162

d) *Root/Quality Harmonic Rhythm* (Progressão das fundamentais/ funções harmónicas no ritmo harmónico), sempre que os agregados triádicos constituam a base dos movimentos rítmicos, a sequência da sua mudança pode formar os seus próprios ritmos que não são necessariamente os mesmos das suas funções harmónicas; e) Densidade do ritmo harmónico, mudanças duma tríade para outra, envolvem movimentos tonais nas vozes, cuja tensão está relacionada com os passos que têm de ser dados entre uma tríade e outra; f) Ritmo das Funções Harmónicas, por fim a frequência a que se efetuam as mudanças das funções harmónicas (cf. Anexo XVIII, pp.196).

A partir de estudos que estabelecem uma relação direta entre a função da estrutura musical enquanto base para a expressão musical, Parncutt (2003) e Bisesi, Parncutt e Friberg (2011), propõem uma Teoria de expressão na interpretação segundo a qual as flutuações de dinâmica e agógica desempenham uma função mais relevante ao nível local (superfície musical determinada pelas variáveis de acentuação), do que ao nível global.

O acento, na abordagem de Parncutt, define-se genericamente como um evento sonoro que se destaca de forma relativa num dado contexto (Parncutt, 1988 e Jones, 1987). A sua taxonomia de acentos parte da perspectiva de Lerdahl & Jackendoff (1983), designadamente: acento fenomenológico (qualquer evento na superfície musical que enfatiza ou destaca um momento no fluxo musical, como por exemplo: pontos de ataque, *sforzandi*, mudanças súbitas de timbre e dinâmica, notas longas, saltos intervalares, mudanças na harmonia); acento métrico (constitui um construto mental induzido pelos padrões de acentuação na superfície musical, na qual se destaque qualquer ponto forte face aos restantes não acentuados na hierarquia da grelha métrica) e o acento estrutural (acentos gerados por um ponto de gravidade melódico/harmónico numa frase ou secção, especialmente os momentos cadenciais, o objetivo natural do movimento tonal, que articulam os limites dos grupos nas frases e todos os níveis de agrupamentos (segmentação) mais longos (*time span*). Contudo, Parncutt vai mais longe propondo a seguinte taxonomia (cf. Anexo XIX, pp.197).

No que concerne à relação entre uma interpretação expressiva e os acentos existem, segundo Parncutt, variados aspetos que não são facilmente integrados no enquadramento do processo de acentuação. Por exemplo, um crescendo sustentado pode conduzir a um acento de agrupamento num nível estrutural relativamente

superior (o início duma nova secção), mas a aceleração que frequentemente o acompanha não pode ser facilmente acomodada pela teoria da acentuação, porque o tempo normalmente desacelera antes de eventos importantes.

Nesta relação entre agógica/dinâmica e a estrutura musical, Parncutt procurou sistematizá-la ao dividi-la em dois estádios conceptuais. No primeiro, a estrutura musical determina as posições, tipos e energia relativa dos acentos imanes (estrutura musical); no segundo essas determinantes influenciam as flutuações do tempo e da dinâmica na execução/interpretação. Assim, é expectável que as flutuações expressivas se centrem num dado ponto temporal, contudo desenrolam-se num período que pode incluir diferentes eventos na superfície musical. Além disso, variados acentos imanes relativamente próximos podem contribuir para uma mudança local no tempo ou dinâmica e, simultaneamente (sem combinação linear), das curvas agógica e dinâmica associadas a cada acento individual. Por conseguinte, o modelo pode comportar efeitos expressivos que ocorrem simultaneamente ao nível local e global.

Petersen (2013) parte de 3 premissas para propor uma nova teoria do ritmo: Hipótese I - Ritmos dos componentes – os ritmos dependem dos sons ou formações sonoras e os seus componentes (propriedades). As durações entre inícios e reinícios, inícios e finais dos sons ou componentes constituem ritmos; Hipótese II - Densidade rítmica (*rhythmic weight*), os ritmos de cada componente podem ser isolados na análise, mas na realidade existem simultaneamente e interpenetram-se nos diferentes estratos, resultando na acumulação de durações de variados componentes, os seus respetivos ritmos e o seu peso relativo; Hipótese III – Ritmo e métrica, a distribuição dos polos de atração rítmicos (*rhythmic weights*) pode ser alcançada através da alternância regular de durações e pesos rítmicos audíveis, correspondendo de certa forma à noção dos modelos métricos (*modus, tempus, métrica*).

Petersen propõe uma nova teoria do ritmo denominada teoria dos componentes (designado por outros autores como acentos, fatores, elementos, parâmetros) que permita descrever e compreender a forma rítmica da música (*profile*) duma maneira mais completa. Em vez de conceber o ritmo enquanto uma alternância de durações longas e curtas, de acentos e métrica, as suas análises partem dos ritmos secundários que não estão notados, mas que dependem das qualidades dum dado som ou formação sonora, nomeadamente: o som, altura (*pitch*), diastemia (contorno melódico),

articulação, dinâmica, timbre, harmonia, textura, frase, prosódia. Em conjunto com os ritmos básicos, o ritmo dos componentes descritos forma uma textura rítmica total cuja estrutura temporal e de densidade rítmica e métrica (*rhythmic weight/ metrical weight*) é demonstrada num perfil, segundo o princípio de acumulação/concatenação de acentos num dado ponto (cf. Anexo XX, pp.198).

No contexto da relação entre acentuação, fraseado e a interpretação, Peter-Lukas Graf (2020) realça como o carácter e intensidade de cada acento deve ter como referência o contexto musical, de forma a sublinhar/enfatizar por um lado o conteúdo rítmico, ritmos de dança e síncopas nas seguintes formas de execução: acento brilhante, moderado, articulado e *legato* e por outro o conteúdo melódico-harmónico, em especial as dissonâncias, propondo formas de execução, designadamente: o acento intensivo, o acento *dolce*, o acento negativo e o acento articulado.

No que respeita ao acento métrico, analisa passagens do repertório para flauta com a terminologia tradicional (forte: **\_\_** / fraco: **U**) em função da estrutura das frases e concluindo que o ênfase métrico não deve ser equacionado com acentos e a métrica não pode, em princípio, ser notada com marcações dinâmicas, nem deve ser audível diretamente através das dinâmicas. Contudo, confirma que a métrica tem um efeito direto no fraseado musical, uma vez que está presente na consciência do intérprete (instinto).

No domínio do fraseado, Graf salienta que as frases musicais são modeladas através da compreensão e expressão das conexões que expandem as barras de compasso e a distribuição do peso e dos acentos numa forma que faça sentido. De seguida, Graf explicita os casos de justaposição de frases e propõe situações práticas onde se deve separar ou ligar os diferentes segmentos, bem como os processos de respiração inerentes, distinguindo entre respiração musical corresponde naturalmente ao fraseado – estrutura frásica, física (necessária fisicamente, não essencial do ponto de vista musical, mas não em detrimento da música) e técnica (fisicamente necessária, mas sem justificação musical). Neste contexto, Graf elabora alguns exemplos de forma a representar os acentos numa frase em função de componentes diferentes: harmonia, melodia, ritmo e métrica, bem como os casos em que aparentemente surgem contradições entre os variados componentes.

Segundo Santa (2020), existe uma variedade de processos através dos quais se criam acentos musicais para além dos escritos na partitura e todos devem ser tomados em conta no contexto da compreensão e perceção métricas. Com efeito, qualquer tipo de mudança ou agrupamento/segmentação, quer seja melódica, harmónica, rítmica, dinâmica, textural, ou de registo, cria uma categoria de acento no início da mudança ou grupo; tal processo de acentuação manifesta-se enquanto acentos fenomenológicos: ritmo harmónico, acento agógico, grupo melódico, dinâmico, registo, textura, articulação. Independentemente do contexto, Santa afirma que existem princípios gerais que se aplicam aos agrupamentos, designadamente: o efeito de primazia (quando produzidos dois impulsos espaçados e acentuados de forma igual, o ouvinte revela a tendência de sentir o primeiro mais acentuado que o segundo); outro princípio é a regularidade binária (mediante dois impulsos igualmente espaçados e acentuados, um ouvinte naturalmente agrupa-os em pares ou em fatores de dois).

Gouttenoire (2019), e em parceria com Guye (2020), procurou sistematizar a definição e taxonomia dos acentos: acento consiste num som ou grupo de sons colocados em relevo em relação ao contexto sonoro local; centro de gravidade numa unidade rítmica. O acento é precedido por uma anacruse e seguido dum som mudo ou átono (*muette*, som não acentuado – terminação feminina) numa só nota ou de um grupo de notas (desinência/declinação), com a possibilidade de elisão num destes componentes (anacruse-acento ou acento-desinência).

Por conseguinte, Gouttenoire confirma a diversidade de teorias de acentuação (*Akzenttheorie*), referindo quatro abordagens fundamentais ao longo da História: 1) a origem e os princípios geradores da acentuação musical derivam da prosódia (acentuação no contexto da Linguística), da retórica (arte do discurso) e da dança (movimento corporal), tendo estes princípios sido assimilados pela música instrumental até o início do séc. XX; 2) Mattheson (1722), Rousseau (1768), Kirnberger (1771-79), Schulz (1794) e Koch (1802) citam três tipos principais de acentos: a) acento gramatical ou métrico (ligado à acentuação das palavras) encontra-se ao nível do motivo ou do inciso, revelando uma estrutura temporal elementar, frequentemente baseado na tríade: anacruse (*arsis*) – acento (*thesis/cruse*) – desinência (*muette/metacruse*); b) acento lógico ou racional (oratório, na terminologia de Koch, 1802), é comparado à pontuação, delimitando e articulando as unidades sintáticas das frases, ou seja, o ritmo

sintático inerente aos os inícios e as cadências que as delimitam, *rhythme* sintaxique na terminologia de Gouttenoire (2019:95), *phrase rhythm* em Rothstein (1989) ou *hypermeasure/ hypermeter* (Cone, 1968) (quadraturas/hipercomassos). No entanto, este acento não constitui uma acentuação no sentido tradicional de reforço dinâmico de notas específicas, sendo expresso preferencialmente pela constituição de envelopes agógicos e dinâmicos, respirações, relaxamento acompanhado por articulações cadenciais. A sua ação é global (ao nível temporal de membro de frase ou frase) e não pontual ou local. Por conseguinte, encontra-se ligado às *arsis e thesis* melódicas e aos movimentos de tensão e relaxamento globais; c) acento expressivo, retórico ou enfático (ligado aos afetos e à retórica), não sendo determinante da constituição rítmica, mas ligado ao carácter, destabiliza frequentemente a grelha métrica e a regularidade que lhe está associada, constituindo uma violação do princípio da expectativa (Meyer, 1956).

Segundo Gouttenoire e Guye (2020), a acentuação dum som provém de condições definidas: primeira nota dum pequeno grupo ligado, cume melódico ou intervalo melódico significativo no contexto diastemático, nota particularmente longa, nota alterada ou dissonante (apogiatura) em posição métrica acentuada, síncopa, notas alcançadas por um processo de acumulação de tensão (rítmica, melódica ou harmónica), rutura dinâmica inesperada. As unidades rítmicas podem combinar-se, proporcionando vários acentos secundários em torno dum acento principal de forma a constituir uma hierarquia de acentos.

No centro das problemáticas da interpretação musical, a realização prática da acentuação varia sensivelmente em função do instrumento, do estilo e da época. Por conseguinte, acentuação resulta dum combinação, em proporção variável, entre as dimensões dinâmica (reforço de intensidade do som) e agógica (flexibilidade do ritmo ou inflexão do tempo), às quais se junta a ação de articulação e timbre.

Para a definição da tipologia de acentos, Gouttenoire e Guye (2020) propõem a seguinte taxonomia: 1) Acento expressivo – ponto saliente dum frase musical cuja intensidade é marcada pela duração, registo, dinâmica ou outros fatores que o coloquem em relevo. Distingue-se do acento estrutural mais neutro e também do acento feminino, intervindo no final das unidades melódicas. Frequentemente assinalado com uma indicação de nuance do tipo *sf*, *fp* ou *>*, corresponde a um cume melódico, uma tensão harmónica ou criado por uma singularidade inesperada no

desenvolvimento do discurso. Devido à sua provável origem ligada à retórica e ao gesto, podemos precisar o sentido e a sua função como: a) Acento cinético – ação associada aos movimentos, de maneira explícita (dança), figurada ou metafórica, aparece frequentemente desfasado da grelha métrica (contratempo, síncope, hemíola, etc.); b) Acento retórico (ou patético), originário duma intenção oratória precisa (expressividade, rutura do discurso, apóstrofe, teatralidade explícita, etc.), tem a sua génese nos afetos, na expressão do significado e dos sentimentos, apoiando a expressividade duma palavra ou mimetizando, na música instrumental, os princípios expressivos da música vocal; c) Acento paradoxal – caso particular dum acento retórico, preparado por uma anacruse explícita, mas cuja realização sonora é contrária à expectativa gerada (por exemplo, um piano súbito na culminação dum crescendo), ou através da dimensão agógica, com a sensação duma contenção, suspensão ou hesitação.

O 2º tipo de acento, o métrico, consiste na distinção entre pontos métricos acentuados por oposição aos não acentuados, quer sejam tempos, subdivisões, agrupamentos rítmicos ou tempos estruturais das subfrases (*hyperbeats* na terminologia de Cone, 1963). No desenvolvimento da taxonomia de acentos, destacam-se ainda o acento feminino - acento de terminação feminina das unidades melódicas ou rítmicas; 3) O acento estrutural - acento relativamente neutro cuja função é estruturar o tempo musical, sem valor explicitamente expressivo nem retórico. Ocorrendo normalmente em fase com a grelha métrica, constitui o centro de gravidade das unidades rítmicas e definem a grelha de acentuação hierárquica em cooperação com os outros acentos (locais – superfície musical) num período temporal mais longo (global) (Lerdahl & Jackendoff, 1983); 4) Acento tónico – acento definido com referência à prosódia (sílabas acentuadas vs. sílabas caducas, mudas ou átonas); 5) Acento agógico - acentuação produzida pela alteração mais ou menos marcada do tempo e do ritmo, por oposição a uma realização estritamente proporcional e num tempo rígido. Duma forma geral, a chegada diferida a uma nota confere-lhe um peso suplementar e o alongamento duma nota no seio de um grupo, confere-lhe também uma acentuação. A dimensão agógica dum acento, inerente à sua realização pelo intérprete, não é notada explicitamente, embora possa ser sugerida pela articulação. Quando a acentuação agógica é aplicada a um grupo mais longo assume a forma dum envelope agógico; finalmente o 6) Acento dinâmico – acentuação produzida por um reforço mais ou menos

marcado da intensidade dum som. Esta dimensão pode ser notada (*f, sf, fp, >, < >*) ou simplesmente induzida pelo discurso musical e as suas componentes da composição (curvas melódicas, dissonâncias, harmonia, etc.). Os acentos que comportam uma forte componente dinâmica são em geral acentos expressivos. À semelhança da acentuação agógica, a dinâmica pode afetar um som ou um grupo mais longo sob a forma de envelope dinâmico (unidade melódica, frase ou secção).

No que respeita aos processos relacionados com a fraseologia<sup>11</sup>, Gouttenoire e Guy destacam a importância dos seguintes conceitos na estruturação das frases: 1) Envelope ou curva agógica: conjunto de inflexões agógicas que estruturam o fraseado e explicitam a construção das frases. O conceito recua até Riemann e numa maneira geral as unidades melódicas e as frases dão frequentemente lugar a uma aceleração do tempo no seu início e uma desaceleração perto da terminação, com uma amplitude varável segundo o estilo, género e o carácter; dependendo também da grelha métrica, acentuação e as tensões melódicas e harmónicas. 2) Envelope ou curva dinâmica: conjunto de inflexões dinâmicas que estruturam o fraseado bem como a inteligibilidade das frases. As concepções variam significativamente segundo os autores, no entanto existe acordo sobre o facto que as fases de *arsis* (anacruse) induzem frequentemente um crescendo e as fases de *thesis* (ou de desinência) um diminuendo, numa amplitude segundo o estilo, género e o carácter. Para além das nuances inscritas na partitura, a envelope dinâmica integra geralmente as acentuações melódicas, rítmicas ou harmónicas e as componentes expressivas subjetivas.

Neste domínio, a fraseologia depende duma relação intrínseca com os conceitos de unidade melódica: secção melódica que constitui um todo finalizado geralmente com uma cadência. A unidade melódica é mais longa que o motivo e em conjunto formam uma frase completa. O termo pode ser substituído por antecedente e conseqüente (no caso dum período ou período/frase<sup>12</sup>), proposição, duplicação, prolongação (no caso

---

<sup>11</sup> “Fraseologia – Domínio da análise musical que aborda a construção das frases, a sua sintaxe, a estruturação das suas linhas, os princípios e os modelos comuns ou específicos de cada estilo. Segundo alguns autores, o termo designa a própria estrutura melódica. Assim, Fétis menciona o ritmo fraseológico para identificar as regularidades ou irregularidades do número de compassos das unidades melódicas. A fraseologia foi amplamente estudada por H. Koch, A. Reicha, M. Lussy e H. Riemann. “Gouttenoire, Philippe & Guye, Jean-Philippe (2020: 123)

<sup>12</sup> “*Période-phrase* (período-frase) – termo proposto para designar uma construção melódica muito frequente nos séculos XVIII e XIX, consiste num período cujo antecedente e conseqüente são construídos segundo o modelo da frase desenvolvida ou da frase comentário. Esta forma de construção, cujo material

duma frase desenvolvida – *phrase développante*<sup>13</sup>). Por outro lado, a unidade rítmica enquanto estrutura elementar de acentuação musical composta por 3 fases: uma anacruse, um acento e uma desinência. Um dos termos extremos pode ser elidido (suprimido) reduzindo a unidade: anacruse-acento ou acento-desinência. Segundo o tipo de acento, a sua função e a sua posição hierárquica (principal, secundária ou mesmo integrada numa unidade maior como *arsis* ou *thesis*), a dimensão da unidade rítmica pode variar.

Neste contexto de análise da acentuação, Gouttenoire (2019), conclui que a realização da acentuação e do fraseado dependem exclusivamente da interação entre os parâmetros da dinâmica, agógica e articulação, nomeadamente: reforço de notas específicas, destacando-as ao nível da superfície musical (*musical surface, foreground level*) e num nível temporal mais alargado, na construção de envelopes dinâmicas (cf. Anexo XXI, pp.199-200) (*melodic phrasing curve*, na terminologia de Fridell, 2006), ou *dynamic phrasing curve*<sup>14</sup> e *dynamic shadings* segundo Badura- Skoda (2018) (cf. Anexo XXII, pp.201); alterações expressivas do tempo, flexibilidade rítmica e duração das notas específicas e a dimensão da articulação, atuando sobre a duração real das notas individuais, as suas formas de conexão e/ou separação e as suas modalidades de ataque.

Numa dimensão analítica ao nível interno das frases (subfrases ou membros de frase, motivos e incisos) destaca-se a Teoria do Impulso Focal (*Focal Impulse Theory*) proposta por John Paul Ito (2020) que se fundamenta nos seguintes conceitos: a) Impulso - contração muscular que despoleta um movimento inicial claramente observável; b) Impulso focal – projeta um gesto musical e promove a organização do

---

pode ser limitado ao da proposição, é orgânico, permitindo fornecer à frase as proporções importantes, mantendo a sua unidade.” (Gouttenoire, 2019)

<sup>13</sup> “*Phrase développante* (frase desenvolvida ou expandida) – Terminologia francesa equivalente à inglesa, *sentence (phrase)* à semelhança da definição de Arnold Schoenberg. Designa uma construção melódica baseada no princípio do desenvolvimento orgânico numa ideia (material). A frase desenvolvida comporta duas secções principais: o enunciado e a prolongação, frequentemente com dimensões similares. O enunciado, também binário, consiste na exposição do material: a proposição seguida da sua repetição, idêntica, transposta ou ligeiramente variada, nomeada duplicação. A prolongação desenvolve este material, ou parte deste, conduzindo-o frequentemente em direção a um cume antes da fase cadencial.” Gouttenoire, Phillippe & Guye, Jean-Philippe (2020: 122)

<sup>14</sup> “The concept of the musical phrase (...) is based upon the principle of the dynamic curve. Typically, tonal actions begin with an anacrusis, or a growth phase of increasing energy, reach a focal point of highest intensity, then end with a concluding phase, a release or relaxation. The focal point may occur near the beginning or the end of the phrase, to produce beginning-accented or end-accented tonal impulses. These internal phrases normally form several higher-level cycles of motion, each with its own pattern of development.” (Barra, 1983: 19)

movimento em espaços temporais longos; c) *Performance* (enquanto movimento) é organizada e segmentada em torno de impulsos focais; d) Impulsos focais tendem a convergir com a métrica - segmentação consiste em unidades métricas; e) Cada impulso focal ajuda a organizar o movimento que decorre durante o seu espaço temporal consequente criando as condições que facilitam a produção de impulsos secundários – notas produzidas possuem os detalhes desejados de temporização, articulação, intensidade; f) A frequência dos impulsos focais define a estrutura musical e a sua expressão sonora; nos tempos mais lentos a sua frequência é maior (em intervalos temporais menores) e nos rápidos é menor (em intervalos de tempo maiores); g) A sonoridade dos impulsos focais consiste na forma como o executante pode influenciar a percepção do ouvinte através da modelação do som, acentuação e carácter expressivo; h) O acento agógico é entendido por Ito enquanto espaço temporal entre o ponto de ataque duma nota até ao ponto de ataque da seguinte (*IOI – interonset interval*); i) Acento dinâmico/articulação é percecionado enquanto sensação de textura e ênfase focal.

Por conseguinte, a colocação do impulso focal, no âmbito das frases, constitui uma ferramenta para organização, coordenação do movimento e modelação expressiva do som. Assim, as notas coincidentes com os impulsos/pontos focais (pontos de atração gravitacional) são frequentemente acentuados através da dinâmica/intensidade, articulação ou acentos agógicos que proporcionam mais tempo nesse momento ou imediatamente antes do impulso focal (acento patético em Lussy). A colocação dos impulsos focais demonstra simultaneamente as diferenças envolvidas no movimento corporal, temporização e expressão.

No domínio do gesto musical, o conceito pode ser considerado segundo múltiplas perspetivas pelo que não existe um acordo definitivo entre os investigadores sobre a sua definição. McCreless (2006) propõe a noção de sequência de quatro fases (cf. Anexo XXIII, pp.202): 1) fase de ascensão no registo (aumento de tensão), 2) fase de compensação posterior à ascensão, 3) fase com acento sonoro claramente percecionado (clímax), 4) fase de distensão produzida pela extinção da ressonância.

Garcia (2017), considera-o enquanto metáfora, ou seja, um conceito utilizado para descrever movimentos faciais e/ou corporais que são projetados metaforicamente na música. Gritten e King (2006) propõem uma definição mais abrangente: movimento

ou mudança no estado que se torna marcado como significativo para o agente , Hatten (2004) parte do princípio que o gesto musical é uma forma sonora energética e significativa ao longo do tempo, no entanto descreve de forma mais minuciosa a diversidade e multiplicidade do seu significado conceptual, nomeadamente: a) os gestos musicais estão enraizados no afeto humano e na sua comunicação, não sendo apenas meras ações físicas envolvidas na produção de som ou sinais sonoros impressos na partitura, mas a forma como esses sons expressam significado; b) os gestos musicais que possuem significado, simultaneamente complexo e imediato, são frequentemente motivados por movimentos expressivos humanos, como na direção de orquestra, c) os gestos musicais podem ser inferidos da notação musical através do conhecimento adquirido do estilo musical e cultura (Ratner, 1980; 1992; Allanbrook, 1983, Meyer, 1996, Monelle (2000; 2006); Almén, 2008, Agawu, 2009; Mirka, 2014; Grabócz, 2021); d) os gestos musicais podem ser inferidos e percebidos através da performance, mesmo quando não se tem acesso visual do intérprete (Juslin e Persson in Parncutt e McPherson, 2002; Juslin e Timmers, 2010); e) os gestos musicais podem ser compreendidos e comunicados através da estrutura musical (Friberg e Battel in Parncutt e McPherson, 2002), percepção da síntese (*gestalt* sonora, forma sonora) e da sintaxe com significado emergente (Bernstein, 1976; Howell, Cross et al., 1985); consequentemente, os elementos sintetizados num gesto musical incluem timbres, articulações, dinâmicas, tempo, ritmo e a sua coordenação com vários níveis de sintaxe (melodia, métrica, agógica, harmonia e estrutura da frase) (Goodrich, 1899; Mathay, 1913; Carpé, 1923; Cooper e Meyer, 1960; Keller, 1973; Bernstein, 1976; Stein, 1979; Thurmond, 1982; Barra, 1983; McGill, 2007; Sinn, 2013; Leong, 2019; Fleischmann, 2020); f) o gesto musical constitui uma unidade no presente perceptivo com um início e um fim, análogo às unidades prosódicas do discurso verbal (Agawu, 2009); g) quando os gestos musicais englobam mais do que um evento musical (uma nota, um acorde, uma pausa) formam uma continuidade; h) os gestos musicais podem ser organizados hierarquicamente, nos quais as estruturas musicais maiores podem compreender gestos mais pequenos (Schenker; Lerdahl & Jackendoff); i) gestos motivicos podem ser marcados como temáticos, posteriormente desenvolvidos através de técnicas de variação e desenvolvimento temático (Réti, 1961, Auerbach, 2021); j) os gestos musicais podem englobar e promover a expressão, ação retórica, os gestos retóricos podem

implicar disrupções no discurso musical, contribuindo para uma trajetória dramática contrastante; l) Para além dos gestos correlativos que um intérprete usa na interpretação, existem gestos de nível superior que o intérprete pode utilizar para direcionar a atenção do ouvinte para os pilares da forma ou géneros expressivos (Pierce, 2010; Lehman, 2007; Godoy e Leman, 2010; Cox, 2016); m) os gestos musicais proporcionam um nível de verdade musical, enquanto meio de revelação das intenções e modalidades da emoção e ação (Juslin, 2010).

### II.3. Relação entre Análise e a Interpretação musical

No domínio do estudo Musicologia, a relação entre a análise e a interpretação tem constituído um importante tópico de reflexão. Tovey (1931), elaborando descrições motílicas e análises compasso a compasso num estilo narrativo em forma de guia de audição, segundo o princípio de que o intérprete deve possuir um conhecimento conceptual do texto musical, evocou o primado da abordagem analítica no contexto da interpretação musical:

“The methodical analysis of musical masterpieces is an exercise that concerns both players and composers. First let us consider the player. Players should understand what they play. In the case of conductors, who play upon the whole orchestra, this is never disputed, nor is much doubt raised in regard to chamber music.”(Tovey, 1931: iii).

Também Schenker (1921; 1925) conduziu as suas análises dum ponto de vista pedagógico, sob a perspectiva de que a análise constituía uma ferramenta através da qual seria possível elucidar as intenções do compositor contidas na partitura, nomeadamente as relações entre estruturas/camadas da superfície (*foreground*), onde se desenrola a melodia e a estrutura fundamental (*background*), que consiste na camada mais profunda e simples da estrutura musical, onde se conformam as relações contrapontísticas e harmónicas com a camada superior da superfície musical e as relações tonais fundamentais e, finalmente, a camada intermédia (*middleground*), na qual se elaboram as ornamentações harmónicas da estrutura fundamental (*Ursatz*) em correlação com a superfície melódica notada.

Através desta abordagem, Schenker propôs uma teoria analítica que proporcionava ao intérprete a compreensão da estrutura musical como veículo da própria interpretação, em especial no contexto da música tonal, revelando os processos

de composição musical na relação entre estruturas horizontais (melodia/contraponto) e verticais (harmonia) e entre micro e macroestruturas formais, motivo, frase, período, secção e andamento.

No que concerne ao conceito de autenticidade histórica, Taruskin (1995) enunciou uma das questões mais pertinentes no contexto da interpretação, que reside na importância do texto e na sua dimensão musicológica face ao papel do intérprete. Neste contexto, Taruskin revela a sua oposição aos defensores do paradigma da “autenticidade” na interpretação musical enquanto revelação das intenções do compositor, nomeadamente através do estudo aprofundado das partituras e a recriação das práticas interpretativas semelhantes à sua estreia. Por conseguinte, segundo esta perspectiva, o intérprete moderno deveria ser um transmissor do conhecimento histórico reunido a partir do estudo cuidadoso das fontes mais relevantes.

Embora Taruskin não desmereça as virtudes da interpretação histórica, a sua crítica ao primado da “autenticidade” é filosófica e metodológica, opondo-se à catalogação de interpretações “autênticas” ou “inautênticas” que reduzem o espaço criativo e impõem fronteiras na abordagem artística:

“Many, if not most of us who concern ourselves with ‘authentic’ interpretation of music approach musical performance with the attitudes of textual critics and fail to make the fundamental distinction between music as tones in motion and music as notes on page. (...) There is always an element of choice and taste involved, but that is often, indeed usually, left unmentioned or even hidden behind a smoke screen of musicological rationalization, in the name of authenticity.” (Taruskin, 1995: 70-71)

No domínio da questão da interpretação musical, enquanto execução desprovida de qualquer iniciativa interpretativa, Taruskin argumenta que este ideal estético, frequentemente associado ao Modernismo Musical emergente no período pós 1ª Grande Guerra Mundial, nomeadamente com Igor Stravinsky e Schoenberg, enquanto fundamento da autenticidade musical, não se enquadra na estética da época em que as obras foram escritas, mas sim numa reação contrária ao primado da emoção da estética romântica.

Historicamente, esta relação entre musicólogos e intérpretes revelou frequentemente alguma complexidade, reivindicando cada sector a detenção do ónus da autenticidade. Neste debate da performance histórica, a consciência do intérprete vs. musicólogo, integra-se também a relação compositor e intérprete, onde se destaca o ideário de Stravinsky (1970) no sentido de afirmar que não existe interpretação, mas

execução de uma obra, remetendo o papel do intérprete a uma função de reprodução sonora da obra/texto musical:

“The idea of interpretation implies the limitations imposed upon the performer or those which the performer imposes upon himself in his proper function, which is to transmit music to the listener. The idea of execution implies that contains nothing beyond what is specifically commands. It is the conflict of these two principles execution and interpretation that is at the root of all errors, all the sins, all the misunderstandings that interpose themselves between the musical work and the listener and prevent a faithful transmission of its message.” Stravinsky (1970: 122)

Conforme anteriormente referido, também Schoenberg reafirma a supremacia da criação, entenda-se obra musical e as intenções do compositor, sobre a intervenção do intérprete:

“The performer, for all his intolerable arrogance, is totally unnecessary except as his interpretations make the music understandable to an audience unfortunate enough not to be able to read it in print.” (Cook, 2001: 1)

Segundo Latham (2003), a análise e os estudos de interpretação musical (*performance studies*) propostos por Dunsby (1997) assumiram-se nos últimos quarenta anos como uma subdisciplina da moderna Teoria Musical e Análise. Com as contribuições iniciais de Roger Sessions (1950), devidamente aprofundadas pelos estudos seminais de Edward T. Cone (1968) e Erwin Stein (1962), pretendiam dar resposta a uma questão fundamental: como chegar a uma interpretação musical autêntica e válida.

Edward Cone propõe uma perspectiva essencialmente rítmica e não temática (como a proposta pela análise *schenkeriana*) que orienta os objetivos do intérprete e os meios utilizados para os atingir, bem como a relação entre estilo musical e a execução, de forma a dar importância à compreensão e à comunicação das qualidades rítmicas da obra enquanto tarefa fundamental do intérprete (Cone, 1968).

De acordo com Stein (1962) o estudo da forma musical, estrutura da frase e a sua relação com a interpretação, é frequentemente citado como o fundamento e emergência da disciplina dos Estudos de Interpretação Musical (*Performance Studies*).

A declaração de Stein segundo a qual as discrepâncias entre interpretações são frequentemente devidas a diferentes ênfases (entenda-se acentos), mas muitas vezes são resultado de concepções erradas, promoveu uma abordagem prescritiva da análise no sentido de corrigir os eventuais erros dos músicos, ou seja, uma relação unívoca e causal entre análise → interpretação. Stein identificou as questões do tempo, dinâmica

e articulação como as preocupações mais importantes na interpretação por parte dos músicos. Neste contexto, as considerações estruturais envolvidas na forma e na estrutura frásica assumem especial relevo no processo como a música se desenvolve nos diferentes níveis temporais em segmentos equilibrados e proporcionais.

Em 1968, Cone combinou o estudo da temporalidade e níveis estruturais, introduzindo o conceito de hipercompasso (*hypermeter*), comumente designado de quadratura, que consiste numa estrutura temporal que agrupa vários compassos com único tempo forte estrutural (*structural downbeat*). Segundo Cone, este conceito encontra-se intimamente ligado à interpretação, argumentando que uma interpretação válida depende em primeiro lugar da percepção e comunicação do impulso rítmico de uma obra.

Em 1989, Wallace Berry analisou muitas das questões despoletadas por Stein, levando ainda mais longe a premissa que o intérprete deve expressar e comunicar ao ouvinte as estruturas musicais reveladas pela análise. No entanto, as reações ao impacto da abordagem estruturalista de Berry deram origem nos anos oitenta do século passado à emergência de novas perspectivas no domínio da interpretação, por um lado a reafirmação e desenvolvimento do hipercompasso (Cone, 1985), por outro a abordagem dialógica de Schmalfeldt (1985) entre intérprete e analista no que respeita às questões da interpretação e aplicação da ciência cognitiva ao estudo do tempo e da dinâmica (Sloboda, 1983, 1986; Clarke, 1985 ; Repp, 1989, 1992<sup>a</sup>; Gabrielsson, 1988).

Enquanto Cone propôs uma abordagem essencialmente estruturalista e prescritiva, os artigos de Schmalfeldt promoveram o crescimento da análise da interpretação (análise realizada por e para intérpretes). Schmalfeldt (1985) propõe um espaço comum entre os analistas teóricos e os músicos promovendo as vantagens da relação estreita entre o mundo da teoria musical e da interpretação: quer analistas quer intérpretes, são motivados pela resposta emocional ou fascínio por uma determinada obra para interpretar, seguido de uma consulta extensiva da partitura, ambos requerem a combinação de conhecimento e competências, assim como intuição musical, e ambos devem cobrir e propor decisões acerca da estrutura musical, com o propósito de a transmitir a um público, seja de leitores ou ouvintes.

Segundo Schmalfeldt, quando um músico assume o papel de analista ou ouvinte, tem a oportunidade de simultaneamente usufruir de diferentes modos de percepção de

uma obra musical. Enquanto executante, a sua compreensão sinóptica deve ser colocada completamente ao serviço da projeção da obra no tempo, realizando conexões sucessivas, momento a momento, nota a nota, mantendo o fio condutor musical em cada ponto de forma a garantir a coerência discursiva da obra. Por sua vez, a interpretação da estrutura formal efetuada pelo analista em termos de ação dramática, tenta capturar a experiência ativa e diacrónica do músico.

Em variada literatura, a relação entre análise e performance é retratada como uma relação didática na qual o músico, enquanto praticante, é perspectivado no papel de aprendiz face ao analista que atua enquanto conselheiro nos assuntos abstratos da estrutura musical. Em contraste com esta abordagem de prescrição analítica para a performance, Schmalfeldt, referindo-se a Leonard Meyer (1973), propõe uma relação recíproca, assim como a análise é implícita na atividade do músico, também cada análise crítica constitui a forma como a obra deve ser interpretada. Ao explicar o processo e as relações formais duma composição musical, a análise sugere como as frases, progressões, ritmos e as superestruturas devem ser modeladas e articuladas pelo intérprete. No entanto, apesar da reciprocidade entre os dois domínios, as atividades dos analistas e dos músicos divergem: a interpretação em sentido literal (durante um concerto e não na fase de preparação) é um processo diacrónico desenrolado em tempo real, enquanto a análise não se encontra limitada na sua apresentação pela duração temporal.

Segundo David Beach (1987), a interpretação é baseada no conhecimento que é gerado em parte pelo processo de análise. Quanto mais soubermos sobre como uma peça é construída, maior a probabilidade de uma performance ser convincente e constituir uma projeção minuciosa da complexa rede de relações inerente à sua estrutura, competindo à análise a revelação dessas relações.

Uma nova geração de autores (Rink, 1990; Cone, 1994) tem apontado uma nova perspectiva igualitária entre as contribuições dos analistas e dos executantes, na qual a análise do músico está associada à resolução de problemas específicos de interpretação (Dunsby, 1989) e os meios de conceção de uma interpretação são alocados ao músico (Lester, 1992). Num esforço para problematizar a dicotomia entre razão e intuição (Rink, 1990; Kerman, 1996), a “intuição informada” (Rink, 1990) surge como uma abordagem de compromisso proposta para substituir as prescrições impostas pelo analista.

Neste sentido, Rink define a interpretação musical, enquanto ato temporal mais do que um artefacto de notação, reconhecendo ao intérprete o papel criativo na reconceptualização da estrutura musical. Por conseguinte, Rink (2016) afirma que nenhuma análise pode ser exaustiva e é impossível descrever por palavras a base da compreensão musical do intérprete e as suas ações. Segundo esta abordagem, toda a análise seria eventualmente fútil, no entanto pode ter algum valor e utilidade, reconhecendo os objetivos e as limitações dum dado tipo de análise. Rink conclui que os elementos musicais têm o potencial de contribuir para o funcionamento das estruturas de performance no tempo (*page to stage*) e não como arquitetura; a notação musical (partitura) permanece importante em todos os momentos, mas tem que ser interpretada em termos práticos e no tempo real da execução; as ações físicas do intérprete não só informam, como dão forma à consciência analítica emergente, pelo que o compromisso contínuo do intérprete no ato performativo é necessário para revelar as tomadas de decisão e o resultado criativo.

Em 2002, Rink desenvolveu a controvérsia do significado de análise e a sua relação com a performance no sentido se deve ser intuitiva (tácita - prática) ou sistemática (explícita - teórica), visando a integração dos variados parâmetros numa abordagem estética. Sobre esta problemática Rink expõe duas escolas de pensamento, uma mais doutrinal (Narmour, 1988 e Berry, 1989), segundo a qual os intérpretes, enquanto cocriadores, devem adquirir competência teórica e analítica para elaborarem interpretações; noutra abordagem, Schmalfeldt (1985) afirma que não existe nenhuma decisão de interpretação que possa ser ditada apenas por uma observação analítica.

Referindo Dunsby (1989), Rink questiona a legitimidade do primado analítico para a performance, afirmando que compreender ou tentar explicar a estrutura musical não é o mesmo que compreender e comunicar a música. Segundo Rink, os intérpretes estão empenhados continuamente no processo de análise só que de forma diferente da abordagem teórica, ou seja, mais pragmática. Em termos de análise, Rink aponta a existência de duas tipologias básicas: análise para a interpretação (pré-análise tendencialmente prescritiva realizada por teóricos e/ou pelos intérpretes) envolvida na preparação e análise da interpretação (pós-análise descritiva) realizada na descrição e avaliação dos elementos da interpretação. Rink (2002:39) sumariza cinco princípios fundamentais: 1) a temporalidade vive no coração da performance e é fundamental para

a análise do intérprete; 2) o seu objetivo principal é descobrir a forma da música (fraseado) em oposição à estrutura, assim como os meios de a projetar; 3) a partitura não é a música e esta não se encontra confinada ao texto musical; 4) qualquer elemento analítico introduzido na performance deve ser incorporado numa síntese mais alargada influenciada pelas idiosincrasias do estilo, género, tradição performativa, técnica, instrumento, assim como as prerrogativas artísticas do intérprete, por conseguinte as decisões determinadas analiticamente não devem ser priorizadas; 5) a “intuição informada” orienta ou pelo menos influencia o percurso de análise do músico, embora alguma abordagem analítica sistemática possa ser útil:

“To understand that parallelism (which is a central theme of my case study) requires further consideration of what ‘performer’s analysis’ might entail. Five principles can be outlined based on the discussion above: 1) temporality lies at the heart of performance and is therefore fundamental to performer’s analysis. 2) Its primary goal is to discover the music’s ‘shape’, as opposed to structure, as well as the means of projecting it. 3) ‘The score is not ‘the music’; the ‘music’ is not confined to the score. 4) Any analytical element that impinges on performance will ideally be incorporated within a larger synthesis influenced by consideration of style, genre, performance tradition, technique, instrument (...) as well as the performer’s individual artistic prerogatives. (...) 5) ‘Informed intuition’ guides, or at least influences, the process of ‘performer’s analyses, although a more deliberate approach can also be useful.” (Rink, 2002: 39)

No mais recente livro intitulado *Music in profile: twelve performance studies*, Rink (2024: 145) sugere as seguintes técnicas de análise (do intérprete) enquanto ferramentas para a interpretação: a) identificar os esquemas formais e os planos tonais; b) elaborar um mapa/gráfico temporal; c) elaborar um gráfico das dinâmicas; d) analisar o contorno melódico e motivos/ideias constituintes; e) preparar uma redução rítmica de acordo com a estrutura hipermétrica das frases; f) reescrita da notação musical em função dos padrões de acentuação.

Segundo tendência atual para respeitar os contributos dos executantes, alguns autores começaram a desenvolver a ideia da interpretação enquanto análise (Rink, 1990; Lester, 1992) conduzindo à noção de análise de interpretações no que estas podem revelar sobre a partitura e não ao contrário (*from page to stage*) (Clarke, 1991; Rink, 1995; Dunsby, 1997), assim como a abordagem desenvolvida por Cook (1999; 2001; 2014) confirma a emergência deste novo ramo da análise e estudos interpretativos: a análise da interpretação vs. interpretação da análise (*analysing performance and performing analysis*) subordinada ao princípio de música enquanto processo, música enquanto *performance* (*music as process/ music as performance*).

Neste domínio, Cook põe em causa as posições defendidas pelos musicólogos do séc. XIX, numa época em que a Musicologia, influenciada pela Filologia, colocava o primado do texto escrito enquanto fonte primária de investigação, sugerindo que a interpretação devia ser uma reprodução sonora do texto (execução).

Desta forma, os estudos de interpretação musical (*performance studies*) rompem com as antigas conceções baseadas no primado do texto (*Werktrue*) enquanto artefacto arqueológico, perspetivando o texto musical enquanto argumento, o que implica uma reorientação para o papel do intérprete e a sua relação com a obra e o público.

No contexto da interpretação musical e seu significado, Cook (2001; 2007; 2013) tem colocado um conjunto de questões fundamentais sobre a forma como a música pode ser percebida e conceptualizada a nível cognitivo. Nomeadamente qual o papel da forma musical no domínio da experiência estética do ouvinte se a estrutura musical contribui de maneira significativa para a compreensão e fruição estética das obras. Colocar a experiência estética neste campo, seria definir a forma como objetivo intencional do processo auditivo-cognitivo, facto que depende necessariamente do grau de conhecimento técnico dos ouvintes. Por outro lado, as noções de coerência do discurso e unidade estrutural, não serão apenas preocupações estéticas dos compositores e analistas, ligadas historicamente à construção de modelos taxonómicos, diagramas e padrões composicionais (descritos por Reicha, Riemann, Rosen, Schoenberg, Schenker). Por outro lado, não será o conteúdo musical (melodia, harmonia, ritmo, timbre, orquestração, dinâmica, nuances expressivas, agógicas e dinâmicas) um dos fatores psicológicos que despertam de uma forma mais imediata a experiência estética do ouvinte? Do ponto de vista do intérprete, será que a compreensão do significado musical da obra interpretada se limita à clareza da exposição da forma *per se*? circunstância que dificilmente pode ser provada do ponto de vista do ouvinte (dependendo da diversidade de conhecimento da audiência), mesmo um músico necessita de anos de formação a nível auditivo para a compreensão empírica e racional do fenómeno musical, enquanto frase, construção modal/ diatónica, progressão harmónica, modulação, ritmo, pulsação, etc...

“I do not ask questions like this with the intention of giving them immediate, yes/no answers (you could defend all the positions, though my argument will tend towards the last). My point is rather that the questions we ask about musical form and syntax should be posed in the most open manner possible, so as not to foreclose on any possibilities. Instead of asking what musical form and syntax *are*, then, I shall ask to what extent, and

in what ways, different music have form-like or syntax-like properties.” (Cook, 2007: 241)

Por conseguinte, será a forma o resultado do primado do todo sobre a experiência das partes, ou por outro lado, será que a fenomenologia da percepção das partes pode permitir a chegada à compreensão do todo estrutural? Os modelos de Schoenberg e Schenker, segundo Cook, pretendiam orientar e até influenciar a forma como o ouvinte devia ouvir o discurso musical, do ponto de vista da organização da unidade formal.

Se do ponto de vista conceptual considerarmos a Música como uma linguagem, Cook interroga-nos sobre o que é a forma musical, o que é a sintaxe musical, serão categorias psicológicas, será que existem, serão modelo para toda a música? Aceitando a premissa que a Música é também uma forma de comunicação, naturalmente teremos de considerar que dispõe duma linguagem (gramática, sintaxe), no entanto a forma como essa linguagem é compreendida individual e coletivamente pode divergir em função do contexto sociocultural. Neste sentido, Cook defende que não há coincidência entre gramática auditiva e gramática da composição reconhecendo que a música, enquanto linguagem, é necessariamente metafórica.

Na obra *Performative Analysis: reimagining music theory for performance*, Swinkin (2016), inspirado por Adorno e Schenker, aborda um modelo de obra musical que engloba a análise musical, lado a lado com a *performance* (nos termos do autor), como uma componente indispensável. Por conseguinte, análise e interpretação desenvolvem-se de forma paralela desempenhando tarefas similares. Ao responder a uma análise, uma interpretação não transmite conhecimentos analíticos, mas qualidades gerais estruturais e emocionais que sublinham esses conhecimentos. Uma interpretação informada analiticamente (*analytical informed performance*) pode consequentemente projetar essas qualidades estruturais, tais como unidade, chegada, evasão, estabilidade, instabilidade, clímax, entre outras, sem comunicar as particularidades da análise que as geraram.

Segundo Swinkin, o processo da interpretação é, num certo sentido, desenrolado entre partitura → interpretação (baseada na *performance* e análise) → ouvinte, mas importa ressaltar dois aspetos: primeiro, o intérprete, o analista e o ouvinte são condicionados pelos seus respectivos meios e experiências; segundo, o fluxo do

significado desloca-se em ambos os sentidos, por exemplo, a percepção não é apenas o resultado da execução, mas também pode ser a sua causa original. A análise, enquanto competência intuitiva, estrutural e estilística, é indispensável para a emergência processos imaginativos de escuta, porque o material musical por si só dispõe duma capacidade limitada para os gerar. Assim, a análise circunscreve uma vasta rede de potenciais significados que residem na notação remática.<sup>15</sup>

Na perspectiva de Swinkin, a interpretação musical baseada na análise não presume apenas imanência musical (texto musical) ou contingência subjetiva, preferencialmente realiza uma mediação entre estes dois polos. O grau de eficiência interpretativa, assim como o seu valor metafórico, depende da possibilidade de dizer algo novo, no entanto congruente com as exigências da forma e do gênero e com as particularidades da peça em questão.

Por conseguinte, quando a análise musical é perspectivada desta forma, segundo Swinkin (2016:41), deixa de ser hostil à *performance*, ou seja, já não constitui uma complexa teia de ideias abstratas que devem ser ressaltadas de forma fútil na execução, mas são recetíveis pelos intérpretes, na medida em que são fundamentadas no mesmo tipo de experiências tangíveis em cuja projeção os músicos estão necessariamente envolvidos:

“When music analysis is viewed in the way I have been describing, it no longer is hostile to performance. It no longer is a formidable realm of abstract ideas that performance must futilely attempt to convey. Rather, it is eminently amenable to performance, because it is grounded in the same sorts of tangible experiences that performers are necessarily concerned with projecting.” (Swinkin, 2016: 41)

#### II.4. Literatura sobre trombone e o seu repertório

No domínio da investigação cujo tema central é o trombone, tem-se verificado uma predominância do estudo musicológico em três vertentes, nomeadamente: musicologia histórica, onde se destacam os contributos dos autores Trevor Herbert (1997; 2006; 2019), David Guion (2010; 2015), Stewart Carter (2012), Benny Sluchin e Raymond Lapie (2001), Karlheinz Webber (2012), Anthony Baines (1993), G. B. Lane

---

<sup>15</sup> Remático - Ramo de classificação morfológica da língua cujo valor gramatical de um vocábulo é definido pela sua posição com respeito a outros da mesma proposição.

(1999), Robin Gregory (1973) e Mende (1978), Robert Wigness (1978), Henry Fischer (1984) e Tom Naylor (1979), Edward Tarr (2007) Woolf (2009; 2012), bem como os contributos da *International Trombone Association*, *Historic Brass Society* e *Brass Bulletin*, através das suas publicações, respetivamente, *ITA Journal*, *HBS Journal* e *Brass Bulletin Magazine*, na pesquisa e divulgação da história do trombone, iconografia, práticas performativas, solistas e repertório.

Contudo, a vertente de investigação mais profusamente explorada tem sido a relativa à componente técnico-instrumental no contexto da aprendizagem/ensino do trombone, verificando-se uma extensa literatura da qual apenas citarei a mais relevante, uma vez que este não é o campo da pesquisa da investigação em curso. Neste domínio, destacam-se os contributos dos seguintes autores, a referenciar: Buddy Baker (2001), Richard Begel (2006), Ian Bousfield (2015), Phil Brink (2019), Marc Ely e Amy Deuren (2009), Heinz Fadle (1996), Reginald Fink (1977), Andrew Glendening e Jualia Broome-Robinson (2018), Gregory Irvine (2015, 2016), Edward Kleinhammer e Douglas Yeo (2012) e David Vining (2010).

Entretanto, uma terceira via tem-se debruçado especificamente sobre a questão de utilização de técnicas instrumentais avançadas (*extended techniques*), na qual se destaca a obra seminal de Stuart Dempster (1979), *The Modern Trombone: a definition of its idioms* (reeditado em 1994), que aborda as questões inerentes á utilização da voz e multifónicos particularmente ilustrada com exemplos da *Sequenza V* de Luciano Berio (1966) e *General Speech* de Erickson (1969); descrevendo, na perspetiva do executante, técnicas de emissão de som, nomeadamente: murmurar, falar e cantar através do instrumento; cantar e tocar em unísono; produção progressiva de batimentos entre voz e som instrumental; unísono e produção alternada de dinâmicas entre voz e som instrumental; a utilização das vogais enquanto forma de modelação tímbrica através da formação intraoral, quer através da performance em simultâneo vocal e instrumental; os diversos tipos de glissandos, vibratos, trilos; manipulação da afinação através de micro intervalos; exploração de outros sons produzidos pelo corpo; a utilização de surdinas variadas e outros dispositivos; alteração da montagem do instrumento e implicações teatrais na execução do repertório.

Também Sluchin (1995) na obra *Contemporary Trombone Excerpts*, procurou abordar, à semelhança de Dempster, a identificação e expansão das técnicas

contemporâneas através duma perspetiva prática, segundo a qual cada técnica é ilustrada com exemplos do repertório solista ou em contexto de ensemble.

Mais recentemente têm surgido mais publicações sobre a caracterização técnica do instrumento, Delahoche e Rocton (2016) publicaram o livro *Le Trombone dans l'imaginaire du compositeur*, no qual o trombone é abordado na perspetiva do compositor, ou seja, através da descrição das técnicas de emissão de som tradicionais e avançadas, elaborando um inventário de recursos técnicos atualizados do instrumento, com o objetivo de fornecer aos compositores um campo de investigação/criação na reinvenção da escrita para trombone, explorando variados efeitos e texturas, possibilidades dinâmicas e tímbricas, a extensão dos seus limites instrumentais e a diversidade de forma de articulação. Nesta orientação de investigação dirigida à descrição de técnicas instrumentais avançadas, Svoboda e Roth (2017), numa parceria entre trombonista/compositor e compositor/musicólogo respetivamente, procuraram encontrar um espaço comum entre compositor e intérprete, fundamental para a compreensão e identificação da terminologia de efeitos sonoros produzidos e a sua exequibilidade técnica. Segundo os autores, para o trombonista, o livro foi criado com a intenção de fornecer explicações sobre como as técnicas avançadas são executadas, com o objetivo de se tornar uma fonte de informação prática e conhecimento de novo repertório, através aplicação das técnicas identificadas em obras a solo ou em contexto de música de câmara ou orquestral.

Contudo, no domínio da investigação dirigida para a análise, performance e interpretação de repertório solístico de trombone, assiste-se ainda a alguma escassez de pesquisa direcionada a esta temática. Apesar dessa realidade, no que concerne à literatura produzida especificamente sobre a obra *Sequenza V* escrita por Luciano Berio (1966), destacam-se as seguintes publicações: em 2010, Hansen, tendo por base as entrevistas realizadas a Luciano Berio por Rossana Dalmonte e Andrés Varga (1985), procurou analisar a obra através da aplicação do modelo analítico de quatro dimensões: altura (*pitch*); duração (*temporal*); dinâmica (*dynamic*) e timbre (*morphological*) e sua correlação com três níveis de tensão, baixa, média e alta, sugerido pelo próprio compositor (1985: 90-97) relativo à *Sequenza I* para Flauta (1958), argumentando que a peça pode ser interpretada como exploração da dimensão morfológica, resultando na transformação da imagem tradicional do instrumento assim como o seu contexto de

performance. A primeira forma de transformação é revelada através da execução instrumental e vocal simultânea, uso profícuo da polifonia, surdina, *flutterzunge*, exploração dos limites extremos do registo e elementos extramusicais e teatrais. No processo de composição realçam-se a polifonia, amalgamação ente voz e instrumento, virtuosismo, teatralidade e humor, sendo explicados no contexto do modelo analítico. De forma complementar, Hansen elabora uma contextualização histórica e biográfica, na qual descreve o envolvimento dos trombonistas Stuart Dempster, nascido em 1936, e Vinko Globokar, nascido em 1934, na criação e estreia da obra (Baker, 1994:32; Halfyard, 2007b: 100); bem como a fonte de inspiração para Berio, o personagem *Grock* do palhaço suíço Karl Adrien Wettach (1880-1959). Na segunda parte do artigo, Hansen elabora a descrição e aplicação do modelo analítico e termina com a revisão do mesmo tendo em conta a teatralidade e os elementos de performance sem descurar a emergente transformação do idioma instrumental que constitui, na sua posição, o aspeto central do significado musical que o compositor desejava transmitir com esta peça.

Numa abordagem que cruza a análise estrutural com uma visão mais narrativa, Ledoux (2015), parte do modelo de Hansen (2010), sublinhando os aspetos retóricos que dão significado à estrutura musical. Por sua vez Webb (2007), partindo duma visão estrutural-formal realça uma perspetiva cognitiva através da identificação de agrupamentos na construção da interpretação (2007) e Schullman (2016) desenvolve uma análise, tipificando as características dos motivos consoante as suas características intervalares e modos de execução.

## Capítulo III: Metodologia

### III.1. Pesquisa Bibliográfica

No processo de definição do objeto de estudo e tema de dissertação, procurou-se conhecer as variadas tendências da investigação musicológica no domínio da interpretação musical, consultando uma diversidade de autores de referência através de livros (fontes primárias e secundárias), teses e artigos disponíveis *online*, designadamente: *JSTOR*, *Academia.edu*, *ResearchGate*, *ProQuest*, *Music Theory Online* que abordam questões relativas à emergência dos estudos interpretativos e também a relação entre análise e interpretação, nomeadamente metodologias de análise (cf. Anexo XXIV, pp.203) e sua aplicação nos diversos contextos históricos e estéticos, bem como a definição de conceitos críticos para a investigação (cf. glossário, pp.162, criado para o efeito).

### III.2. Definição do objeto de estudo: Repertório

No contexto desta investigação a escolha das peças, enquanto objeto de estudo para preparar e apresentar no recital final, foi determinada pelos seguintes fatores, designadamente: a) a sua relevância no contexto do repertório solista para trombone; b) a representatividade de variedade estilística; c) reflexão e aplicação de teorias interpretativas; d) a relação entre as diversas estruturas musicais e os processos de acentuação e expressão na interpretação; e) o nível de exigência técnico-instrumental.

Segundo as premissas descritas, foram escolhidas as seguintes obras para análise e interpretação em recital: 1) *Concert pour Trombone et Orchestre* (1924) composto por Launy Gröndahl constitui uma referência no repertório do estilo pós-romântico, destacando-se os processos de expansão das frases, bem como a utilização de dissonâncias métricas na construção do discurso musical; 2) *Concerto pour Trombone et Orchestre* composto em 1954 por Henri Tomasi, à semelhança doutros compositores franceses que escreveram para trombone como Eugène Bozza, Jean-Michel Defaye, Jacques Castérède, Roger Boutry, é representativa duma das tendências no repertório no que concerne à interpenetração de estilos diferentes, nomeadamente o neoclássico, o impressionismo e o *jazz*, particularmente interessante para a pesquisa das formas

como os arquétipos de frase se cruzam e/ou se diferenciam dos modelos clássicos, bem como os modos de flexibilidade rítmica associados ao jazz, nomeadamente o género *blues*; 3) *Improvisation Nr. 1 für Posaune Solo* (1983) de Enrique Crespo, na qual se destacam as influências estilísticas do jazz e da música afro-cubana, a exploração do virtuosismo técnico do trombone e, no domínio analítico, a profusão de dissonâncias métricas formadas a partir de ritmos em hemíola (derivados do *son* cubano) e a sua implicação no fraseado (métrica escrita vs. métrica perfeccionada); 4) *Sequenza V für Posaune Solo* composta por Luciano Berio em 1966 que constitui uma obra seminal no repertório através da exploração de técnicas expandidas de execução instrumental (*extended techniques*), em especial na emissão e modelação tímbrica, bem como os traços de teatralidade na *performance*, que constitui uma referência para variado repertório vanguardista escrito para o instrumento durante a 2ª metade do séc. XX bem como no início do séc. XXI. Do ponto de vista da análise e preparação para o recital, destaca-se o facto da obra ser composta em notação proporcional (no contexto de Indeterminismo Musical), o que impõe necessariamente uma reflexão sobre os processos de agrupamento dos motivos/ideias musicais e de acentuação que possibilitem a inteligibilidade do discurso musical para o executante e ouvintes.

Nos Concertos de Gröndahl e Tomasi, não obstante serem obras com acompanhamento de orquestra, foi sempre escolhida a versão de redução para piano, pelo facto de proporcionar uma leitura harmónica mais rápida, por uma questão prática de economia de espaço no que diz respeito à redação da tese e pelo facto do recital final se realizar na versão trombone solo e piano.

### III.3. Processo e metodologias de análise

Num primeiro momento, foi realizada uma abordagem breve que visa por um lado a contextualização histórica, por outro o seu enquadramento estético. Posteriormente, o processo da análise, centrado sobre o objeto/partitura, foi desenvolvido nas seguintes etapas: 1) análise formal, partindo duma abordagem macro-formal para uma dimensão micro-formal (*bottom-up*). Neste domínio, foi utilizado o sistema de letras maiúsculas para designar as secções e a conjugação de letras e números para a classificação das subsecções; 2) análise temática; 3) análise fraseológica que aborda a acentuação, a estrutura das frases e o seu ritmo (ritmo

fraseológico/sintático) visando a identificação de estruturas internas (motivo, inciso, subfrase ou membro de frase) foi aplicada a abordagem proposta por Manta (2020) (cf. Anexo XXV, pp.204). No que concerne à taxonomia de acentuação, foi adotada a proposta por Petersen (2013), em boa parte coincidente com a de Manta (2020:10) e Gouttenoire & Guye (2020), nomeadamente os acentos fenomenológicos: dinâmico, agógico/duração, ritmo, métrico, grupo melódico (frase), diastemático (contorno melódico), registo, harmónico, textura, articulação e timbre. Tomando em linha de conta a relevância das obras de Mathis Lussy foi também utilizada a sua abordagem de acentuação (métrico, rítmico, patético) bem como os processos de acentuação dinâmica e agógica na construção do fraseado.

No domínio da análise harmónica, em função da linguagem específica de cada obra, foi aplicado do princípio da monotonalidade (Schoenberg, 1969) (cf. Anexo XXVI, pp. 205-6) no Concerto de Gröndahl; no Concerto de Tomasi, tratando-se duma obra cuja linguagem harmónica se baseia no bitonalismo (poliacordes) e com marcadas influências do jazz, optou-se pela análise harmónica baseada nas cifras de *Jazz*; na Improvisação de Crespo, destacam-se a identificação de padrões de natureza cromática, pentatónica e modal; na *Sequenza* de Berio, as relações intervalares num sistema de polos atonais, intercalados pelos “campos harmónicos” (na terminologia de Berio) que exploram diferentes graus de dissonância.

Reconhecendo a importância da análise linear ou de prolongação (Abromont, 2019) e do agrupamento melódico-rítmico na expressão/percepção da estrutura musical, também foram aplicados os princípios propostos por Lerdahl & Jackendoff na sua Teoria Generativa da Música Tonal (1983), nomeadamente: 1) Agrupamento (*grouping*): segmentação hierárquica (motivos, frases, períodos, secções) por natureza recursivo e contíguo (não sobreposto – *non overlapping*); 2) Métrica (*meter*): eventos organizados hierarquicamente segundo acentuação forte ou fraca. Na análise das obras, foi aplicada a segmentação dos agrupamentos identificados pelas letras a) b) c) d) em função da sua duração. Em conjunto com os níveis hierárquicos de agrupamento, foram utilizados os símbolos da Teoria do Impulso Focal (Ito, 2020: 345-6), conforme a tabela apresentada no anexo XXVII, pp.207.

No contexto da análise da *Sequenza* de Berio, devido à natureza da sua linguagem atonal com alguns episódios de dodecafonismo, foi abordada numa

perspetiva cognitivista segundo a adaptação da Teoria Generativa da Música Tonal à linguagem atonal proposta por Lerdahl (1989; 2020) e utilizada por Roeder (1995), segundo a qual sugere as seguintes regras de agrupamento: a) Evento sonoro que se destaca pelo seu ataque numa dada região (acento de articulação); b) Colocação numa posição forte na grelha métrica (acento métrico, não obstante a notação proporcional utilizada, existe uma relação deste acento com a dinâmica/ registo/ contorno melódico e articulação); c) Relativamente mais intenso (acento dinâmico); d) Proeminente do ponto de vista tímbrico (acento tímbrico); e) Posição nas extremidades do registo (agudo ou grave) (acento de registo e diastemático); f) Relativamente denso (acento de textura); g) Relativamente longo (duração/agógico); h) Relativamente importante do ponto de vista motivico (acento de grupo/estrutural); i) Proximidade relativamente a um grupo extenso (acento harmónico); j) Semelhança com uma escolha elaborada em qualquer parte da análise.

Neste processo multifacetado de análise sistemática, estabeleceu-se sempre uma relação dialética com audição interna e direção musical, de forma a confirmar e/ou questionar os aspetos intuitivos com racionalização da análise, procurando manter um equilíbrio nesse diálogo interior, com o propósito de criar um mapa mental (“intuição informada”) que servisse de base para a interpretação no contexto do recital.

#### III.4. Redação da tese, revisão e reuniões com o orientador

O processo de redação da tese foi realizado em fases distintas conforme o desenvolvimento dos respetivos capítulos, com envio e receção de revisão de escrita pelo orientador numa frequência mensal, complementados por reuniões presenciais para fazer um balanço mais personalizado numa cadência bimestral.

#### III. 5 – Cronograma

	Set 2018 - Jan 2019	Fev-Jun 2019	Set 2019	Out 2019	Nov 2019	Dez 2019	Jan 2020	Fev 2020	Mar 2020	Abr 2020	Mai 2020
Frequência do 1º Ano											
Redação do Projeto de Tese											

	Set 2018 - Jan 2019	Fev-Jun 2019	Set 2019	Out 2019	Nov 2019	Dez 2019	Jan 2020	Fev 2020	Mar 2020	Abr 2020	Mai 2020
Reuniões com o tutor											
Revisões e Correções do projeto de tese											
Entrega do projeto de tese											
Defesa do Projeto de Tese											
Pesquisa Bibliográfica											

	Jun 2020	Jul 2020	Ago 2020	Set 2020	Out 2020	Nov 2020	Dez 2020	Jan 2021
Pesquisa Bibliográfica								
Redação relatório intercalar								
Revisões (orientador) correções do relatório								
Entrega relatório intercalar								

	Fev 2021	Mar 2021	Abr 2021	Mai 2021	Jun 2021	Jul 2021	Ago 2021	Set 2021
Pesquisa Bibliográfica								
Análise do repertório para Recital Conferência								
Preparação do repertório								
Elaboração apresentação PowerPoint								

	Out 2021	Nov 2021	Dez 2021	Jan 2022	Fev 2022	Mar 2022	Abr 2022	Mai 2022
Pesquisa Bibliográfica								

	Out 2021	Nov 2021	Dez 2021	Jan 2022	Fev 2022	Mar 2022	Abr 2022	Mai 2022
Análise do repertório								
Preparação do Recital Conferência								
Apresentação do Recital Conferência								
Interrupção da Inscrição								

	Jun 2022	Jul 2022	Ago 2022	Set 2022	Out 2022	Nov 2022	Dez 2022	Jan 2023	Fev 2023
Pesquisa Bibliográfica									
Análise do repertório									
Interrupção da inscrição									

	Mar 2023	Abr 2023	Mai 2023	Jun 2023	Jul 2023	Ago 2023	Set 2023	Out 2023	Nov 2023
Pesquisa bibliográfica									
Redação de capítulos									
Análise de repertório									
Reuniões com orientador									
Reinscrição									
Interrupção da inscrição									

	Dez 2023	Jan 2024	Fev 2024	Mar 2024	Abr 2024	Mai 2024	Jun 2024	Jul 2024
Pesquisa Bibliográfica								
Novo registo tema de tese								
Redação de capítulos								
Revisões e Correções								
Reuniões orientador								
Entrega da Tese								

## Capítulo IV: Launy Gröndahl, *Concert pour Trombone et Orchestre* (1924)

Um dos concertos mais interpretados e solicitados nas audições para orquestra é o Concerto para Trombone e Orquestra, composto em 1924 pelo violinista, maestro e compositor dinamarquês Launy Gröndahl (1886-1960), e dedicado a Vilh Aarkrog (trombonista da Orquestra Real de Copenhaga); escrito na tradicional divisão em três andamentos (*I – Moderato assai ma molto maestoso; II – Quasi una legenda: Andante Grave; III – Finale: Maestoso -Rondo*). A obra representa um marco histórico no repertório e revela a herança da escrita concertante/sinfónica assente no princípio do bitematismo da forma sonata e suas transformações, explorando os tópicos majestoso (associado à nobreza da sonoridade do trombone e a suas dimensões extramusicais: solene, sacra, espiritual); *cantabile* e recitativo imbricado nos conceitos vocais da interpretação instrumental; dança: siciliano, *chaconne*, valsa lenta e rondó.

### IV.1. Exposição

Numa perspetiva macro formal, o primeiro andamento consiste numa forma-sonata Tipo 1 (Hepokoski e Darcy, 2006) constituída pela exposição de dois grupos temáticos contrastantes e 3 temas: o 1º tema (P1<sup>16</sup>) na tonalidade de Fá menor e o 2º Grupo Temático composto por dois temas: (S1<sup>17</sup>) na tonalidade de Ré♭ Maior e (S2) na tonalidade de Sol♭ Maior. Contudo, o desenvolvimento é suprimido e substituído por uma pequena transição orquestral para a reexposição em Lá menor (em vez do expectável - Fá menor), na qual o tema inicial do 2º grupo temático (S1) é também omitido, aparecendo apenas o 2º tema desse grupo (S3), finaliza de forma triunfal/heroica com uma coda baseada no 1º Grupo temático na tonalidade da tónica (Fá menor → Fá Maior) (cf. Anexo XXVIII, pp.208).

#### IV.1.1. 1º tema (P1)

Do ponto de vista micro estrutural, o 1º tema (cf. fig. 1) caracteriza-se por um acento inicial com uma anacruse agógica de desaceleração (Lussy, 1903) que define de forma bem marcada o deslocamento métrico do leitmotiv (Fá-Mi♯-Dó-Fá) inicialmente

---

<sup>16</sup> P1 - Tema Principal na forma sonata

<sup>17</sup> S – Tema Secundário na forma sonata, (S1) 2º tema; (S2) 3º tema.

exposto pela orquestra. A frase desenvolve-se através da repetição e sequenciação do motivo de graus conjuntos (Fá, Sol, Lá $\flat$ ) até à cadência (comp.12<sup>18</sup>) com o motivo inicial (modificado através expansão intervalar) para a tónica, no modo maior: picarda. Salienta-se também o processo de expansão hipermétrica (de acordo com os segmentos c e d) na estrutura interna da frase, dos tradicionais (4+4) para 10 (6+3+1)<sup>19</sup>, sendo o último compasso constituído por um sufixo (Manta, 2020), destacando o leitmotiv inicial com função cadencial (K<sup>20</sup>): terminação masculina.

Figura 1 -Gröndahl, Concerto, I And. 1<sup>o</sup> tema (P1) – Análise dos impulsos focais e segmentação com letras relativa aos agrupamentos (GTTM)<sup>21</sup>

Numa abordagem de interpretação que privilegie a acentuação de impulsos focais (cf. fig. 1) em períodos temporais mais curtos (ao nível da semínima ou da colcheia – segmentos de nível a), o carácter do tema pode adquirir mais energia rítmica, sublinhando o deslocamento do acento métrico no motivo em anacrusa de forma a

<sup>18</sup>comp. – doravante referido como abreviatura de compasso.

<sup>19</sup>10 (6+3+1) Sistema de identificação do ritmo fraseológico, numeração entre parênteses designa as subdivisões internas das frases, segmentada em número de compassos

<sup>20</sup>K – Função cadencial ou secção cadencial na forma sonata

<sup>21</sup>GTTM – abreviatura doravante utilizada em referência à *Generative Theory of Tonal Music* (Lerdahl & Jackendoff, 1983)

evitar o reforço do acento métrico sobre a nota Fá (repetida comps.3 e 4) e sublinhando o deslocamento métrico na nota Lá  $\flat$  (comp.4). Desta forma, podem ser realçados todos os pequenos grupos sequenciados através de impulsos focais secundários (  $\overset{\frown}{\quad}$  ) e impulsos sucessivos descendentes (  $\downarrow$  ) que animam o movimento do fraseado até aos impulsos focais principais descendentes e ascendentes (  $\downarrow$ ,  $\uparrow$  ) que reforçam a consonância métrica (comps.3, 5, 6, 7, 8, 9, 10), de forma a alimentar o envelope dinâmico da frase para o seu ponto focal principal (comp.9: Mi $\sharp$  3, onde coincidem os acentos métrico e harmónico -apogiatura), passando pelo ponto focal secundário (Dó 3: comp.6).

Por outro lado, os agrupamentos de nível b) e c) , projetados de forma coesa, contribuem numa forma mais clara para a inteligibilidade da estrutura interna do tema, bem como o movimento entre cada ponto focal, aparentemente definidos na notação através dos símbolos de acentuação ( > ) e a projeção da métrica até ao ponto focal mais intenso no compassos 8 e 9, intensificado pelo ponto de tensão do registo com alongamento das notas (variação agógica) de forma a libertar a energia sonora com o acento expressivo (Lussy, 1874) sobre a apogiatura no acento métrico do comp.9 (Mi $\sharp$  – apogiatura sobre o acorde da tónica e eventualmente no Sib e Mi $\flat$ ) e posterior declinação até à dominante (Dó), pontuada com a cadência do leitmotiv inicial (comps.11 e 12).

#### IV.1.2. 2º Grupo Temático (S1 e S2 - 2º e 3º temas)

No nível hierárquico da frase (nível d) (cf. fig. 2), observa-se que no tema secundário 1 (S1) existe uma expansão hipermétrica da estrutura convencional (4+4) para [13: 7 (6+1) + 6 (2+2+2)], com o processo de elisão no sétimo compasso do período (cf. fig. 2). Contudo, ao nível da superfície (nível a), existem alguns componentes que poderão ser alvo de alguma ênfase em paralelo com a estrutura mais longa, nomeadamente a articulação que, à semelhança do que foi analisado no primeiro tema, desempenha uma função relevante na definição de alguns pontos focais no seio da frase. Assim, no início do tema as semínimas articuladas com o *tenuto* (  $\_$  ), sugerem aparentemente a proeminência dos tempos que não são tradicionalmente acentuados no compasso ternário (2º e 3º tempos), podendo ser alvo de impulsos focais

ascendentes que têm como função a projeção da frase até ao ponto de maior tensão que ocorre na dissonância métrica sobre o 3º tempo do comp.21 (Fá 3) reforçada pela acumulação de acentos: indicação dinâmica de crescendo, subida no registo com dissonância métrica resultante da mudança de articulação/grupo, acorde de 7ª diminuta (com função de dominante da dominante) sobre o 3º tempo e repetição da nota. No compasso 22, o acento de duração no Mi ♭ (leitmotiv: Fá-Mi♭-Dó-Fá), assume especial relevo (→) devido à deslocação métrica do acento para o 2º tempo e, simultaneamente, a tensão melódico/harmónica sobre o acorde da tónica (Fá menor em 2ª inversão), relaxando no compasso seguinte com o aparecimento do Mi♭ (também levemente acentuado com ( \_ ) e cadência na tónica (Fá no comp.24).

Figura 2 - Gröndahl, Concerto, I And. (S1) – 2º tema, estrutura de agrupamentos rítmico-melódicos [13: 7 (6+1) + 6 (2+2+2)]

A frase seguinte (iniciada no comp.24) é propícia ao surgimento dum episódio de recitativo com flexibilidade agógica (*estilo rubato*) marcado, do ponto de vista melódico, pela sequenciação dos motivos de escala (ascendente - comps.24 e 25), que podem ser agrupados num só gesto (nível b), não obstante os dois acentos (>) coincidentes com o acento métrico, de forma a projetar a direção do prefixo da frase que se justapõe numa

nova sequência (descendente comp.26), cuja estrutura rítmica interna, constitui uma dissonância métrica (→), sublinhada pelos inícios (através de impulsos focais descendentes (↳ *arsis-thesis*) sobre a 4ª colcheia e finalizando no novo motivo (comp.30) que será integrado na transição para o 2º tema (S2) com terminação feminina sobre o Réb.

Na sua estrutura interna, o 3º tema (S2) (comps.36 -51) caracteriza-se também pela expansão hipermétrica das frases (níveis hierárquicos c) e d) (cf. fig.3), através do prefixo inicial e sufixo final de 2 compassos, formando um período de 16 compassos composto por duas frases com a seguinte estrutura: [16: 10 (2+4+4) + 6 (2+2+2)].

Figura 3 – Gröndahl, Concerto, I And. S2 - 3º tema (análise segundo GTTM e Teoria do Impulso focal) [16: 10 (2+4+4) + 6 (2+2+2)]

Do ponto de vista motivico, a relação do intervalo melódico de 3ª/6ª revela também a congruência do pensamento harmónico macro formal (harmonia das mediantes), segundo o qual as relações de 3ª (Tónica, Mediante e Sobredominante) são privilegiadas em detrimento da relação de 5ª (Tónica, Dominante e Subdominante).

Na articulação da estrutura interna do tema (níveis hierárquicos a) e b), observa-se que o 3º tempo desempenha uma função rítmica (*arsis*) relevante no sentido de projetar a frase, destacando as microestruturas de 2 compassos, sublinhadas pela variação de carácter (*cantabile, tranquillo*), timbre (*dolce*) e agógica (*com anima*), na

qual o motivo de 4 notas repetidas deve conduzir (*incalzando/accelerando*) para o 3º tempo, onde se encontra o acento harmónico, através de acordes resultantes de apogiaturas sobre pedal (comps.38 e 39) (cf. Anexo XXIX, pp.209), podendo ser enfatizado através do alongamento subtil das notas Dób e Sib, coincidentes com as apogiaturas harmónicas e os acentos diastemático e de registo. Na estrutura seguinte de dois compassos (40 e 41) observa-se retrospectivamente que o comp.40 assume uma função anacrústica ao projetar o acento feminino no comp.41 para a nota Dó# (no 2º tempo)

Nos compassos 42 e 43 destaca-se o deslocamento do acento métrico para os 2ºs tempos através da acentuação agógica (duração) e de registo, projetados pelo impulso do motivo de ♩.♩ (sobre o 1º tempo do compasso), mas com função anacrústica e não tética e reforçados pela sequenciação em crescendo em direção ao Fá# (cadência intermédia à dominante em Si menor por relação enarmónica, Solb = Fá# - V → Si menor).

Nos compassos 46 e 47, embora se observe o acento métrico coincidente com o de início de grupo, as três colcheias repetidas nos 2º e 3º tempos (cf. fig. 3) constituem um impulso focal secundário com uma função de anacruse com manipulação agógica (aceleração ou desaceleração). Contudo nos compassos seguintes (comps.48 e 49: recitativo sobre harmonia de 6ª italiana em Mi menor), com a aumentação do motivo de tercina, o acento métrico desloca-se para o 2º tempo, coincidindo com o acento tímbrico (*dolce*), diastemático, registo, duração e declinando na nota Mi 1 (terminação masculina, mas com sonoridade suave do impulso focal).

#### IV.1.3 – Reexposição 1º tema (P1)

Numa perspetiva macro formal, a reexposição é caracterizada por iniciar na tonalidade da medianta da tonalidade homónima [Lá m (m)/Fá M (T)], pela omissão do 2º tema (S1) e apresentação do 3º tema (S2) em Dó# Maior (comp.73) (tonalidade enarmónica de Réb Maior: Sobredominante de Fá menor – enarmónico SM/t), modulante a Fá# menor (sm/M/t) e Dó # menor.

Embora o 1º tema (P1) seja apresentado com uma estrutura convencional (8: 4+4), continuam a verificar-se os processos de repetição/sequenciação interna dos motivos, estabelecendo um paralelismo entre contorno melódico, envelopes dinâmico

e agógico e os pontos focais na estrutura do tema, por sua vez, determinados pelos impulsos focais que projetam a métrica (*arsis -thesis*). Mais uma vez, os símbolos ( > ) assumem uma função de clarificação da acentuação métrica, seja consonante ou dissonante, e quanto se verifica a sua acumulação sucessiva (comps.66 e 67) poder-se-á privilegiar a dimensão horizontal do gesto musical mais longo (nível hierárquico c), sublinhando a função dos impulsos focais ascendentes sucessivos (  $\curvearrowright$  ) em direção ao ponto culminante (Sol $\sharp$  3 no comp.68) coincidente com a acumulação dos acentos diastemático, registo, dinâmico, harmónico e estrutural, seguido dum relaxamento rápido sobre o intervalo de 8<sup>a</sup> descendente para o comp.69 (terminação feminina) (cf. Anexo XXX, pp.210).

#### IV.1.3.1 – Reexposição: S2 (3<sup>o</sup> Tema)

Do ponto de vista tonal, o 3<sup>o</sup> tema (S2) (cf. Anexo XXXI, pp.211) destaca-se por se encontrar em Dó $\sharp$  Maior (modulando a Fá $\sharp$  menor, cuja relação com a tonalidade original se afasta do padrão convencional tônica - fá menor) e consubstancia o pensamento harmónico/tonal no qual a relação de terceira é privilegiada com recurso à enarmonia: Dó $\sharp$  Maior = Ré $\flat$  Maior (Sobredominante de fá menor, enh. SM/t). No que diz respeito à tessitura utilizada, em comparação à exposição, a opção pelo registo grave e médio na dinâmica *mf* (na exposição surge em *piano*) terá subjacente a procura duma sonoridade com mais ressonância e robusta, com um *legato* bem conectado promovendo o carácter *cantabile* como um vocalizo: *singing style* na terminologia de Ratner (1980).

No que concerne à estrutura hipermétrica da frase assiste-se também ao processo de expansão com algumas assimetrias [12: 8 (2+3+3)+4] (cf. Anexo XXXI, pp.211), ou seja, continua a verificar-se o prefixo inicial, contudo no comp.78 o que aparentemente deveria ser a cadência intermédia da frase, assiste-se a uma elisão através da sequenciação do motivo nos comps.78 – 80, assinalado pelos impulsos focais ascendentes sucessivos (*arsis*) sobre o 1<sup>o</sup> tempo de cada compasso, transformando a 1<sup>a</sup> frase numa estrutura que se articula da seguinte forma 8 (2+6). Porém poder-se-á optar por outra reinterpretação hipermétrica (8: 2+4+2), mantendo o prefixo inicial,

respirando entre o 2º e 3º compasso da frase e a nova respiração entre os compassos 78 e 79, sublinhando a estrutura (2+4+2).

Nos 4 compassos seguintes (81- 84) é projetada a 2ª subfrase (cf. Anexo XXXI, pp.211) através dos impulsos focais ascendentes sobre os 1ºs tempos (neste caso *arsis* e não *thesis*) e deslocação do acento métrico para os 2ºs tempos (→) (dissonância métrica) com acumulação do acento agógico (duração), no contexto duma sequência melódica por 3ªs ascendentes intensificada pelo crescendo dinâmico que culmina no clímax na nota Sol# (comp.84), constituindo uma conexão com a próxima secção (1º tema) em Sol# menor (homónimo enarmónico da mediante Sol # menor = Lá b menor (iii)/Lá b M (III) de Fá menor).

A partir do comp.85 é rerepresentado o 1º tema cuja função formal (T<sup>22</sup>) é efetuar a transição da tonalidade de Sol# menor (3ª menor enarmónica acima da tonalidade principal - Fá menor) para Dó# menor (3ª Maior enarmónica abaixo de Fá menor) e culminação em Dó Maior (D/t) para apresentação orquestral do 3º tema (S2) e transição para a coda (com.104). Do ponto de vista hipermétrico, apesar da unidade frásica de 8 compassos, pode observar-se que, através do nível hierárquico c) (cf. Anexo XXXI, pp.211), a frase articula-se em 3 segmentos: 8 (4+2+2), sendo os últimos 2 relativos à cadência e, simultaneamente, a justaposição do novo tema exposto pela orquestra.

No que concerne à colocação dos impulsos focais (cf. Anexo XXXI, pp.211) e a sua relação com a métrica e os agrupamentos, verifica-se a mesma estrutura utilizada na exposição e reexposição (utilizando a acentuação [>] como elemento estruturante), no entanto a alteração de carácter (*pesante molto*) intensificada pela dinâmica (*ff*) e registo utilizados, a repetição do leitmotiv inicial com alterações cromáticas, bem como o motivo de escala sequenciado; implicam uma intensificação do fraseado até ao comp.89, subitamente interrompida pela mudança de registo, carácter (*expressivo molto*), tonalidade (Dó# menor= enarmónico e homónimo do bII (Nap.<sup>23</sup> de Dó Maior) dinâmica (*mf*) e agógica (*accelerando e ritenuto*) cuja função é projetar o motivo de escala sequenciado para novo clímax na cadência em Dó Maior (D/t). Com efeito, esta frase constitui um ponto de tensão formal (reforçada pela relação tonal entre Sol#

---

<sup>22</sup> T – Função tonal de transição.

<sup>23</sup> Nap. – Harmonia napolitana relativa ao 2º grau baixado meio-tom.

menor (Lá  $\flat$  menor - mediante enarmónica e homónima) e Fá menor. O ressurgimento do 1º tema após o clímax dinâmico e de carácter, bem como a transição para o tutti orquestral em Dó Maior (D/t), através da progressão Sol $\sharp$  menor (pedal) – Dó $\sharp$  m – Dó Maior, implica uma acentuação expressiva, tímbrica e dinâmica pela expansão da harmonia na nota Dó $\flat$  (cf. Anexo XXXI, pp.211).

Numa abordagem técnico-instrumental, importa destacar a sonoridade dos impulsos focais e a acentuação. Como citado anteriormente, o padrão de acentuação desempenha uma dupla função: identificar os pontos de apoio das microestruturas (segmentos a e b) e reforçar as suas ambiguidades (dissonâncias métricas) com a métrica subjacente ou reiterando as consonâncias métricas. Por conseguinte, poder-se-á enveredar por duas opções, uma reforçando o carácter (*pesante molto*) e enfatizando todos os acentos da mesma forma, proporcionando uma versão interpretativa que privilegie uma certa retenção (*allargando*) da direção musical ou, optar por sublinhar apenas os acentos que coincidam com os agrupamentos/segmentos mais longos (c) e (d) para destacar o movimento frásico mais amplo, não descurando as alterações cromáticas (comps.86, 90 e 91), procurando evidenciá-las através duma acentuação mais expressiva (alongando a sua duração). Contudo, independentemente da versão escolhida, a sonoridade dos impulsos focais deverá privilegiar o alongamento das notas, evitando ataques demasiado diretos, sublinhando uma articulação do tipo *marcato e tenuto* ( $\geq$ ) de forma a potenciar maior ressonância do som. No que respeita à articulação staccato (.) importa abordá-la numa forma mais flexível e integrá-la no contexto dos agrupamentos de forma a não interromper a direção e conexão do som/fluxo de ar entre as notas.

De acordo com a estrutura frásica existem dois pontos de tensão máxima que coincidem com os primeiros 4 compassos e os 2 últimos, por conseguinte a direção e forma do fraseado deverá comunicar esse perfil de acumulação de tensão entre os comps.85 e 89, bem como a subfrase seguinte (comps.89 - 93) que deverá acumular a tensão máxima (*arsis*) até libertação da energia (*thesis*) no Dó $\flat$ , refletindo a modulação surpreendente a Dó Maior (acento harmónico reforçado pelo acento agógico do *ritenuto*, acentuação expressiva [ $\geq$ ] do motivo de 3 notas e o acento estrutural do novo tema e orquestração).

#### IV.1.3.2. Coda

Sob o ponto de vista hipermétrico, a coda (cf. Anexo XXXII, pp.212) encontra-se organizada numa estrutura onde é subjacente o processo de extensão hipermétrica [10: 8 (3+3+2) +2], articulada pelo desenvolvimento motivico através do processo de repetição/sequenciação, pontuado pelos acentos agógicos (duração) e conclusão cadencial (picarda) através dum sufixo (constituído por uma variação rítmico-melódica do leitmotiv inicial).

No que respeita aos padrões de acentuação, a notação reforça as funções dos impulsos focais sejam ascendentes (sobre os terceiros tempos [  $\hat{\uparrow}$  ]) ou ascendentes e sucessivos [  $\hat{\curvearrowright}$  ], bem como os impulsos focais secundários [  $\hat{\curvearrowleft}$  ], de forma a projetar a direção rítmica do tema para os impulsos focais descendentes [  $\hat{\downarrow}$  ] coincidentes com a métrica subjacente ao compasso [ $>$ ] ou violando essa expectativa (comp.107) [  $\hat{\rightarrow}$  ]. Mais uma vez, constata-se que a sequenciação melódica (perfil diastemático) em conjugação com a colocação dos acentos agógicos (notas longas) e acentuação rítmico/expressiva ( $>$ ,  $\geq$ ,  $\mp$ ), conformam a estrutura, ou seja, os pontos focais, direção e forma do fraseado, definidos pelos níveis hierárquicos c) e d) e articulado ritmicamente pelos eventos dos níveis a) e b). No contexto destas estruturas, emerge a curva dinâmica e melódica ascendente que culmina no acento de registo, harmónico (apogiatura), grupo melódico-rítmico e métrico (comp.112), onde se elabora um pequeno vocalizo (*ad libitum*) em *portato* sobre a pedal da tónica (Fá menor), declinando sobre a dominante (melodia) através da descida de registo, desaceleração e diminuendo, sendo subitamente concluída pela cadência picarda [bII – i6 – VII (IV/iv) – I] (cf. Anexo XXXIII, pp.213) do leitmotiv com impulsos ascendentes sucessivos (*stentato*), de forma a dirigir toda a energia para a última nota (terminação masculina).

#### IV.2. II Andamento: *Quasi una Leggenda – Andante Grave*

Do ponto de vista macro formal, o 2º andamento constitui uma forma binária simples [A,B,A',B'] (cf. Anexo XXXIV, pp.214), estruturado por 2 temas: o tema da secção [A] baseia-se no intervalo cíclico de 3ª menor (em conformidade com o pensamento harmónico/formal sugerido no I and.), sublinhado pelo ostinato cromático descendente (*chaconne*), expressa o ambiente melancólico e místico típico da estética romântica,

ênfatisado pelo título extra musical do andamento (*quasi una legenda*, e pelas expressões de carácter - *expressivo molto*) que sugere um perfil narrativo e declamativo. Na terminologia de Ratner (1980), este tema cruza o tópico de dança: *sicilienne*, a *chaconne* (progressão cromática descendente, cf. Anexo XXXV, pp.215) com a marcha fúnebre (*andante grave*), reforçado pela utilização da tonalidade de Si $\flat$  menor (sd/t) e o intervalo melódico de 3<sup>a</sup> menor que expressa melancolia (Ratner, 1980, citando Kirnberger, sobre o carácter expressivo dos intervalos). Paralelamente, a utilização dum compasso (7/8) de natureza heterométrica proporciona padrões de tensão métrica sobre os acentos agógicos, reforçando o carácter expressivo em momentos específicos do discurso musical.

Por sua vez a Secção [B] é formada por um tema contrastante baseado na dimensão psico-acústica da harmonia (*chiaro/scuro*) do modo pentatónico de Si $\flat$  e diatónico Si $\flat$  Maior (por oposição a Si $\flat$  m da secção A), sugerindo um ambiente extra musical etéreo e onírico de carácter impressionista (interpenetração dos eixos vertical e horizontal - horizontalismo da harmonia em paralelo com a verticalização da melodia), no qual o carácter *com molta espressione, cantabile*, é animado pelo fluxo rítmico do tópico de dança – valsa lenta, destacando-se algumas dissonâncias métricas (hemíolas típicas do 6/8 na relação 3:2 e 2:3) na segunda frase .

#### IV.2.1. Secção [A]

No contexto fraseológico (níveis hierárquicos c) e d) o tema é concebido com a seguinte estrutura [8: 4 (3+1) + 4 (2+2)], onde se destacam as rearticulações do motivo melódico de 3<sup>a</sup> menor ascendente com o ritmo *siciliano* (nível a) (cf. fig. 4).

Tendo em consideração o tempo lento ( $\text{♩}=80$ ), observa-se que a colocação dos impulsos focais (cf. fig. 4) é mais próxima no tempo de forma a projetar continuamente a direcção da frase, o que implica uma ênfase maior na articulação dos motivos contidos no nível hierárquico a). No entanto, para alimentar a direcção da frase são necessários impulsos focais secundários (  $\overset{\frown}{\uparrow}$  ) bem como anacruses internas (  $\uparrow$  ) para os pontos focais, onde ocorrem os acentos agógicos (duração) e, simultaneamente, as ligaduras que definem os limites dos agrupamentos melódicos estruturam também a direcção para

os pontos de acentuação métrica (revelando outra camada rítmica à J.), onde se encontram os impulsos focais ascendentes

Figura 4 – Gröndahl, Concerto, II And Secção A, análise GTTM e relação com os Impulsos Focais

Através da repetição do motivo siciliano com 3ª menor, surge a intensificação da curva melódica e dinâmica (comp.5) em direção à cadência intermédia à dominante (comp.6), onde se verifica uma expansão intervalar, bem como uma progressão harmónica que se intensifica no acento métrico (com impulsos focais ascendentes sucessivos) com o acorde vii°7 culminando na nota Lá<sup>4</sup> o impulso focal descendente, ainda com acordes cromáticos em apogiatura e de passagem no acompanhamento (cf. Anexo XXXV, pp.215) que reforçam a conexão para a 2ª frase. Neste segmento de frase, a fusão dos dois motivos apresenta uma deslocação do acento métrico (→) para a 4ª colcheia (comps.7, 8) através da acumulação de acentos harmónicos (elaboração cromática surpreendente do motivo de arpejo: acorde de Lá Maior, enarmónico de Sib<sup>b</sup>, em Sib menor), acento diastemático ascendente de 3ª Maior, acento agógico e dinâmico; repetindo o processo de intensificação da curva melódica e dinâmica através da repetição e com expansão intervalar (comp.9) atingindo o clímax de registo na nota Sib 3, mantendo a energia dinâmica com o acento agógico (*rallentando*), que pressupõe uma acumulação de energia (*arsis*) até ao acento dinâmico (*ffz*) e estrutural na cadência picarda (comp.10).

#### IV.2.2. Secção [B]

De acordo com a análise dos agrupamentos (cf. fig.5), a estrutura hipermétrica da secção [B] demonstra aspetos relevantes no contexto do ritmo frásico, nomeadamente a expansão hipermétrica e a assimetria: a 1ª frase é articulada em 9 compassos [5 (3+2) + 4 (2+2)], correspondente aos níveis hierárquicos c) e d), na qual a 1ª subfrase se distingue pelo apoio estrutural e conseqüente impulso focal secundário sobre o comp.16 para relançar a projeção métrica para a cadência intermédia (comp.17); a 2ª subfrase de 4 compassos (2+2) com material temático novo (*parenthesis*, na terminologia de Koch citado por Ratner, 1980) e reforço de nova cadência intermédia, ao contrário do que seria expectável (cadência perfeita). o que implica uma conexão para a 2ª frase que conclui o período com expansão hipermétrica, cuja estrutura [8: 3+4+1] se baseia no processo de repetição/sequenciação rumo à cadência final (comps.27 -28), evitando a estrutura clássica (4+4).

The image displays three systems of musical notation for the second movement of Gröndahl's Concerto. Each system includes a staff of music in 13/8 time, with various performance markings such as *Mosso*, *ca*, *temp*, *con molta espressione, cantabile*, *dolciss.*, *mp*, and *rit.*. Above the staves, arrows indicate accents and phrasing. Below each staff, four levels of rhythmic analysis are shown, labeled 'a', 'b', 'c', and 'd'. These levels use brackets to group notes and rests into hierarchical units, illustrating the hypermetric structure discussed in the text. The first system covers measures 11-17, the second covers measures 18-22, and the third covers measures 23-28.

Figura 5 - Gröndahl, Concerto, II And. Secção B: análise dos agrupamentos e impulsos focais

No contexto métrico, a 2ª subfrase (comps.18 - 21) revela-se mais instável, em comparação com a regularidade da 1ª subfrase (comps.13 - 17) e a 2ª frase (comps.23 - 28), devido às hemíolas (manipulação métrica que espelha a tensão e deslocamento métrico na relação 3:2 ou 2:3) que podem ser alvo duma reinterpretação métrica, ou seja, a transformação dum compasso 6/8 num 3/4, como pode ser observado através do nível hierárquico a) e da colocação da simbologia dos impulsos focais (→) que indicam o deslocamento da acentuação métrica.

#### IV.2.3 – Secção [A']

Do ponto de vista hipermétrico, a secção [A'] (cf. figs. 6 e 7) caracteriza-se pela expansão hipermétrica através do processo de justaposição entre a 1ª frase (comps.32 - 39) e a 2ª frase (comps.40 - 48), dando origem a um período cuja estrutura é: [17: 8 (4+4) + 9 (4+5)].

Figura 6 – Gröndahl, Concerto, II And. secção A': análise dos agrupamentos e impulsos focais

À semelhança da secção [A], a 1ª frase mantém as características temáticas e estruturais, contudo a 2ª frase é construída através da repetição e variação rítmica do motivo de 3ª menor, que sugere uma acumulação de impulsos focais descendentes, com acentuação expressiva sobre o movimento melódico de terceira para Ré<sup>b</sup> (durante 2

compassos) em direção ao 1º clímax na nota Sib 3 (comp.38), reforçado pela acumulação dos acentos de registo, diastemático (movimento de 8ª), dinâmico, métrico, articulação, agógico e tímbrico (podendo sugerir uma reinterpretação hipermétrica, no lugar da estrutura simétrica 4+4, optar por 6+2 de forma a dirigir a energia da curva dinâmica e melódica para o acento estrutural sobre o Sib 3 (comp.38), precedido duma variação agógica - *allargando*) reforçando o carácter dramático da frase.

No compasso 38, o clímax é prolongado através da sucessão de impulsos focais ascendentes que destacam a importância da subdivisão rítmica mais curta (ao nível da ♪), destacando uma articulação silábica nota a nota (*stentato*) que reforça o carácter *molto dramático*, contrastando as notas de acentuação forte (>) com as de acentuação fraca ( \_ ); na declinação (comp.39), as notas repetidas tendem a direcionar o acento métrico para a 3ª e 6ª colcheia do compasso, sublinhado pela curva melódica e dinâmica.

No entanto o ponto mais ambíguo situa-se na conexão entre os compassos 39 e 40, uma vez que a declinação do 1º clímax ocorrida no comp.39 não constitui uma cadência conclusiva, porque encontramos-nos em pedal de tónica deste o comp.36 e, do ponto de vista melódico a figura assume a função de anacruse (*arsis*) para o início da próxima frase (justaposição hipermétrica, o final da frase constitui o início da seguinte), sublinhada pela apresentação do motivo rítmico siciliano com 3º menor descendente e harmonizado no VI (acorde de Sol<sup>b</sup> Maior) com mudança de carácter (*imposante*, imponente). Os 4 compassos seguintes (40 - 43) que têm a função de transição (T), através da repetição do motivo citado cujo ritmo harmónico ( à semínima com ponto) produz uma deslocação do acento métrico e expressivo para o 2º tempo sobre a nota alterada Lá<sup>♯</sup> (acorde apogiatura produto de ornatos que poderá configurar uma dissonância no acorde de 6ª francesa sobre dupla pedal de Sol<sup>b</sup> e Ré<sup>b</sup>, ou dominante alterada de Sol<sup>b</sup> Maior (cf. Anexo XXXVI, pp.216), expansão intervalar com nova harmonização (II, III e ♯IV) e crescendo dinâmico, efetivam a progressão para novo clímax no Lá<sup>b</sup> (comp.44). Desta forma, esta unidade hipermétrica de acentuação fraca ( — ) (Cooper e Meyer, 1960) assume a função de anacruse, gerando tensão que será libertada na chegada ao comp.44.

De seguida assiste-se à declinação do 2º clímax/ponto focal (cf. fig.7) através da sequenciação descendente do motivo de tercina, recorrendo à acumulação de impulsos focais ascendentes sucessivos (  $\curvearrowright$  ) que sublinham a articulação dos níveis hierárquicos a) e b), destacando novamente a característica mais silábica e lenta da progressão (com impulsos focais secundários após síncopas consecutivas que dissolvem a simetria métrica), em conjunto com a expansão hipermétrica, adiam o ponto de chegada da cadência final para o 2º tempo da unidade hipermétrica de 5 compassos (comps.44 - 48) na terminação feminina sobre a nota Ré $\flat$ .

The image shows a musical score for measures 44-48 of Gröndahl's Concerto, II And. Section A'. The score is in bass clef with a key signature of two flats. It features a melodic line with triplets and various dynamics (ff, mf dim., p, f). Below the staff are four levels of rhythmic analysis labeled a, b, c, and d, showing the grouping of notes into measures and phrases.

Figura 7 – Gröndahl, Concerto, II And. Secção A' (c.44-48) análise dos agrupamentos e impulsos focais

#### IV.2.4. Secção [B']

A Secção B' (cf. Anexo XXXVII, pp.217) tem a função de coda (K) do andamento e distingue-se da [B] pelos seguintes aspetos: a) escrita no modo de Ré $\flat$  pentatónico (Ré $\flat$ , Mib, Sol $\flat$ , Lá $\flat$ , Sib), reforçando a consistência do intervalo cíclico de 3ª menor (Secção [B] – modo Sib pentatónico) e projetando a frase para o registo sobreagudo do trombone (numa alusão mística à sonoridade da trompa, tão cara aos compositores românticos), facto que implica mais suavidade na emissão do som (*mp e legatissimo* em vez de *con molta espressione, cantabile*); b) a articulação dos grupos melódicos sublinha a unidade métrica de 2 compassos, em vez da  $\downarrow$ . (Secção B), característica que implica conseqüências para a acentuação métrica do fraseado, deslocando os impulsos/pontos focais para momentos mais afastados (espaço/tempo), destacando ainda mais o

carácter leve, suspensivo e atmosférico do tema; c) do ponto de vista hipermétrico, a frase articula-se da seguinte forma: [8: 5 (3+2)+ 3(2+1)]; d) em termos de carácter/tempo, a indicação agógica (*a due tempi, ma calmo*), sugere que a execução seja mais tranquila e num ambiente musical ainda mais longínquo e misterioso que a secção [B], reafirmada com a declinação da frase para a cadência, através de aumento do motivo melódico.

#### IV. 3. III Andamento - *Finale: Maestoso; Rondo Allegretto scherzando*

No contexto macro formal o III andamento consiste numa forma Rondó em 5 partes [A, B, A, B, A], com uma introdução orquestral (comps.1 - 6) com o leitmotiv inicial do I andamento, seguindo-se um recitativo solista (comps.7 - 18) que conecta com o Rondo (comp.19). Contudo, existe uma particularidade formal, no lugar da secção [C] tradicional numa forma rondó em 5 partes [A, B, A, C, A], é reintroduzida a secção [B] numa nova tonalidade (Réb Maior: SM/t) (cf. Anexo XXXVIII, pp.218).

##### IV.3.1. Recitativo

O 3º andamento inicia com uma introdução orquestral baseada no leitmotiv inicial do 1º andamento (Fá-Mi<sup>b</sup>-Dó-Fá) e sequenciada através de transposição modal pentatónica (cf. Anexo XXXIX, pp.219), cadenciando numa pedal harmónica de Si. Desta forma é sugerido um contexto de ambiguidade tonal, uma vez que o tema apresentado pelo trombone constitui um arpejo de vii<sup>o</sup>7 sobre pedal de Si.

Na secção do recitativo solista, o tema é importado do 2º grupo temático do 1º andamento (S2), mantendo algumas características estruturais, nomeadamente o prefixo baseado no motivo de 3ªm e 6ª M, seguido duma expansão hipermétrica através de repetição/sequenciação do motivo de notas repetidas e motivo de escala, em 5 compassos: [7:2+5(3+2)] (cf. Anexo XL, pp.220 - nível hierárquico c). Do ponto de vista melódico, salienta-se o reforço da ambiguidade tonal, uma vez que todas as notas mais longas e/ou repetidas formam um arpejo de vii<sup>o</sup>7 (Si-Ré-Fá-Láb) (motivo cíclico de 3ª).

No que respeita à relação entre os agrupamentos rítmico-melódicos e a colocação dos impulsos focais (comps.7 -12) (cf. Anexo XL, pp.220), observa-se que a disposição das ligaduras ordena os impulsos de forma a confirmar a consonância

métrica, segundo a qual os primeiros tempos são de acentuação forte, o 2º fraca e os 3º tempos assumem a função de projetar a métrica para o acento métrico sobre o compasso seguinte. Entretanto, salienta-se também o crescendo de tensão operado nos 2 compassos iniciais (nível b), através da sequenciação do motivo por 3ª e a expansão de registo em direção a acento estrutural da frase (comp.9). No compasso seguinte, denota-se uma nova projeção da curva melódico dinâmica através da acumulação de acentos de registo, métrico e dinâmico (*ffz*) sobre a nota Lá<sup>b</sup> (comp.11) com declinação da curva melódico-dinâmica até à cadência à dominante, sublinhada pelo acento tímbrico (*dolce*), podendo sugerir também um relaxamento do tempo. No domínio tonal, a cadência (comp.13) proporciona a clarificação da função do arpejo de 7ª diminuta inicial na acumulação de tensão, ou seja, vii°7/V → V em Fá menor.

Porém na frase seguinte (comps.14-18) [5(2+3)] (cf. Anexo XL, pp. 220) poder-se-á propor, de acordo com a colocação dos impulsos focais, uma reinterpretação métrica segundo a qual os acentos agógicos (duração) no 2º tempo (comps.14, 16, 17) e sobre o 3º tempo (comps.15 e 18), evidenciam as dissonâncias métricas (hemíolas) percecionadas face à notação escrita e anunciam a ambiguidade métrica a ser explorada durante todo o rondó.

#### IV. 3.2. Rondó - Secção [A1]

Figura 8 -Gröndahl, Concerto III And. Rondó, Secção A1 (análise dos agrupamentos e impulsos focais) (comps.19-36)

O tema principal do rondó (cf. fig.8 e 8a) caracteriza-se pela expansão significativa da estrutura hipermétrica [15:5(3+2) +6(2+2+2) +4] correspondente aos

níveis arquitetónicos c) e d), enquanto os níveis da superfície a) e b) expressam os conflitos métricos subjacentes à estrutura rítmica do tema. A partir da análise dos agrupamentos torna-se evidente a ambiguidade métrica que resulta da acumulação de dissonâncias métricas (→), aspeto que reforça o carácter sincopado do tema.

Figura 8a -Gröndahl, Concerto III And. Rondó, Secção A1 (análise dos agrupamentos e impulsos focais) (comps. 19-36)

Na perspetiva da teoria dos impulsos focais, os deslocamentos dos acentos métricos (→) são enfatizados da seguinte forma: os acentos de articulação (>, \_) que assinalam as notas com acentuação métrica forte, em contraste com as de acentuação fraca em staccato (·). Na articulação do tema constata-se que as consonâncias métricas são em menor número (1º tempo dos comps.23, 27, 31, 33, 36); enquanto as dissonâncias métricas são mais frequentes em todos os compassos através de síncopas (comps.22, 23, 24, 33, 34, 35) e hemíolas (comps.25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 36).

Neste enquadramento, a profusão de impulsos focais colocados num intervalo de tempo tão curto, enfatizam os eventos da superfície (nível a), contribuindo significativamente para a saliência das dissonâncias métricas, bem como a comunicação do carácter dançante e sincopado do tema na execução instrumental (cf. Anexo XLI, pp.221).

#### IV.3.3 – Secção [B1]

A secção [B1] (cf. fig. 9) contrasta com a anterior nos seguintes domínios: tonalidade uma 3ª menor superior (Lá Maior – M/T, mediante homónima da tonalidade principal homónima); menor atividade rítmica na textura do acompanhamento (acordes

em valores longos) e a ambivalência de caracteres musicais, entre o tópic de dança derivado do motivo siciliano do II andamento (comps.50, 51, 56, 58, 59, 60, 61) e o estilo *cantabile* e *legato* (comps.53, 54, 55, 57, 62, 63). No contexto hipermétrico, o processo de expansão é replicado numa estrutura assimétrica [14: 6 (4+2) + 8(2+3+3)], conforme analisado nos níveis hierárquicos c) e d) (cf. fig. 9).

The figure shows three musical staves with their corresponding hierarchical analysis levels (a, b, c, d).  
 - Staff 1 (Measure 49): Bass clef, key signature of two sharps. Dynamics: *f*, *dim.*, *mf*, *f*, *dim.*, *mf*, *espressivo*, *molto*.  
 - Staff 2 (Measure 56): Treble clef, key signature of two sharps. Dynamics: *mf*, *ten.*  
 - Staff 3 (Measure 61): Treble clef, key signature of two sharps. A circled '13' is above the third measure.  
 Analysis levels a, b, c, and d are represented by horizontal lines with brackets indicating groupings and focal impulses.

Figura 9 – Gröndahl, Concerto, III. And. secção [B1] (análise dos agrupamentos e impulsos focais)

Destacam-se os impulsos focais em anacruse (*arsis -thesis*), contribuindo para a direção da frase através de deslocamentos métricos (dissonâncias métricas) em síncopas enfatizadas pela acentuação ( > ), conferindo o carácter dançante. Alternadamente, as dissonâncias métricas indiretas (quiálteras) sugerem uma espécie de *rubato* escrito, possibilitando maior flexibilidade rítmica nos motivos de carácter *cantabile*. No que respeita à textura do acompanhamento, observa-se um efeito de suspensão rítmica que favorece um relaxamento do tempo (*tranquillo*), através dum ritmo harmónico mais lento, baseado em acordes sustentados que pontuam a estrutura da frase (cf. Anexo XLII, pp.222).

Na chegada ao comp.54, após 5 compassos com função de anacruse (*arsis*), a dissonância Sol# (7ª Maior sobre acorde da tónica), embora coincidente com o acento métrico (*thesis*), registado, diastemático e harmónico, a sonoridade do impulso focal deve

ser mais suave de forma a proporcionar a expansão do crescendo e do acento tímbrico (*expressivo molto*) em direção à nota Si (comp.55) e declinação sobre o intervalo de 8ª. Nos compassos seguintes (comp.56-59), o deslocamento da acentuação métrica na parte solista (1º tempo *arsis* – 2º tempo *thesis*, em contraste com padrão habitual *thesis-arsis*) é sublinhado pelos acentos agógicos (duração) e articulação (*tenuto*), compensado na textura do acompanhamento sobre pedal de tónica (Lá) com um ritmo regular baseado nas duínas – distensão do tempo, que definem a 2ª subfrase em direção à cadência interrompida (V-vi) (comps.63), na qual o impulso focal da resolução (*thesis*) deve ser subtil (sem acentuação) sublinhado pelo alargamento do tempo na quiáltera de 4 anterior (*arsis*) (cf. Anexo XLIII, pp.223).

#### IV.3.4. Secção [A2]

Figura 10- Gröndahl, Concerto, III and., secção [A2] (análise dos agrupamentos e dos impulsos focais)

Do ponto de vista hipermétrico, a secção [A2], entre os comps.70 e 97, (cf. figs. 10 e 11) revela uma expansão ainda mais significativa face à secção [A1], através do desenvolvimento temático baseado na sequenciação/repetição dos motivos: [27: 11 (3+4+4)+16 (8+8)]; destacando-se a conexão de 4 compassos (comps.77-80) entre a 1ª (7comps.) e 2ª (8 comps.) e 3ª frases (8 comps.). Não obstante a segmentação das frases ser identificada por acento dinâmico (comp.77 – *súbito pp*), acento agógico e harmónico (comp.81 – *Poco mosso* e modulação a Si Maior) e modulação métrica (comp.89) através

de reinterpretação métrica; a expansão hipermétrica através de justaposição e elisão das frases implica uma curva melódico-dinâmica muito ampla, segundo a qual todo o gesto musical compreendido entre os compassos 69 e 97 consiste uma extensa anacruse (*arsis*) para o final acentuado (*thesis*) no compasso 97 (com acento de registo, harmónico -modulação a Sib Maior, agógico – *stringendo* e diminuição rítmica e acento dinâmico (*ffz*)).

No domínio da métrica, os processos de dissonâncias métricas (→) sob a forma de síncope e hemíola são repetidos, reforçando o carácter mais agitado do tema, bem como o impulso em anacruse dos motivos que o compõem enfatizados pelos padrões de *arsis-thesis*, nos quais os contratempos assumem especial acentuação em contraste com o acompanhamento regular da orquestra. Apesar dos impulsos focais descendentes sobre os 1<sup>os</sup> tempos dos comps.70, 75, 76, 77 e 79, observa-se que todos os impulsos focais secundários sobre os motivos em contratempo (*arsis*), os deslocamentos de acentuação métrica (→) e os impulsos focais ascendentes sucessivos (↻), têm como função criar tensão e movimento em direção aos pontos focais da frase/período, de forma a evitar uma repetição mecânica dos motivos rítmicos, ou seja, a expressão dos segmentos inseridos nos níveis hierárquicos c) e d), contribuindo para a consistência de toda a secção que assume contornos de desenvolvimento (na terminologia da forma-sonata), devido ao seu carácter modulante (cf. fig.11).

79

14 Po

*mf*

a

b

c

d

84

*f*

a

b

c

d

(Reinterpretação métrica 3/4 vs. 6/8)

(Reinterpretação métrica 6/4 vs. 3/4 vs 6/8)

Figura 11 – Gröndahl, Concerto, III And. Secção A2, (análise dos agrupamentos e impulsos focais)

A última frase (comps.89 - 97) assume especial relevância devido à possibilidade de reinterpretação métrica do compasso de 6/8 para 3/4 e eventualmente para 6/4 (com a alternância dos impulsos focais ascendentes ↑ e descendentes ↓) com o intuito de evitar uma repetição mecânica do acento sobre o 1º tempo de cada compasso (*thesis*) e através dos impulsos focais descendentes (↓), cuja intensidade deverá ser progressiva em direção à última nota.

No contexto da execução instrumental, a secção [A2] (cf. Anexo XLIV. pp.224) constitui um significativo exemplo sobre a inter-relação dos grupos, articulação e fraseado na comunicação da estrutura musical. Embora a acentuação (>) enfatize as dissonâncias métricas, criando ambiguidade e instabilidade rítmica conforme citado, a articulação dos grupos melódico-rítmicos deve ser gradativa de forma a privilegiar a direção do fraseado de acordo com a estrutura das frases (justaposição, conexão e elisão), evitando uma separação excessiva entre notas (em especial no *staccato*): 1) 7 (3+4) (comps.70 – 77), o tema é projetado em anacruse e o padrão de notas repetidas em síncope devem ser direcionadas através duma gradação dinâmica para a os novos pontos focais (comps.71 e 72 – 2ºs tempos); a 2ª parte da frase, subdivide-se em 2+2 de acordo com os dois motivos (comps.73-74; 75-76), cujos movimentos de ársis insuflam nova energia no fraseado até à conexão de 4 compassos; 2) (comps.77-80) constituídos por uma sequência modulatória 4 (2+2), têm a função de projetar o fraseado para a mudança de tempo e intensificação de carácter; 3) a partir do comp.81 (*Poco mosso*)

inicia-se um novo período cuja estrutura frásica possui algumas assimetrias em especial na 1ª frase [16: 8 (3+3+2) + 8 (4+4)], bem como a deslocação dos acentos métricos já referidos. Contudo, a articulação dos grupos e dos acentos deverá ser mais uma vez proporcional e progressiva com o intuito de conectar a direção do fraseado entre as 3ª (comps.81 -87) e 4ª frases (comps.89 - 97) até ao clímax no Sib (comp.97), construído com o acento dinâmico (*crescendo*), agógico (*stringendo*) e a repetição do motivo com diminuição rítmica.

#### IV.3.5. Secção [B2] (c.108 - 134)

Nos domínios temático, rítmico, métrico e hipermétrico, a secção [B2] apresenta as mesmas características que a sua homónima [B1], destacando-se apenas a alteração da tonalidade (Ré<sup>b</sup> Maior), mantendo a relação de 3ª com a tonalidade principal: Fá menor (SM/t) e a utilização do registo médio-grave o que confere um ambiente mais introspetivo, especialmente na secção de transição (c.124-135) para a secção [A3], com a ambiguidade modal de Ré<sup>b</sup> menor (sm/t), na qual é apresentado o tema do rondó fragmentado, em alternância com a orquestra, sugerindo um ambiente mais misterioso e longínquo, no qual a articulação do tema deve ser mais subtil e leve, nomeadamente quando os acentos ( > ) são substituídos pelos *tenutos* ( – ), ou seja, uma acentuação menos pronunciada (anexo XLIII, pp.223).

#### IV .3.6. Secção [A3] e Coda

As duas secções finais (cf. Anexo XLV, pp.225) constituem uma síntese dos processos de manipulação métrica, expansão hipermétrica e as assimetrias das estruturas frásicas presentes em toda a obra e a sua relação com os agrupamentos, articulação e fraseado, nomeadamente na gestão dos processos de acentuação e relaxamento no contexto da curva melódico-dinâmica. Como observado anteriormente, toda a estrutura motívica e temática baseia-se nos processos rítmicos de síncopa e/ou hemíola enfatizados pelos acentos deslocados da métrica (dissonâncias métricas). Assim, a forma como as notas acentuadas são articuladas e a sua intensidade devem ser interpretadas numa forma gradual na curva dinâmica do fraseado em direção aos pontos focais, designadamente nos compassos em que as notas são sucessivamente acentuadas e/ou repetidas (intensificação rítmica, nos termos de Petersen, 2013). Mais

uma vez, a diversidade de acentos de articulação ( . | – | > ) expressam não só a densidade/peso do som (*rhythmic weight*, na terminologia de Petersen, 2013), bem como a diferenciação entre notas de acentuação forte ou fraca no domínio da métrica, em estrita relação com as curvas de intensidade no fraseado, de forma manter uma execução leve e que expresse a energia rítmica do carácter dançante do tema principal.

No que respeita aos níveis hierárquicos mais elevados da hipermétrica, o facto de se verificarem justaposições de frases cuja consequência é a expansão do discurso musical, torna-se ainda mais premente a progressão da curva dinâmica numa forma mais gradual (equilibrando a acentuação dinâmica da superfície) até atingir o clímax na coda (comp.157 com anacruse), reforçado pelos acentos agógico (*stringendo*), dinâmico (*crescendo*), harmónico (reiteração da dominante) e o acento de registo (mudança de oitava (comps.153 - 156), que contribuem para a acumulação de tensão até à última citação do tema. Neste processo de acumulação de tensão rítmica e dinâmica, importa, no entanto, manter uma visão mais periférica no sentido de dar proeminência ao grande gesto musical cuja culminação se regista na citação do leitmotiv no final do concerto; com efeito, a secção [A3] e a coda constituem em conjunto um movimento de *arsis* em direção ao gesto retórico final (*thesis*) sobre o leitmotiv (Fá-Mi $\sharp$ -Dó-Fá, manipulado ritmicamente sobre a forma de hemíola).

## Capítulo V: Henri Tomasi, *Concert pour Trombone et Orchestre* (1956)

O *Concerto para Trombone e Orquestra* de Henri Tomasi (1901-1971) é uma referência no repertório e constitui, simultaneamente, um *ex-libris* do repertório francês para trombone do século XX. Composto em 1956 para o Concurso do Conservatório Nacional Superior de Paris e estreado no ano seguinte, o concerto revela três estilos que influenciaram de forma relevante os compositores franceses do século XX: o legado impressionista evidenciado na linguagem harmónica (utilização de paralelismos modais/cromáticos, linguagem bitonal, politonal e polimodal, interpenetração dos eixos vertical e horizontal na geração da harmonia e melodia), características que demonstram a influência de compositores como Ravel e Debussy; o jazz e o *blues* manifestados no tema cíclico inspirado na célebre balada de George Bassman *I'm getting sentimental over you* (cf. Anexo XLVI, pp.226), celebrizada pelo trombonista de jazz norte-americano Tommy Dorsey; e o neoclassicismo no III andamento através da referência à *Tambourin*: dança popular viva de divisão binária, oriunda da Provença durante o séc. XVIII e originalmente tocada com uma flauta de bisel e um tambor.

### V. 1. I Andamento: *Andante et Scherzo-Valse*

Do ponto de vista macro-formal o 1º andamento divide-se em duas secções principais, nomeadamente: [A] correspondente ao tempo *Andante* e [B] *Scherzo-Valse*, baseadas num dos motivos da balada de jazz *I'm getting sentimental over you* escrita por George Bassman que constitui o tema cíclico que gera toda a estrutura melódica e harmónica da obra, bem como a sua apresentação de forma estrófica.

### V.1.1.1. Secção [A] (Cadência)

The image shows a musical score for the first phrase of the cadenza in Tomasi's Concerto, I And. The score is in 12/8 time, marked "Lento assai" and "marcato" with a tempo of 54. The key signature has one sharp (F#). The score consists of a single melodic line. Several notes are circled in red, indicating focal points or accents. Above the staff, arrows indicate the direction of the rhythmic impulses: up (↑) for anacrusis and down (↓) for the main ictus. Below the staff, four horizontal brackets labeled 'a', 'b', 'c', and 'd' are drawn, representing different rhythmic groupings or phrases within the music.

Figura 12 - Tomasi, Concerto, I And., Cadência, 1ª frase (a vermelho – pontos focais/acentos)

Do ponto de vista do fraseado, destaca-se a identidade rítmica do tema (cf. fig.12) com uma característica anacrústica (↑) dos impulsos iniciais e intermédios em direção às notas longas (pontos focais – *ictus* ↓ indicados a vermelho) que transmitem uma regularidade rítmica (6/8 ou 12/8), coincidentes com os acentos de duração, contorno melódico (acentos diastemáticos) e harmónico/modais (cromatismo). No impulso inicial, a notação da articulação *tenuto* em cada semicolcheia, sublinhada pela indicação *marcato* (*leitmotiv*: Sol# - Lá - Dó# - Ré), poderá sugerir uma execução mais silábica (nota a nota / *stentato*), contudo o peso adicional em cada nota não deverá, na minha opinião, anular o gesto de anacruse criando tensão para o Sol# 3 (*thesis*) (↓); no entanto, a sequência melódica em arpejo suscita acelerações das anacruses agógicas para os pontos focais respetivos (Sol, Mi<sub>b</sub>, Dó#, Si<sub>b</sub> e Mi<sub>b</sub> circundados a vermelho). No final do 1ª subfrase (Mi<sub>b</sub> 3 - *ictus* principal) destaca-se uma distensão rítmica (valores mais longos), podendo proporcionar um momento de acentuação tímbrica na *blue note* (alteração modal), seguindo-se a sequenciação de anacruses integradas com os seus *ictus* respetivos (Dó#, Si<sub>b</sub>) até à terminação masculina em Mi<sub>b</sub> 2, embora colocada numa posição métrica feminina.

Figura 13 - Tomasi, Concerto, I And., Cadência, 2ª frase

A segunda frase da cadência destaca-se pela ampliação do gesto de anacruse inicial (*arsis*) como um prefixo (nível hierárquico b), através de repetição com transposição, promovendo-se uma acumulação de tensão com os acentos de registo, diastemático e agógico no Dó# 4 (comp.3) (eventualmente uma sugestão, por enarmonia, ao Réb 4 do solo do Bolero de Ravel); a declinação por seqüência melódica cromática até ao próximo ponto focal (Fá # 3) pode ser executada duma forma mais silábica (sublinhando a articulação *tenuto* nota a nota ) ou evidenciando a tendência do gesto musical mais longo (segmentos b e c – grupo rítmico e grupo melódico sequenciado) como uma anacruse em direção ao ponto focal seguinte (Fá # - *thesis*); entretanto a direção rítmica da frase é projetada através de uma nova seqüência de anacrusas integradas para os pontos focais secundários (Mi 3 e Ré 3), verificando-se a declinação melódica da frase para o Dó # 2 (comp.4) à qual se adiciona uma pequena extensão (sufixo) através da aumentação rítmica em colcheias, criando a distensão necessária até à cadência frígia para Fá # 1 (comp.5).

Além do descrito, aparentemente Tomasi demonstra, através da notação (articulação), quais os movimentos rítmicos que necessitam de alguma retenção no tempo, indicando as barras de tenuto ( – ) e os gestos que devem acelerar o tempo ( – ).

Tomando em linha de conta que o tema é baseado numa balada de *jazz*, a articulação das notas poderá ser executada duma forma mais ligada (*legato*) para

manter a integridade e homogeneidade dos agrupamentos melódico-rítmicos, propondo um estilo mais vocal e melódico, no entanto sublinhando a curva melódico dinâmica através dos movimentos pendulares *arsis – thesis*, constituídos por gestos rítmicos com figuras mais curtas direcionados (tensão) para as notas longas (distensão) com a utilização de acentuação tímbrica nas notas longas (pontos focais/gravitacionais).

V.1.1.1. Secção [A1] 1ª frase: 5(2+3)

A Secção [A1] (cf. fig. 14) é baseada num ritmo siciliano que, apesar de escrita em 12/8, facilmente se pode discernir um duplo compasso de 6/8, de acordo com a análise dos impulsos focais (↓ ↑), o que lhe confere uma certa regularidade que é pontualmente interrompida pelos deslocamentos métricos assinalados (→), proporcionando um efeito de síncopa na nota Mi (comp.9) e de hemíola nas notas Dó – Si, Si - Sib, Sib - Lá nos compassos 10 e 11.

Figura 14 - Tomasi, Concerto, I And., Secção [A1], 1ª frase: 5(2+3)

Desta forma, a deslocação dos acentos métricos constitui um artefacto significativo para a modelação do fraseado, exibindo a estrutura dos respetivos acentos. Contudo, importa notar que a sonoridade desses acentos (pontos focais) não deve ser demasiado marcada, de forma a manter a integridade do carácter suave do legato no contexto dos segmentos temporais mais longos c) e d) (cf. fig. 14) especialmente na

terminação da frase que, não obstante se encontrar num ponto métrico forte, constitui uma acentuação melódica feminina (3ª menor enarmónica do acorde de dó menor). No entanto, ao optar-se por uma execução que privilegie a acentuação do nível hierárquico (a), o tema tornar-se-á mais rítmico e dançante, revelando um espírito mais sincopado.

#### V.1.1.2. Secção [A1] 2ª frase: 8 (4+4)

Do ponto de vista da acentuação métrica, a 2ª frase (cf. fig. 15) apresenta vários deslocamentos métricos (Dó<sup>4</sup> e a apogiatura cromática Ré<sup>b</sup> no comp.14, Fá<sup>#</sup> no 2º tempo do comp.15, Mi, Sol<sup>#</sup>, Dó<sup>#</sup> e Fá<sup>#</sup> no comp.17, Sol<sup>#</sup> no comp.18, Si<sup>b</sup> no comp.19) que conferem ao próprio tema uma instabilidade que pode ser explorada do ponto de vista da execução, sugerindo suma abordagem num estilo mais dançante (*swing*), sublinhando todas as dissonâncias métricas de forma sensual e suave (sonoridade dos impulsos e pontos focais) que se instalam de forma consistente no compasso 6/8, deslocando o acento métrico do 1º para o 2º tempo (comps.16-19), cuja intensificação, realizada através de sequência ascendente para o ponto focal principal (Si<sup>b</sup> 3 no comp.19), pode ser alvo de flexibilização agógica (*accelerando*).

Figura 15 - Tomasi, Concerto, I And., Secção A, 2ª frase: 8 (4+4)

Do ponto de vista harmónico, realçam-se as relações cromático-enarmónicas entre Si menor e Mi $\flat$  menor e cadência frígia a Mi menor (Sol $\sharp$  - Sol $\natural$  - *blue note* no comp.21). A dissolução tonal provocada pelas relações cromáticas e os paralelismos sugerem uma ambiguidade que induz o carácter sedutor e sensual da frase em simultâneo com a instabilidade das dissonâncias métricas e os acentos expressivos/tímbricos nas notas longas assinaladas a vermelho (acento de duração/agógico).

### V.1.1.3. Secção [A2] 3ª frase:7 (4+3)

No que respeita à frase apresentada na fig. 16, destaca-se a estrutura de 4 + 3 compassos claramente dividida com a cadência intermédia suspensiva (Sol M +9 no comp.27), evidenciada pela pausa para respiração (*luftpause*) e alteração dinâmica bem como harmónica para a subfrase de 3 compassos sucedânea (comps28-30): ré m7 | Si M e Si M7/+9 (enarmonia) sobre pedal de Sol | Si M $\flat$ 6 sobre pedal de Dó, num contexto claramente politonal. Do ponto de vista métrico a frase caracteriza-se por uma regularidade de acentuação nos primeiros tempos dos compassos projetada pelos motivos rítmicos de siciliana. No entanto, esta regularidade pode ser diversificada através da acentuação tímbrica dos Sóis  $\sharp$  que poderão ser interpretados como apogiaturas sobre as diferentes harmonias que os suportam, nomeadamente: |Fá $\sharp$  m7 | |Si M 7/ $\flat$ 9/ 13 |Mi M  $\Delta$ 7|, ou seja uma progressão II – V – I (cf. Anexo XLVII, pp.227).

Figura 16 - Tomasi, Concerto, I And., Secção [A2], 3ª frase: 7 (4+3)

V.1.1.4. Secção [A3] 4ª frase: 4 (2+2)

The image shows a musical score for the 4th phrase of the 3rd section of Tomasi's Concerto, I And., in 12/8 time. The score covers measures 34 to 37. Measure 34 is circled with a red circle and contains a circled number 5. The score includes dynamic markings 'p espress.', 'rubato e appassion.', and 'cédez'. Above the staff are various phrasing and articulation marks. Below the staff are four levels of bracketing labeled 'a', 'b', 'c', and 'd'.

Figura 17 - Tomasi, Concerto, I And., Secção [A3], 4ª frase: 4 (2+2)

A 4ª frase (comps.34 - 37) é delineada numa estrutura de 4 compassos (2+2), na qual os 2 primeiros compassos se caracterizam pelas dissonâncias métricas sobre os 2º e 4º tempos (comp.34) e 3º e 4º tempos (comp.35) que contribuem para uma certa ansiedade no tempo, sugerindo um efeito de *incalzando* direcionado aos acentos agógicos/duração na nota Si e com a distensão sobre Sol#. No que respeita à 2ª subfrase, o acento agógico (*rubato e appassionato*) pode ser estruturado segundo o nível hierárquico a) no qual se dá ênfase aos agrupamentos melódicos em dissonância com os rítmicos, de forma que os impulsos focais sucessivos animam o tempo (reforçado pelo sinal de crescendo) e o compasso seguinte consiste na recuperação do tempo em espelho (reforçado pelo sinal de diminuendo e a indicação *cédez*), como é hábito nas práticas interpretativas românticas, segundo as quais as indicações dinâmicas também podem ter uma implicação agógica.

V.1.1.5. Secção [A4] 5ª frase: 7 (4+3)

Figura 18 - Tomasi, Concerto, I And., secção [A4], 5ª frase: 7 (4+3)

Do ponto de vista hipermétrico, esta frase (cf. fig. 18) pode ser interpretada de diversas formas, designadamente: a) 7 (4+3); b) 7 (1+3+3); c) 7 (1+4+2).; d) 7 (3+2+2). Na versão a) é privilegiada a curva melódico-dinâmica cujo clímax se opera na nota mais aguda (Lá 3) e declinação para a cadência na nota Ré 3 (harmonia baseada em poliacordes: Sol# M/Mi M | Ré M /Mi $\flat$  M); na versão b) o 1º compasso tem a função de anacruse para Fá#, tendo o ritmo de siciliana também a função de anacruse para os compassos seguintes até o clímax em Lá; contudo as versões c) e d) sugerem um clímax que não acontece na nota mais aguda (acento de registo e diastemático) mas sim na nota de chegada Ré $\flat$ , propondo-se uma estrutura fraseológica (5+2), privilegiando um gesto mais longo e uma maior acumulação de tensão musical. No entanto, uma versão alternativa pode ser proposta, sublinhando todos os apoios dos 1º tempos dos compassos, nomeadamente os 2º, 3º e 4º (enfatizando o ritmo harmónico: mim | ré# m | Si $\flat$  M  $\Delta$ 7 na 1ª inversão) e máxima tensão no 5º compasso com o Lá 3 sobre harmonia de Mi $\flat$  +11 e declinação para Ré. No entanto, a colocação dos impulsos focais em relação com os agrupamentos melódicos, sugere uma abordagem mais anacrústica relevando a projeção da frase desfasada dos agrupamentos rítmicos, estratégia que proporciona uma interpretação mais viva do ponto de vista rítmico.

V.1.1.6. Secção [A5], 6ª frase: 13 (7+6)

Figura 19 - Tomasi, Concerto, I And, Secção [A5], 6ª frase: 13 (7+6)

Na última frase/período executada pelo solista na Secção [A] (cf. fig. 19), destaca-se a expansão hipermétrica até 13 compassos [13: 4 (1+1+2) +3 +6 (2+2+2)]. Na sua rearticulação interna, realçam-se as dissonâncias métricas sobre os 2<sup>os</sup> tempos (motivo de 3<sup>a</sup> ascendente nos comps.48 e 49), criando tensão agógica e dinâmica através da repetição e variação do motivo de terceira (comps.48 - 50) com o seguinte ritmo harmónico: Dó m 7 (apogiatura)/ Fá e Dó +5/7/b9 | Dó m 7/Fá e Sol m/Dó | Dóm/Fá e Solm/Dó) para o comp.51 (mudança de harmonia: Lá m 7/9); embora a respiração esteja notada entre Si e Mi, a sua deslocação para o início do arpejo subsequente (Mi m) confere maior energia e impulso ao gesto de anacruse para o compasso seguinte (52) no qual se situa o clímax da frase (vibrato – acento tímbrico) enfatizado pela harmonia de Dó  $\emptyset$ 7/Ré, prolongando-se a tensão até ao Fá# (Fá# M/Sol), que tem uma função de ligação com a 2ª parte da frase, através dum diminuendo apoiado sobre uma mudança de harmonia politonal/acorde (Fá# M/ Sol m ou Sol m  $\Delta$ 7/+11). Nos compassos subsequentes (55-60) os impulsos focais seguem a consonância métrica reforçada pelo ritmo harmónico que se desenvolve ao compasso: Dó # M/Mi M | Dó M/Réb M | Si m/Dó

m | Mi m/Fá m | Ré m/Mi M | Fá sus4/ Lá $\flat$  | . Numa perspetiva interpretativa relacionada com a notação, verificamos que a colocação das ligaduras reforça duma forma clara os agrupamentos melódico-rítmicos (*groupings*) nos movimentos *arsis-thesis* sucessivos que definem a projeção da frase, de ponto focal em ponto focal (a vermelho), na sua totalidade.

### V.1.2. Secção [B] – *Scherzo- Valse*

Do ponto de vista macro formal, a secção [B] consiste numa variação do motivo cíclico inicialmente apresentado sobre a forma de ritmo siciliano que, através duma modulação métrica ( $\downarrow = 54 \rightarrow \downarrow = 60$ ), se transforma numa valsa com carácter de scherzo (cf. fig.20).



Figura 20 - Tomasi, Concerto, I And., leitmotiv

#### V.1.2.1. Secção [B1] - 1ª frase: 21 [12 (6+6) + 9 (2+2+2+2+1)]

Na secção [B1], o 1º período demarca-se pela expansão hipermétrica (21 comps.:78 -98) (cf. fig. 21), no entanto importa referir que a modulação métrica implica uma relação proporcional entre o compasso de 12/8 ou 6/8 e a forma como se articula o ritmo e o fraseado na valsa é estruturado em duplos compassos de 3/4, ou seja, 6/4 ou mesmo 12/4, conforme as quadraturas ou hipercompassos. A primeira parte da frase caracteriza-se por um prefixo de 2 compassos (leitmotiv/anacruse), seguido de 6 compassos (2+2+2) nos quais se destacam as hemíolas (comps.80 -83) que definem as dissonâncias métricas (cujas sonoridade dos impulsos focais não deve ser demasiado marcada, preservando a ligadura que privilegia o gesto musical mais longo). No entanto, os comps.84 e 85 constituem uma ligação (elisão) para uma extensão da frase (comps.84 -89) que projetam um novo arco da frase (2+2+2) até o novo acento de duração, dinâmica, registo e diastemático (Sol 3 no comp.90), a partir do qual se efetua por elisão

a declinação da frase, através duma sequência hexatónica descendente (2+2+2+2+1) até Sol# 2 (comp.98).

66 **Allegro**  $\text{♩} = 80$  **T° di Valse**  $\text{♩} = 60$  78

9 4 10 8 11

*mf*

a  
b  
c  
d

83

a  
b  
c  
d

91 *appass.* 12

a  
b  
c  
d

Figura 21 - Tomasi, Concerto, I And., Secção [B1], 1ª frase: 21 [12 (6+6) + 9 (2+2+2+2+1)]

V.1.2.2. Secção [B1], 2ª frase: 10 (4+6)

91 105

6 13

*f*

a  
b  
c  
d

111 14 15

*mf*

a  
b  
c  
d

Figura 22- Tomasi, Concerto, I And., Secção B1, 2ª frase: 10 (4+6)

A 2ª frase (cf. fig. 22) caracteriza-se novamente por uma expansão hipermétrica (10:4+6 ou 1+3+1+4+1), na qual a 1ª subfrase se define por um compasso de anacruse (Sol $\flat$  lídio) que se projeta para uma dissonância métrica (Sol $\flat$  - acento de deslocação métrica sobre o 2º tempo do comp.106) que é replicada por hemíola; a 2ª subfrase é impulsionada pela transposição do gesto inicial em direção ao seu clímax (Dó 4 no comp.110), declinando por sequência descendente, articulada de 2 em 2 compassos até Ré # 3 no comp.114.

V.1.2.3. Secção [B1], 3ª frase: 17 [8 (4+4) +9 (4+4+1)]

Figura 23 -Tomasi, Concerto, I And., Secção [B1], 3ª frase: 17 [8 (4+4) +9 (4+4+1)]

Num procedimento já utilizado, a 3ª frase (cf. fig. 22 a partir do comp.117 e fig. 23) revela uma expansão hipermétrica de 17 compassos e a utilização de hemíolas (3 compassos de 3/2, entre os comps.117 e 122, nos níveis hierárquicos a) e b) criam instabilidade e variedade rítmica na estrutura frásica mais regular (4+4), sendo o último compasso (124) uma ligação em anacruse para a 2ª subfrase que reintroduz o processo de hemíola no comps. 125 e 127, constituindo uma ligação (em anacruse – comp.128) para uma nova subfrase mais regular do ponto de vista rítmico (4 compassos de 6/4 – nível hierárquico b). Desta feita, as hemíolas estão notadas com o acento ( $\bar{\cdot}$ ), o que induzirá uma articulação um pouco mais definida (em contraste com a articulação da frase anterior em *portato*).

V.1.2.4. Secção [B2], 4ª frase: 10 [4(2+2) +6 (2+2+2)]

A frase apresentada na fig. 24 caracteriza-se pela regularidade hipermétrica, segundo a qual a agregação de 2 em 2 compassos reforça a percepção dum compasso de 6/4 (ou seja a alternância entre um compasso de acentuação forte e outro de acentuação fraca, conforme o nível hierárquico b) e a colocação dos impulsos focais alternados ( $\downarrow \uparrow$  *thesis – arsis*), que se repete na pequena extensão hipermétrica de 8 para 10 compassos (efetuada por elisão no comp.140, dando origem a uma sequência melódica de 4 compassos), cuja nota final (Mi 3) constitui o clímax da frase (terminação masculina). Em paralelo, a regularidade rítmica do tema é contrastada pelo acompanhamento politonal em hemíola.

Figura 24 - Tomasi, Concerto, I And., Secção B1, 4ª frase: 10 [4(2+2) +6 (2+2+2)]

V.1.2.5. Secção [B3] – 5ª frase: 10 [2 + 8(2+2+2+2)]

Na frase que inicia a secção [B3] (cf. fig. 25) é utilizado um prefixo (comps.151, 152) constituído pelo leitmotiv, com a função rítmica de anacruse para o comp.153, onde se situa o acento estrutural (*thesis*) da frase, a partir do qual se desenrola uma estrutura regular (8 compassos) articulada de 2 em 2 compassos (6/4) (níveis hierárquicos b e c) até à sua cadência (comp.159). No entanto, no nível hierárquico a) sobressaem as dissonâncias métricas (hemíolas assinaladas a vermelho) que poderão ser executadas com uma articulação mais acentuada de forma a enfatizar esta instabilidade métrica (2:3); por conseguinte, torna-se uma opção interpretativa destacar os ritmos da superfície melódica (segmentos a) ou então optar por uma execução que privilegie uma acentuação mais de acordo com os segmentos b) e c), nos quais o efeito

da hemíola será necessariamente mais atenuado, favorecendo assim o movimento pendular dum compasso 6/4.

143

155

a

b

c

d

Figura 25 - Tomasi, Concerto, I And., secção B3 - 5ª frase: 10 [2 + 8(2+2+2+2)]

V.1.2.6. Secção [B4] – 6ª frase: 14 [5 (2+3) + 6 (2+2+2) +3 (2+1)]

155

168

175

a

b

c

d

Figura 26 - Tomasi, Concerto, I And., Secção [B4], 6ª frase: 14 [5 (2+3) + 6 (2+2+2) +3 (2+1)]

Nesta secção (cf. fig. 26), a expansão hipermétrica da frase e a assimetria da articulação da sua estrutura interna, 14 [5 (2+3) + 6 (2+2+2) +3 (2+1)], é claramente demonstrada nos agrupamentos subjacentes aos níveis hierárquicos b) e c), que implicam um movimento do fraseado que expresse os movimentos internos de *arsis-*

*thesis* em direção às notas longas (acentos de duração, métrico e harmónico/modal: Ré# 3, Sib 2, Dó# 3, Sib 2, que constituem os pontos focais da frase, assinalados a vermelho, evidenciam a natureza da linguagem politonal/modal da obra). A extensão hipermétrica é realizada pelo processo de elisão, segundo o qual a última nota dum membro de frase constitui simultaneamente a primeira nota do membro seguinte.

A segunda parte da frase (comps.172-177) articula-se numa sequência modal de 2 em 2 compassos em direção ao clímax na última nota Lá# 3, atingido através dum processo de hemíola, conforme representado no nível hierárquico a) (partir do nº de ensaio 22). Por outro lado, no nível interpretativo, apercebemo-nos que a estrutura interna da frase em três subfrases (5+6+3), corresponde também a uma variação progressiva do carácter, designadamente: os primeiros 5 (167 -172) impelem para uma execução mais suave e sensual (evidenciando as alterações cromáticas – *blue notes*); a sequência modal (comps.172 - 177) um pouco mais articulada e decidida e finalmente o apogeu da frase nos últimos três compassos (*marcato*, acentuando as hemíolas com o ápex na última nota (Lá # 3): terminação masculina.

V.1.2.7. Secção [B5] - 7ª e 8ª frases - 18: 10 [2+8(4+4) +8(2+2+2+2)]

The image shows a musical score for Tomasi's Concerto, I And., focusing on measures 182, 190, and 197. The score is annotated with red circles highlighting specific notes and upward arrows indicating hemiolas. Measure 182 is marked 'mf espress.' and measure 190 is marked 'Con moto f'. Measure 197 is marked 'mf espress.'. The annotations include circled notes (23, 24, 25) and upward arrows above them, indicating hemiolas. The score is divided into three systems, each with a bracketed measure number (182, 190, 197) and a circled measure number (23, 24, 25) corresponding to the highlighted notes.

Figura 27 - Tomasi, Concerto, I And., Secção [B5], 7ª e 8ª frases: 18: 10 [2+8(4+4) +8(2+2+2+2)]

Esta secção (cf. fig. 27) assume uma função de transição e revela uma expansão hipermétrica derivada dum processo de elisão entre a 1ª frase [10: 2 (prefixo leitmotiv)+ 8 (4+4)] com a culminação no Dó 4 (comp.194), que constitui a 1ª nota da 8ª frase

(comps.192 - 199) [8 (2+2+2+2)] caracterizada por uma fragmentação melódica (contorno diastemático angular, separado por pausas, exibindo uma ambiguidade tonal/modal com a sequência de 7<sup>as</sup> maiores separadas por 4<sup>as</sup> perfeitas – conteúdo intervalar do leitmotiv). Por outro lado, destacam-se também a profusão de impulsos focais descendentes sucessivos (↓), que conferem à secção um carácter bastante marcado, acentuado e afirmativo do ponto de vista retórico. Tradicionalmente, o início da frase é interpretado num tempo mais lento, iniciando um acelerando na sequência (nº23 de ensaio) com crescendo até ao *con moto*.

V.1.2.8. Secção [B6], 9<sup>a</sup> frase: 14 [5 (2+3) +9 (2+2+2+2+1)]

The image shows a musical score for the 9th phrase of section [B6] in Tomasi's Concerto, I And., measures 197-213. The score is in 3/8 time and features a melodic line with various dynamics (mf, f) and articulations (accents, slurs). Red circles highlight specific notes, and arrows indicate accents and focal points. A piano part is shown below with a 'cres' marking. The phrase ends with a double bar line and a repeat sign.

Figura 28 - Tomasi, Concerto, I And., Secção [B6], 9<sup>a</sup> frase: 14 [5 (2+3) +9 (2+2+2+2+1)]

No início desta frase (cf. fig. 28) é replicado o processo de prefixo através de anacruse com o leitmotiv (2 compassos), bem como a expansão hipermétrica através de elisão (5+9) que se justapõe numa sequência cromática (Si, Dó, Dó #, Ré, Mi<sub>b</sub>, Mi<sub>b</sub>, Fá), coincidente com os pontos focais da frase – concatenação de acentos agógicos, harmónicos e métricos do material temático (modos/escalas), numa progressão da curva melódico-dinâmica cuja culminação se efetua na última nota da frase (acentuação métrica, articulação, dinâmica, harmónica/modal no comp.214). À semelhança da secção [B4] (cf. fig. 26), o carácter/articulação é iniciado de forma suave e expressiva,

transformando-se progressivamente na dinâmica e na articulação (*staccato*) até ao clímax da frase (comps.210 - 214) com acentos (*marcato*).

### V.1.2.9. Coda

228 **Tempo 1°** ♩ = 54

*p espressivo*

*cédez*

*pp*

a

b

c

A.L. 21687

Figura 29 - Tomasi, Concerto, I And. Coda

228 **Tempo 1°** ♩ = 56

*très enveloppé*

*p espress.*

*cédez*

*pp*

*pp*

Figura 30 - Tomasi, Concerto, I And., Coda (Redução Piano)

Na pequena coda (cf. fig. 29) são recuperados o leitmotiv e o motivo de siciliana, nos quais o cromatismo é o seu traço melódico mais distintivo, sublinhando-se uma atmosfera etérea, sugerindo não só a conclusão do I andamento, mas também uma transição para o 2º (embora não haja um *attacca*). Do ponto de vista harmónico, a ambiguidade tonal/modal é bastante relevante e as progressões são efetuadas segundo o princípio do paralelismo cromático, nos quais os intervalos harmónicos de 4ª aumentada e 7ª maior prevalecem, exibindo a verticalização do conteúdo melódico do leitmotiv (Sol#, Lá, Dó#, Ré) transposto e com inversões (cf. fig. 30). Por conseguinte, o ambiente musical nostálgico requer uma execução muito doce da articulação e uma sonoridade velada sugestiva do II Andamento (*nocturne*), justificando-se a cadência suspensiva (harmonia de Fá# -Sol- Dó- Réb derivada do leitmotiv) que promete uma conexão cromática com a 1ª nota do II andamento Dó# (*blue note*) → Réb (II andamento).

## V.2. II Andamento (Nocturne)

### V.2.1. Secção [A]

Do ponto de vista macro formal, o 2º andamento consiste numa forma ternária *lied* [A, B, A'], na qual se distinguem dois leitmotive: um novo (cf. fig. 31) caracterizado pela sua estrutura melódica pentatónica que depois se expande numa estrutura octatónica (*diminished scale* na nomenclatura jazzística) e o exposto no primeiro andamento, transformado ritmicamente ao estilo blues (cf. fig. 32).



Figura 31- Tomasi, Concerto, II And., leitmotiv 2



Figura 32 -Tomasi, Concerto, II And. leitmotiv 1

#### V.2.1.1. Secção A1 – 14 (3+2+4+5)

Figura 33 - Tomasi, Concerto, II And., Secção [A], 1ª frase: 14 (3+2+4+5)

A Secção [A1] caracteriza-se, no acompanhamento, pela regularidade rítmica, sugerindo eventualmente a imitação dum bateria de jazz no contexto dum combo imaginário que acompanha o solista. No que respeita ao ritmo harmónico é bastante lento, o que promove uma sensação de tranquilidade e imponderabilidade

(compensada pelo ritmo do arpejo) e por outro lado, a ambiguidade harmónica (bitonal) (cf. Anexo XLVIII, pp.228).

Neste contexto destaca-se sobremaneira a importância da colocação dos impulsos focais de forma a clarificar a expansão da hipermétrica e especialmente a estrutura interna da frase (14: 3+2+4+5) (cf. fig. 33). Considerando a natureza do andamento (nostálgico e misterioso) e a utilização de figuras longas que reforçam a sensação suspensiva do tempo, os impulsos focais terão de ser colocados e executados em períodos mais curtos, de forma a potenciar todos os movimentos *arsis-thesis* que clarificam a direção do fraseado, garantindo assim a sua consistência no que respeita ao fluxo de ar e à conexão das notas (*sostenuto e legato*).

Mais uma vez se destaca a importância dos acentos agógicos (duração), coincidentes na sua maioria com os acentos métricos que constituem os pontos focais, para os quais converge a força de atração gravitacional do movimento melódico-rítmico, mesmo nas situações em que existem impulsos focais ascendentes sucessivos (  $\hat{\text{r}}$  ).

Na acumulação de acentos agógicos e métricos, converge também o acento tímbrico (sugerido pela indicação *molto espressivo* e a relação enarmónica entre Ré $\flat$  e Dó $\sharp$  - nota eixo do tema) realizado através do vibrato, que deve ser lento e subtil (de acordo com ambiente musical sugerido), criando uma forma sonora e direção para os incisos rítmicos. Do ponto de vista harmónico, destaca-se a coloração que a nota Dó $\sharp$  pode assumir de acordo com as harmonizações (cf. Anexo XLVIII, pp.228).

#### V.2.1.2 – Secção [A2]: 8 [4(3+1) + 4 (3+1)]; 5 (2+2+1)

Esta atração do fraseado torna-se ainda mais evidente quando na frase seguinte (cf. fig. 34), Tomasi utiliza o processo de diminuição rítmica (relação 2:1) sugerindo uma aceleração “aparente” do tempo, de forma a intensificar a energia da curva melódico-dinâmica em direção ao ponto focal onde se acumulam os acentos de registo, diastemático, dinâmico, métrico e estrutural na nota Ré 4 (comp.25), precedido dum *ritenuto* composto através da dilatação do compasso (5/4), criando ainda maior tensão até o cume melódico e terminação masculina.

Por sua vez, a 2ª frase (comp.29) aparenta ser a continuação do clímax anterior, reforçado pela aumentação rítmica do leitmotiv e pela dissonância métrica indireta

(tercina de semínimas), onde se acumulam impulsos focais ascendentes sucessivos e a expansão métrica (compasso 5/4), que confere ao Dó # (comp.32) um acento agógico e harmónico prolongando a tensão dinâmica da frase, a partir da qual se efetua a sua desinência até Dó# 2 (comp.34).

16 ③

④ Sourdine

*p*

a

b

c

d

23

⑤

*f* Otez la Sourdine

*f*

a

b

c

d

30

vibrato

⑦

⑧

⑨ Trio di Blues

Sourdine

*p*

Figura 34 - Tomasi, Concerto, II And., Secção [A2], 1ª e 2ª frase: 8 [4(3+1) + 4 (3+1)]; 5 (2+2+1)

V.2.2. Secção [B]

V.2.2.1. Secção [B1] – 9 (4+4+1)

35

⑧

⑨ Trio di Blues

Sourdine

a

b

c

d

42

⑪

Sans Sourdine

Figura 35 - Tomasi, Concerto, II And., Secção [B1], "Blues" 9 (4+4+1)

Como descrito anteriormente, a secção [B1] caracteriza-se pela utilização do leitmotiv 1 transformado do ponto de vista rítmico ao estilo jazzístico de *blues*, o que pressupõe alguma flexibilidade rítmica inerente ( $\text{♩} = \text{♩} \text{ } \text{♩}$ ), de forma a suavizar a execução do ritmo pontuado, tornando-o mais relaxado e tranquilo de acordo com o género e ambiente musical sugerido, especialmente nos níveis hierárquicos a) e b) (cf. fig. 35), onde se concentram todos os pequenos impulsos (*arsis*) (a vermelho), que projetam ritmicamente o tema. Do ponto de vista melódico, os meios-tons cromáticos que constituem o leitmotiv também poderão interpretados de forma um pouco mais arrastada (*glissé*), como se tratasse dum *bend*, (executar as notas de forma aproximativa baixando a sua afinação). Neste contexto, as notas alteradas descendentemente ( $\text{♭}$ ), ou seja, as *blue notes*, podem ser objeto duma acentuação expressiva (patética) através do seu alongamento (acento agógico) e/ou acento tímbrico (vibrato), quer coincidam com o acento métrico e/ou rítmico e, especialmente, quando constituem dissonâncias métricas/harmónicas.

No que concerne à estrutura interna das frases, a organização dos gestos musicais movimenta-se de 2 em 2 compassos (na primeira subfrase, comps.37 e 38, os compassos ímpares são de acentuação leve e os pares de acentuação forte, reforçando o carácter anacrústico do leitmotiv), com expansão diastemática e de registo, formando dois arcos semelhantes, sendo o segundo uma expansão intervalar do 1º (nível hierárquico c). Na 2ª subfrase (comps.39 e 40), o gesto melódico ascendente é intensificado através dos impulsos focais ascendentes sucessivos para o acento de registo (Dó 4 – comp.42), no entanto a sua energia pode ser prolongada, evitando o habitual diminuendo nos movimentos melódicos descentes, com o objetivo de valorizar do ponto de vista dinâmico o Dó 3 (dissonância métrica com acento de duração sobre o 2º tempo do comp.42), que funciona como nota pivot, a partir do qual se desenvolve com um impulso focal secundário ( $\text{ˆ}$ ) a declinação da frase, através duma sequência harmónica descendente, cuja acentuação (nível a) sugere 3 compassos de 2/4 (comps.43 e 44), expandindo a frase até à cadência (Dó# 2).

#### V.2.2.2. Secção B2 (leitmotiv 1 e 2)

De forma recorrente, Tomasi emprega na estrutura das frases um compasso (constituído pelo leitmotiv) que tem uma função anacrústica, dissociando o acento

estrutural do 1º compasso para o 2º e assim sucessivamente, ou seja, os compassos pares constituem os acentos fortes rítmicos e métricos no contexto da hipermétrica, facto que é observável na organização dos agrupamentos no nível hierárquico a). Por outro lado, as dissonâncias métricas indiretas (tercina de semínima) projetam a métrica interna do tema, como se tratasse dum compasso de 2/2.

Figura 36 - Tomasi, Concerto, II And., secção [B2] 13 [4+ 9(4+5)]

Na estrutura hipermétrica da frase (cf. fig.36): 13 [4+ 9(4+5)] ou [1+6 (2+2+2)+6 (2+2+2)], observam-se processos rítmicos de elisão ou justaposição, como é o caso da nota Fá# (comp.57) que é ao mesmo tempo a nota de chegada (acento métrico, rítmico e harmónico – *blue note*) e de partida para a intensificação da curva melódico-dinâmica, através da repetição e transposição do motivo de arpejo e contração métrica (3/4) com aumento rítmico até à culminação da 2ª subfrase (Dó# 4, comp.60) e declinação cadencial até Lá 2 (comp.61); podendo sugerir outra estrutura hipermétrica [1+6 (2+2+2)+6 (2+2+2)] conforme proposto no nível hierárquico d), facto que implicaria uma respiração mais dissimulada e rápida entre o Ré 4 e Ré 3 (comp.55), de forma a manter a integridade do arco frásico até à nota Fá # 3 (comp.57). Do ponto de vista da articulação individual das notas, observa-se também uma gradação deste o *tenuto* ligeiramente acentuado (–) até um pouco mais *pesante e stentato* (>), sugerindo uma execução mais silábica (nota por nota) que, no entanto, não deve comprometer a direção dos gestos em anacruse, pelo que a articulação deve ser mais alongada e menos direta, ou seja com um carácter mais sustentado.

### V.2.3. Secção [A'] (Coda) 10: [7 (3+4) +3 (1+2)]

Figura 37 - Tomasi, Concerto, II And., Secção [A'] Coda 10: [7 (3+4) +3 (1+2)]

Na coda (cf. fig. 37), o 2º leitmotiv é sujeito de novo a uma variação rítmica (diminuição) que favorece uma colocação dos impulsos focais mais distanciada entre si, criando tensão métrica desfasada das barras de compasso, que são compensadas um acompanhamento mais regular do ponto de vista rítmico e harmónico (cf. Anexo XLIX, pp.229). No que respeita ao arco da fraseologia, o clímax ocorre com impulsos focais descendentes sucessivos sobre a nota Ré<sup>b</sup> 4 (nota eixo, por vezes apresentada Dó<sup>#</sup>) sobre o segundo tempo do comp.69 (acentuado por deslocamento métrico reforçado pelos acentos agógico, registo, diastemático e dinâmico), a partir do qual é feita a declinação da curva melódico-dinâmica, sempre com o gesto de anacruse de 3 colcheias e expandido com as semínimas para a cadência final sobre a nota Dó 3 (9ª do acorde de Sib menor), que lhe confere um carácter suspensivo (à semelhança do final do I andamento).

### V.3. III Andamento - Tambourin

Numa perspetiva macro formal, o 3º andamento demonstra uma estrutura semelhante a uma forma Rondó [A1, B1, A2, B2, A3, C, A4, A5, A6] na qual as transformações/variações do leitmotiv 1 são exploradas essencialmente ao nível harmónico/melódico, através da transposição modal/tonal e ao nível do carácter através da articulação.

### V.3.1. Secção [A]

#### V.3.1.1. Secção [A1] 7 (3+3+1)

No que respeita à análise temática, observa-se a reafirmação do motivo cíclico gerador da obra, porém a sua estrutura intervalar encontra-se transformada pelo modo pentatónico (Ré-Mi-Sol-Lá-Dó) que constitui simultaneamente a base da harmonia (interpenetração dos eixos vertical e horizontais). Enquanto no primeiro andamento, o leitmotiv é construído com base numa balada que evolui para uma siciliana e uma valsa, predominando um carácter mais suave e melancólico, no III andamento verifica-se que, através da articulação e da filtragem modal, adquire um carácter mais dançante e vivo (*Allegro giocoso*) inspirado na dança *tambourin*<sup>24</sup>, numa sugestão à estética neoclássica.

Figura 38 - Tomasi, Concerto, III And., Secção [A1] 1ª frase: 7 (3+3+1)

Numa análise relativa aos impulsos focais (cf. fig. 38), podemos discernir que, através dos agrupamentos rítmico-melódicos sugeridos nos níveis hierárquicos a) e b), a estrutura em anacruse predomina, criando uma acentuação métrica sobre o 3º tempo (4/4) ou no 2º, se interpretarmos esta dança *alla breve*, abordagem que evidencia de forma mais clara as dissonâncias métricas (→). Contudo, o comp.12 pode constituir um elemento de dissolução do acento métrico anterior, criando variedade e interrompendo a expectativa, sublinhando o nível hierárquico a) de forma a dar relevo a outro padrão

<sup>24</sup> *Tambourin*, de origem provençal, é uma dança popular viva, saltitante, escrita em compasso binário (4/2, 2/4 ou 4/8), com anacruse, de forma binária com repetições (cada secção é constituída por 4, 8 ou 12 compassos); particularmente em voga no séc. XVIII. Na versão provençal, o músico toca à vez uma pequena flauta de bisel de 3 orifícios com a mão esquerda e um pequeno tambor que percute com uma baqueta na mão direita em cada 1º tempo do compasso. Montalembert (2010:1185).

de acentuação ao nível da colcheia, ou seja 8/8 (3+2+3) (hemíola). Por outro lado, a presença frequente da acentuação (>) não deve adquirir um peso sonoro/métrico excessivo (nota a nota – *stentato*), evitando a dissolução dos movimentos *arsis-thesis* (com o intuito de preservar o movimento temporal mais longo presente nos segmentos c) e d), especialmente quando existem impulsos focais ascendentes sucessivos (semínimas no comp.14), cuja função é criar tensão para o final acentuado da frase no Mi $\flat$  3 (comp.15), como se toda a frase fosse uma anacruse, cuja culminação da curva melódico-dinâmica (numa estrutura frásica de 6+1) converge para a última nota (terminação masculina).

The image displays two musical excerpts from Tomasi's Concerto, III And. The first excerpt, starting at measure 19, is in bass clef and 4/4 time. It features a melodic line with accents (upward arrows) and focal impulses (downward arrows). The dynamics range from *mf* to *f*. The second excerpt, starting at measure 27, is in treble clef and 4/4 time, also with accents and focal impulses, and a dynamic marking of *mf*. Both excerpts are annotated with four rhythmic segments labeled 'a', 'b', 'c', and 'd' at the bottom, with brackets indicating their duration. Circled numbers (4, 5, 6, 7) and arrows highlight specific notes and impulses within these segments.

Figura 39 - Tomasi, Concerto, III And., Secção[A1] 2ª frase 5 (4+1); 3ª frase 4

Na segunda frase da secção [A1] (comp.19), o leitmotiv inicial sofre uma transformação mais profunda, com a retrogradação do ritmo, ou seja a nota de chegada (valor longo) torna-se em ponto de partida, no entanto o motivo não perde a sua característica anacrústica (conforme os impulsos focais demonstram na fig. 39), assumindo um carácter mais contrastante expressivo/*cantabile* (articulação em *portato*), mantendo uma maior regularidade (consonância métrica de 2/2), destacando-se as transposições cromáticas dos modos que lhe conferem um espírito marcadamente humorístico. Na terceira frase (comp.27 -leitmotiv original), é particularmente significativa a forma como os grupos rítmicos em anacruse, criam instabilidade métrica, sublinhando a energia dos deslocamentos métricos, em especial no desfasamento da

hemíola de 8/8 (3+3+2) no comp.28, dissolvendo a percepção métrica do compasso escrito.

### V.3.2. Secção [B]

#### V.3.2.1. Secção [B1] 8 (3+5)

A secção [B1], caracteriza-se pelo contexto politonal (no acompanhamento estruturado em camadas polifónicas com tonalidade diferentes em movimentos paralelos cromáticos), no qual o solista interpreta algumas escalas/modos que, do ponto de vista narrativo, procuram encontrar algum ponto de estabilidade tonal/ modal que parece nunca ser alcançado, em contraste com a regularidade rítmica expressa na fig. 40, interrompida no final da frase com o gesto cromático em síncopa que é finalizado pela orquestra.

Figura 40 - Tomasi, Concerto, III And., Secção[B1] 8 (3+5)

### V.3.3 Secção [A2] – 11 (3+3+5)

A Secção [A2] (cf. fig. 41) é marcada por um pequeno desenvolvimento motivico sobre a inversão do leitmotiv e o seu perfil original, conservando sempre a sua característica anacrústica, ou seja o tempo acentuado é sempre o 3º tempo ou o segundo (conforme seja 4/4 ou 2/2 ou 2/4), onde se acumulam os acentos de deslocação métrica, duração, registo, diastemático, dinâmico e articulação, numa estrutura interna da frase com expansão hipermétrica de 11 compassos (3+3+5), cujo perfil dinâmico

aponta para um grande gesto de anacruse, através de repetições consecutivas do material temático num contexto de contração métrica (2/4), até à nota final da frase (Dó# sobre acordes de Ré# m e Mi b M).

Figura 41 - Tomasi, Concerto, III And., Sección [A2] 11 (3+3+5)

No prosseguimento da secção [A2] (cf. fig. 42) é reapresentado o leitmotiv na versão mais expressiva, cantabile (como anteriormente no comp.19), cuja interpretação *alla breve* favorecerá a expressão desse carácter, enquanto na metade subsequente da sua frase, a execução à semínima revela de forma mais eficaz a transformação para *marcato*, *acentuado*, notada através da súbita mudança de articulação (>) ao qual se junta a contração métrica (3/4) no final de frase, que lhe confere sempre algum grau de urgência ou acelerando para o seu final acentuado na nota mais aguda (Sol 3 no comp.63), reforçado pelo ritmo harmónico em movimento cromático paralelo no compasso anterior: Sim/Solm, Lá# m/Sol# m, Lá m. Após o nº 13 o leitmotiv reaparece de forma acentuada e a projeção da curva melódico-dinâmica converge na nota mais aguda: Sib 3 (comp.68), com declinação mais expressiva e suave ao nível da articulação, dinâmica e métrica (finalização feminina em posição métrica acentuada no comp.69).

Figura 42, Tomasi, Concerto, III Andamento, Seção [A2] 1ª frase 5 (2+2+1); 2ª frase 5(2+3)

#### V.3.4. Seção [B2]

Figura 43- Tomasi, Concerto, III And., Seção [B2]

A seção [B2] (cf. fig. 43) constitui um exemplo claro sobre o que aparentemente é igual (Si eólio – dó m – Si M; Dó# eólio- Ré m - Dó# m), mas a simples colocação dum acento pode modificar o perfil duma frase, nomeadamente, a dissonância métrica através de articulação no Dó 3 - comp.74), em contraste com as consonâncias métricas da frase posterior.

### V.3.5. Secção [A3] 9 [4 (2+2) +5 (2+2+1)]

Utilizando o processo de transformação temática, através de transposição modal/cromática e a inversão melódica com aumentação, a secção [A3] (cf. fig. 44) apresenta o tema cíclico com dois caracteres opostos entre si. Na 1ª subfrase (comps.81-84) com um carácter rítmico, vivo e *scherzando* (>) valorizando os segmentos de nível a), onde prevalece a repetição dos gestos rítmicos em anacruse enquanto motivo gerador da frase, distendendo-se de seguida na 2ª subfrase (comps.85 – 89) com o processo de aumentação (com impulso rítmico *alla breve*), num carácter mais *cantabile*, através de gestos musicais mais longos (conforme segmentos c e d) que projetam a curva melódico-dinâmica da frase para os acentos agógico, métrico, registo e diastemático que se acumulam no Dó 4 (comp.89) e terminação feminina no Dó 3.

Figura 44 - Tomasi, Concerto, III And., Secção [A3] 9 [4 (2+2) +5 (2+2+1)]

### V.3.6. Secção [C] 13 [6 (2+2+2) + 7 (2+5)]

Na secção [C] (cf. fig. 45), aparenta uma clara intenção do compositor para desacelerar o tempo, em contraste com o padrão do ostinato em ritmo de 8/8 (3+3+2) dos 4 compassos anteriores (*com moto*) apresentado pela orquestra. Essa distensão, pode ser realizada fraseando *alla breve* valorizando, por um lado, a dissonância métrica sobre o 2º tempo (apoiando o movimento de anacruse Fá# - Lá# nos comps.93 e 95) e garantido a coerência das pequenas subfrases de 2 compassos - segmentos b) e c). Na 2ª subfrase (comps.99 – 105), através da colocação dos impulsos focais, podemos

observar que o espaço para o fraseado (curva melódico-dinâmica) se expande, em especial a anacruse (prefixo -leitmotiv 1 nos comps.99 e 100) para os pontos focais nas notas longas (acentos agógicos), criando um carácter mais majestoso e largo (cf. fig. 45).

The image shows a musical score for Tomasi's Concerto, III And., Sección [C] 13. The score is in bass clef and 4/4 time. It consists of two systems. The first system starts at measure 93 and ends at measure 100. The second system starts at measure 99 and ends at measure 106. The score includes a piano part with a forte (f) dynamic and a vocal line with lyrics 's presser'. Red circles highlight specific notes in measures 19, 20, 21, and 22. Arrows indicate melodic contours and accents. Below the piano part are four empty staves labeled 'a', 'b', 'c', and 'd'.

Figura 45 - Tomasi, Concerto, III And., Sección [C] 13 [6 (2+2+2) + 7 (2+5)]

### V.3.7. Coda [A4, A5, A6]

Na secção da Coda [A4, A5, A6], o leitmotiv é apresentado sucessivamente, assinalando as assimetrias no contexto hipermétrico, bem como a profusão das dissonâncias métricas. A alteração de tempo (*con moto*) a utilização do leitmotiv em ritmo de colcheias, as dissonâncias métricas sucessivas, através das síncopas, suscitam um carácter ainda mais urgente no tema, cuja função formal aparenta consistir num grande gesto de anacruse que se precipitará para o final da obra (cf. Anexo L, pp.230).

## Capítulo VI: Enrique Crespo. *Improvisation Nr. 1 für Posaune Solo* (1983)

No contexto das obras de inspiração jazzística destaca-se a Improvisação Nº 1 para trombone solo escrita pelo trombonista, compositor e membro fundador do grupo *German Brass*, Enrique Crespo. Numa abordagem geral, esta obra articula-se no âmbito macro formal numa estrutura binária [A, B, A', B'], na qual as secções [A, A'] são preferencialmente recitativos, cuja interpretação é mais livre e sujeita a uma maior variação agógica/flexibilidade rítmica e as secções contrastantes [B, B'] de carácter dançante/ rítmico são mais estáveis no plano agógico, contudo destaca-se a irregularidade da sua estrutura métrica em 7/8 com fortes influências do jazz e da música afro-cubana, baseada no padrão de acentuação heterométrica e hemíola: 3+2 ou 2+3 (*ritmo de clave*). No plano micro formal, a obra é constituída por três motivos temáticos a partir dos quais o discurso musical é gerado, nomeadamente: leitmotiv 1 (timbre: vibrato, glissando, *bisbigliando*); leitmotiv 2 (cromático com função cadencial (K)); leitmotiv 3 (pentatónico – harmonia em 4<sup>as</sup> – *quartal harmony*) (cf. Anexo LI, pp.232).

### VI.1. Secção [A] (comps.1- 18)

Nesta secção são apresentados separadamente os motivos geradores do discurso musical, demarcados por gestos e frases musicais curtas, onde se realçam os processos de repetição e sequenciação, cuja interpretação deve ser baseada pelo princípio da variedade agógica e dinâmica de forma a criar interesse na expressão dos motivos.

#### VI.1.1. Subsecção [a1], 1ª frase: 3 (1+2)

The image shows a musical score for the first phrase of section A, measures 1-2. The score is in bass clef, 7/8 time, and B-flat major. It features a 'Slide vibrato' in the first measure, followed by 'presto' and 'lunga' markings. Dynamics range from ppp to fff. Red circles highlight specific notes. Below the staff are four bracketed lines labeled a, b, c, and d, representing different rhythmic groupings.

Figura 46 - Crespo, *Improvisação*, Secção A, 1ª frase: 3 (1+2)

O primeiro motivo (vibrato/glissando, comp.1, cf. fig. 46) constitui em si mesmo um gesto dinâmico, tímbrico e agógico, com o propósito de proporcionar uma direccionalidade e flexibilidade rítmica (tratando-o como uma anacruse/*arsis* para a reverberação do som), após o qual é introduzido o motivo cromático (comp.2) que também possui uma característica anacrústica para o 3º tempo (perfil diastemático ascendente – aceleração), seguida de um *ritenuto* escrito (em aumentação e inversão melódica: movimento diastemático descendente - desaceleração) com os impulsos descendentes sucessivos (como se tratasse de 3 eventos acentuados progressivamente -*thesis*), privilegiando a estrutura rítmica associada ao nível hierárquico b); por outro lado a repetição em pianíssimo, pode ser entendida como uma distensão agógica (efeito de eco - mais tranquilo).

VI.1.2. Subsecção [a2], 2ª frase: 5 (2+2) +1

The image displays a musical score for Viola, divided into two systems. The first system covers measures 4 to 5, and the second system covers measures 6 to 8. The music is in bass clef with a key signature of one flat. The first system begins with a forte (*ff*) dynamic and a triplet of eighth notes, followed by a series of notes with accents and a *ritenuto* section marked *p*. The second system continues with a chromatic line, also marked *p*. Red circles highlight specific notes in both systems. Below each staff are four levels of rhythmic diagrams labeled 'a', 'b', 'c', and 'd', which illustrate the hierarchical structure of the music, showing how the notes are grouped into larger rhythmic units.

Figura 47 - Crespo. Improvisação Nº 1, Secção A, 2ª frase: 5 (2+2) +1 (comps.4 -8)

Na 2ª frase (cf. fig. 47) com a estrutura hipermétrica: 5: (2+2) + 1, ao optarmos por uma interpretação alicerçada sobre o nível a), obter-se-á um perfil melódico mais marcado pela acentuação presente neste nível, que destaca, do ponto de vista sonoro os pequenos ritmos internos e os movimentos diastemáticos inerentes, contudo, se a abordagem for mais ampla do ponto de vista temporal (nível c), os acentos de registo e diastemáticos (Sol 3, Lá♭ 1, Dó 4, comp.4) terão uma acentuação métrica e de articulação

mais leve, de forma a sublinhar o gesto de anacruse não acentuado no início e convergir a energia dinâmica e métrica sobre a nota mais aguda (Dó 4 ponto focal/*ictus*), unificando todo o movimento anterior através da articulação e do gesto dinâmico.

Um aspeto interessante sobre a flexibilidade rítmica subjacente ao processo de repetição/transposição é o facto que, respeitando os agrupamentos melódicos da sequência cromática desfasados da estrutura rítmica (a), podemos obter um pequeno acelerando, através das dissonâncias métricas, até ao novo ponto focal (Sol 3 no comp.5, deslocamento métrico com acento agógico), a partir do qual a frase é declinada com motivos de tons inteiros (comp.6) que criam uma dissolução métrica do padrão ternário, transformando-o num binário (nível b). Este gesto que tem uma dimensão dinâmica, apresenta simultaneamente uma dimensão tímbrica que reside num glissando suave (*against the grain*<sup>25</sup>), no qual se deve evitar a acentuação excessiva dos impulsos focais descendentes sucessivos, resultantes do padrão melódico (binário – nível b), seguindo desta forma o nível hierárquico d), finalizando de forma não acentuada. No sentido de manter a integridade da frase/ligaduras, revela-se a importância da flexibilidade rítmica em cooperação com a gestão do fluxo de ar, ou seja, a consistência do segmento e) que corresponde à totalidade da frase.

#### VI.1.3. Subsecção [a3], 3ª frase: 10 [6 (2+2+2) + 4 (3+1)]

No contexto da 3ª frase (cf. figs. 48 e 49), existe uma clara distinção motívica (não só pelo ritmo e organização intervalar), mas pelas indicações agógicas e de articulação, na qual se destaca a elisão entre motivo pentatónico e cromático, no qual a orientação do fraseado tem uma forte característica anacrústica (inícios não acentuados direcionados para o final do motivo/frase). Na elisão dos motivos/frase, a nota Fá # 1 (comp.10) constitui a nota pivot, com transformação tímbrica e dinâmica, para o ambiente tranquilo, no qual o motivo com apogiaturas cromáticas constitui uma oportunidade de flexibilidade rítmica e agógica (*uneven eights ou inégal* – divisão desigual das colcheias), em direção ao acento métrico e dinâmico (*fp* no Dó 3, comp.12), evitando desta forma o isocronismo das colcheias no nível a).

---

<sup>25</sup>*Against the grain* – movimento melódico rápido em legato no qual a vara se desloca em movimento contrário ao perfil diastemático.

Figura 48 - Crespo, *Improvisação Nº 1, Secção A 3ª frase 10* [6 (2+2+2) + 4 (3+1)].

Figura 49- Crespo, *Improvisação Nº 1, Secção A, 3ª frase 10* [6 (2+2+2) + 4 (3+1)]. (comps. 9 -18)

Na 2ª frase (anacruse para comp.13), os processos de elisão entre motivos são repetidos, criando um forte contraste de carácter (*tranquillo* em oposição *con fuoco*) entre as pequenas subfrases de 2 compassos, destacando-se sobremaneira a flexibilidade rítmica nas repetições/transposições (acentos expressivos/dissonância harmónica-apogiatura – Sol, Dó♯, Réb, Sol), e a característica anacrústica dos motivos que impelem as frases para o seu final acentuado, por vezes com deslocações métricas (→), nomeadamente: Sol 3 (comp.13), Réb3 (comp.16), Réb 2, Sib 0 e Fá 1 (comp.17); noutra dimensão o relaxamento/declinação da frase é efetuado através da aumentação

e com a inserção do motivo cromático, novamente com uma função cadencial (K) (impulsos focais descendentes sucessivos), cuja centro tonal aparenta ser a nota Lá 0 (comp.18).

## VI.2. Secção [B]

De acordo com a nomenclatura de acentuação métrica proposta por Cooper e Meyer (1960): [   ] - acentuado/forte, (a vermelho) e [   ] sem acento/fraco, (azul) (cf. fig. 50), observa-se que ao utilizar um compasso heterométrico de 7/8, suscita alguma ambiguidade na forma de acentuação, podendo variar em segmentos ternários e binários, característica que confere um espírito marcadamente sincopado e dançante (*ritmo de clave 2+3 ou 3+2*), partindo da manipulação métrica e rítmica do leitmotiv 3 pentatónico.

Figura 50 - Crespo, *Improvisação Nº 1, Secção B* (acentos métricos: forte   a vermelho; fraco U, azul))

Do ponto de vista hipermétrico, a 1ª frase da secção [B] é regular (cf. fig. 51), com uma estrutura de 8 compassos (4+4 ou 2+2+2+2), contudo como já referido, a acentuação métrica é claramente irregular e mais interessante para a definição das escolhas de interpretação. No nível hierárquico a), a subdivisão ao nível da semicolcheia revela um padrão de acentuação métrica que pode expressar de forma mais clara a questão heterométrica, nomeadamente as hemíolas: ao nível da semicolcheia 14/16: 3+3+3+2+3 (comp.19, e 20) ou 2+2+2+2+3+3 (comp.19 e20); 2+2+2+3+2+3 (comp.21) ou 7x2 (comp.22); ao nível da colcheia 7/8: 3+4; 2+2+3. Assim, os acentos (   , > ) devem ser assumidos com acentuações métricas fortes (especialmente quando deslocadas do ponto habitual, recebendo uma articulação clara e direta (*Toh, Tah, Teh*, conforme o

registro), enquanto os pontos ( . ), devem receber uma articulação mais delicada e leve (*doh, dah, deh*) que revele a acentuação fraca, com o objetivo de criar um efeito sonoro semelhante às consoantes e vogais, como se tratasse de *scat singing*<sup>26</sup>.

Figura 51 - Crespo, *Improvisação Nº 1, Secção B, comp. 19 – 27*

Através da observação da fig. 51, podemos constatar como a colocação dos impulsos focais, em intervalos curtos de tempo, revela também o carácter acentuado e sincopado da sonoridade dos pontos focais no ostinato, ora articulados em ritmo ternário ora binário, inspirado pelo *ritmo de clave*, sobre o qual boa parte da música afro-cubana (vulgo latino-americana) se baseia (relação 2:3 ou 3:2). Sob o ponto de vista agógico é importante seguir uma abordagem precisa e justa da execução rítmica (como na secção [B'], onde surge a indicação *Streng in Tempo – Tempo giusto*), no sentido de proporcionar consistência rítmica à matriz sincopada dos motivos, conferindo aos pontos focais uma articulação clara e precisa (ataques diretos).

### VI.3. Secção [A'] 1ª frase (Variações)

O compasso 26 (cf. fig. 52) constitui, através do arpejo descendente de 4<sup>as</sup> sobrepostas, a transição para a Secção [A'] onde é reapresentado o leitmotiv 3

<sup>26</sup> *Scat Singing*: técnica de canto característica do jazz na qual são produzidas onomatopeias e sílabas sem sentido na improvisação melódica; considerada por muitos autores como sendo originária da África Ocidental onde os músicos imitavam padrões rítmicos de percussão em linhas vocais, utilizando sílabas características desses ritmos. Kernfeld, Barry (Ed.) (1994). *The New Grove of Dictionary of Jazz*. The MacMillan Press Limited

(sequenciado através de inversão melódica), mas preservando a sua natureza anacrústica com variação agógica e dinâmica (*accelerando*) para os acentos de registo e diastemáticos no comp.28, onde coincidem o acento métrico e rítmico (Sol 3 e Dó 4) e os acentos de dissonância métrica, registo, diastemático e articulação (Láb1 e Fá#1), mantendo a estrutura duma subfrase de 2 compassos (comps.27 e 28), na qual a nota final é a mais acentuada.

Figura 52 - Crespo, Improvisação Nº 1, Secção [B] e elisão Secção [A']

### VI.3.1. Secção [A'] 2ª frase: 6 (2+2+2)

Nesta frase (comps.29 - 34) (cf. fig. 53), cuja estrutura interna se articula num ritmo de 3x2 compassos, salienta-se o processo de repetição/transposição com elevação da curva melódica e dinâmica em direção acento agógico, diastemático, dinâmico e tímbrico sobre a última nota da frase (Fá 4 no comp.33, com efeito de *bisbigliando*<sup>27</sup> e declinação dinâmica), no entanto, o processo de construção do fraseado pode ser desenhado de forma diversa privilegiando: a) os acentos harmónicos sobre cada apogiatura (nível hierárquico a) com flexibilização rítmica, através do alongamento das notas acentuadas ou efeito de *bend* com glissando; b) promover acentuação sobre os grupos contidos no nível b); c) salientar o gesto de anacruse, agrupando todas as colcheias (nível c e d) em direção aos pontos focais (acentos agógicos/duração e timbre

<sup>27</sup> *Bisbigliando*, - efeito de alternância entre posições/fundamentais diferentes produzindo o mesmo harmónico.

(*vibrato e bisbigliando*); d) tratando-se de uma sequência melódica com expansão do registro constitui uma oportunidade de flexibilização do ritmo (execução desigual das colcheias, *uneven, inégale* ou com *swing*), de forma a atenuar os pequenos impulsos focais internos, favorecendo a consistência do gesto mais longo (segmento d).

The image shows two systems of musical notation in bass clef. The first system begins at measure 29 and contains a melodic line with several notes circled in red. Above the staff are dynamic markings: 'gliss.', 'ad. lib.', 'p dolce', and 'poco cresc.'. Below the staff are four rhythmic diagrams labeled 'a', 'b', 'c', and 'd'. The second system begins at measure 32 and also features circled notes. It includes a 'poco cresc.' marking and a 'p' marking. Below this system are three rhythmic diagrams. The diagrams consist of horizontal bars of varying lengths and positions, representing rhythmic patterns.

Figura 53- Crespo, *Improvisação N1*. Seção [A'], 2ª frase: 6 (2+2+2)

### VI.3.2. Seção [A'] 3ª frase: 5 (4+1) ou (2,5+2,5)

Na 3ª frase (cf. fig. 54), destaca-se por um lado a sua estrutura interna que divide a hipermétrica de 5 compassos em 2x 2,5 e, no nível métrico, destacam-se as dissonâncias métricas (→) resultantes de acentos de articulação (comp.35 - acentos fortes sobre as colcheias pares e acentuação fraca sobre as ímpares; no comp.37 acentuação sobre as semicolcheias pares, invertendo o padrão habitual; no comp.38 – acento de deslocação métrica e alteração modal: Réb 2 e Fá# 1); o que parece favorecer uma reinterpretação do ritmo influenciada pelo estilo *swing*, evitando desta forma uma execução marcada pelo isocronismo métrico, favorecendo a flexibilidade rítmica e a direção anacrústica (*arsis*) dos grupos rítmicos, criando tensão e atração para os acentos de duração (pontos focais/*ictus*) seja através da *accelerandos* ou *allargandos*. Na cadência da frase (comp.39) é utilizado, mais uma vez, o motivo 2 (cromático) (cf. fig. 55) apresentado nos comps.2, 3 e 18.

Figura 54 - Crespo, *Improvisação Nº 1*, Secção [A'], 3ª frase: 5 (4+1) ou (2,5+2,5)

### VI.3.3. Secção [A'], 4ª frase: 5 (1+4)

Figura 55- Crespo, *Improvisação Nº1*, Secção [A'], 4ª frase: 5 (1+4)

A 4ª frase (cf. fig. 55) revela uma estrutura mais heterogénea, na qual o comp.40 é construído, não só por um material diferente (pentatónico) como, do ponto de vista do carácter é bastante contrastante, pelo que a sua dimensão narrativa/retórica parece induzir uma interrogação com um final abrupto no qual o silêncio é relevante (*luftpause*). Nos quatro compassos seguintes (41-44) a expressão *parlando* constitui um contraste dinâmico e tímbrico, bastante suave e murmurado, através duma execução

com variação agógica, sublinhando a estrutura diastemática de forma a evidenciar as suas dissonâncias métricas (nível a) desfasadas dos agrupamentos rítmicos.

#### VI.3.4. Secção [A'] 5ª frase (4 c.) variação/sequenciação com diminuição

The figure shows a musical score in bass clef, 5/8 time, spanning measures 45 to 48. Measure 45 is marked 'leicht' and 'p'. Measure 47 has a circled note. Measure 48 has a circled note and a 'fp' dynamic marking. Below the staff are four levels of rhythmic analysis (a, b, c, d) showing the relationship between notes and rests. Arrows point from the circled notes to the analysis levels.

Figura 56- Crespo, Improvisação Nº 1, Secção [A'], 5ª frase (variação)

Embora a estrutura hipermétrica da frase (cf. fig. 56) seja regular (4 compassos), de acordo com a análise dos impulsos focais observa-se que os grupos de semicolcheias (variação em diminuição da frase anterior) constituem anacruses para as notas mais longas, evidenciando desta forma as deslocções do acento métrico (notas circundadas a vermelho: Sol $\flat$ , Si $\flat$ , Lá $\flat$ ) e induzem a natureza anacrústica da sequenciação dos motivos em direção à nota mais aguda (Ré $\flat$  4 no comp.48), no qual se concentra o ponto tensão máxima dinâmica e registo,.

#### VI.3.5. Secção [A'] 6ª frase: 5 (4+1)

A frase apresentada na fig. 57 consiste numa nova variação do motivo sequenciado na frase 4 (cf. fig. 55), destacando-se a manipulação métrica efetuada através do compasso 5/8 e em especial na acentuação das 5ªs colcheias de cada compasso que introduzem uma dissonância métrica com os impulsos focais consecutivos, expressando auditivamente um novo compasso (2/4 e ½), soando 2 acentuações fortes consecutivas (início de grupo rítmico e a colcheia isolada que

induzem a existência de dois primeiros tempos) cuja função é reforçar o carácter obstinado e agitado da pequena variação.

49 *agitato*

52 *lento e accell.*

a

b

c

d

Figura 57 - Crespo, *Improvisação Nº 1, Secção [A']*, 6ª frase (variação): 5 (4+1)

### VI.3.6. Secção [A'], 7ª frase (variação) 7(3+4)

55 *bereits Doppelzunge* *molto accelerando*

58 *presto*

a

b

c

d

Figura 58 - Crespo, *Improvisação Nº 1, Secção A'*, 7ª frase (variação) 7(3+4)

A nova variação (cf. fig. 58) é construída a partir da sequência sobre o motivo de escala e aceleração agógica para incrementar a tensão musical, na qual se destaca a manipulação métrica, deslocando os pontos focais do 1º tempo para os 3ºs tempos dos comps. 58 e 60, coincidindo com os motivos de 8ª e 10ª em glissando, através da

execução dos motivos em semicolcheias enquanto anacruses para estes pontos, originando articulações métricas internas coincidentes com compassos de 3/2 (níveis hierárquicos b e c).

#### VI.3.7. Secção [A'], 8ª frase: 4 (2+2)

Figura 59- Crespo, Improvisação Nº 1, Secção [A'], 8ª frase: 4 (2+2)

Na última variação (cf. fig. 59), poder-se-á interpretar a sequência em função de duas abordagens: 1) comunicar os acentos rítmicos (início de grupo) e do perfil diastemático (mudança do sentido melódico) o que reforça a regularidade das repetições inscritas nos segmentos a); 2) sublinhar as dissonâncias métricas (síncopas) enquanto pontos focais (acentos fortes a vermelho) e todos os agrupamentos rítmicos antecedentes são interpretados como movimentos de anacruse, ou seja grupos não acentuados, conforme os segmentos b) e c), o que realça o carácter agitado.

No final da secção [A'] (comp.64), reaparece o leitmotiv cromático com função cadencial (à semelhança do final da secção A) que encerra o processo de desenvolvimento temático baseado no princípio de variação,

#### VI.4. Secção [B']

Mais uma vez a secção [B'] (cf. Anexo LII, pp.233) apresenta uma estrutura hipermétrica mais regular de acordo com o nível hierárquico d) reforçando o padrão do

ostinato (com a exceção do último hipercompasso entre os comps.71 e 75), no entanto é ao nível métrico a) que o desvio dos acentos métricos suscita a sua reinterpretação, quer seja ao nível da colcheia (2+2+3) ou da semicolcheia: comps.65, 67, 68, 69 (3+3+3+3+2); nos comps.66, 70, (3+3+3+2+3).

Na modulação métrica para o quaternário (comp.71), a articulação do padrão de semicolcheias evolui para 3+3+2+4+1+3; no comp.72 destaca-se a dissonância métrica indireta através da tercina com a função de anacruse para a acentuação de deslocação métrica e diastemática sobre o 4º tempo (Ré 3); no comp.73. a repetição da hemíola dos agrupamentos de 3+3+3 semicolcheias reforçam o carácter sincopado do ostinato em contraste com a 2ª parte do compasso, com as dissonâncias métricas de tercina de semicolcheia, onde a subdivisão de colcheia é mais relevante para projetar a anacruse (motivo pentatónico); no comp.74, a articulação à semicolcheia no nível hierárquico a) sugere o seguinte padrão de acentuação 3+3+2+2+2+1+3, o que realça o carácter e sonoridade dos impulsos focais no que respeita à execução e expressão da irregularidade métrica do ostinato, proporcionando uma grande energia rítmica baseada no contraste entre acentuação métrica, rítmica e dinâmica.

Como podemos constatar (cf. Anexo LIII, pp.235), a colocação dos impulsos focais em intervalos de tempo curtos, articulados em grupos de 2 ou 3 notas ou por vezes consecutivos, revela a importância da articulação dos acentos fortes e fracos (definidos nos acentos de articulação instrumental, dinâmica e deslocamento métrico) na construção da interpretação, privilegiando a subdivisão mais curta do tempo (♩) de forma a projetar no som uma métrica/ritmo nem sempre coincidente com a notação escrita.

Por sua vez, a coda consiste num processo de sequência modal com aumento do motivo pentatónico, na qual se destaca a profusão de dissonâncias métricas indiretas com impulsos focais consecutivos, cuja função é criar um efeito de dissolução métrica (com variação agógica), especialmente na tercina de semínimas (4ªs perfeitas sobrepostas - *quartal harmony*) que podem ser executadas como um 6/4 em *ritardando* até à nota aguda de forma a criar o máximo de tensão dinâmica e rítmica, constituindo toda a sequência um movimento de anacruse (ritmo frásico 3 (2+1) para a nota final Mi 1 em espelho com a nota inicial Mi 2).

## Capítulo VII - Luciano Berio. *Sequenza V für Posaune solo* (1966)

A *Sequenza* para Trombone Solo, influenciada pelo Indeterminismo de John Cage nomeadamente através da utilização da notação proporcional (não mensural) e enquadrada num contexto mais lato de crise do motivo e da ideia musical durante o séc. XX, integra-se num conjunto de obras escritas para instrumentos solo entre 1958 e 2004 num total de 14 *sequenze*.

Neste contexto de notação proporcional, destaca-se à partida a rutura do sistema hierárquico da métrica subordinado ao isocronismo, razão pela qual se torna ainda mais premente explorar a forma como são expressos os padrões de acentuação que possam definir e clarificar a comunicação da estrutura musical face à aparente fragmentação e aleatoriedade da notação no que respeita o ritmo (compreensão das continuidades - secção [B] e descontinuidades do discurso musical - secção [A]). Por conseguinte a abordagem de Lerdahl (1989), ao propor uma adaptação da *GTTM* ao contexto da música atonal, constitui uma metodologia eficaz para a definição das condições de saliência/proeminência das estruturas musicais na perceção e naturalmente na interpretação do texto musical, designadamente: a) evento sonoro que se destaca pelo seu ataque numa dada região (acento de articulação); b) colocação numa posição forte na grelha métrica (acento métrico); c) relativamente sonoro (acento dinâmico); d) proeminente do ponto de vista tímbrico (acento tímbrico); e) posição nas extremidades do registo (agudo ou grave; acento de registo e diastemático); f) relativamente denso (acento de textura); g) relativamente longo (acento de duração/agógico); h) relativamente importante do ponto de vista motivico (acento de grupo melódico); i) proximidade relativamente a um grupo extenso (acento harmónico); j) semelhança com uma escolha elaborada em qualquer parte da análise.

Numa entrevista conduzida por Rossana Dalmonte em 1980, Berio revelou, a propósito da sequência para flauta, um modelo analítico baseado em quatro dimensões: 1) temporal (durações), 2) registo (altura dos sons), 3) dinâmica (intensidade) e 4) morfológica (timbre); estes parâmetros são variados através de 3 níveis de tensão máxima, média e mínima.

A partir deste princípio, Hansen (2010) procurou demonstrar como o citado modelo analítico podia ser aplicado à Sequência para trombone. Neste contexto,

Hansen propôs que a peça em geral podia ser interpretada como uma exploração da dimensão morfológica (timbre) envolvendo a transformação da imagem do trombone enquanto instrumento, assim como o contexto performativo. O primeiro indício é revelado pela simultaneidade dos atos de tocar e cantar, sons contínuos (através da produção de som aspiração/sucção do ar e vibração dos lábios) e o uso profuso da polifonia, sons indefinidos (ruído percutido da surdina), utilização da surdina *plunger*, *flutterzunge* (tremolo com língua), expansão dos registos e a manifestação de elementos extramusicais com elementos de teatralidade, especialmente com referência a um número de palhaço. Estes elementos são evidentes através das notas de execução e da notação e têm como origem os factos biográficos relacionados com o processo de composição e as fontes de inspiração de Berio. Palavras-chave como polifonia, mistura tímbrica (fusão entre voz e instrumento: vocalização do instrumento e instrumentalização da voz), virtuosismo, teatralidade e humor, são explicados através do modelo analítico (cf. Anexo LIV, pp.236).

De acordo com o próprio compositor, o título *Sequenza* substantia-se no facto destas composições serem construídas por sequências consecutivas de “campos harmónicos a partir dos quais derivam funções musicais bem caracterizadas” (Berio 1985:97). Por conseguinte, tornar-se-á necessário dividir a peça em unidades formais, de acordo com a própria partitura que apresenta duas secções [A] e [B], propondo uma forma binária da obra.

#### VII.1. Secção [A]

Em proporção, a secção [A] é claramente mais curta (cf. Anexo LV, pp.237), na qual predominam as formas de execução tradicionais, tornando-se mais intensa até à sua culminação com a indicação performativa da palavra *why* (u-a-i) que deve ser pronunciada com um tom de surpresa ou confusão. De acordo com Hansen (2010), o clímax extemporâneo (como uma secção de ouro invertida) proporciona um sentido de desproporção que torna a secção [B] ainda maior do que na realidade é. Tal deslocamento no tempo é conhecido como algo comum nos números de atuação dos palhaços.



No que respeita aos movimentos indicados de subida e descida do instrumento antes e depois da emissão das notas (cf. fig. 60), representam de forma gráfica os movimentos de *ársis* e *thesis* que estruturam a articulação dos grupos de notas, cuja acentuação pode projetar a métrica aparentemente inexistente, destacando-se o acento negativo do silêncio [ ] que viola a expectativa dos gestos anteriores.

No contexto da dimensão temporal (durações), o facto de obra ser escrita em notação proporcional proporciona ao intérprete alguma liberdade interpretativa, contudo a indicação de 6'' inicial sugere, por parte do compositor, algum controlo do tempo e do próprio ritmo através da proporcionalidade do espaço (gráfico) entre notas. Assim, a primeira subsecção [A1] pode ser segmentada em duas frases: 1ª definição do campo harmónico (Lá) e o seu polo oposto (Mib) seguido duma segunda frase na qual se intensifica a velocidade de articulação explorando a variação de acentos dinâmicos, tímbricos e de registo até ao final desta subsecção. Por sua vez, o grafismo aplicado ao movimento da surdina sugere a divisão em motivos e subfrases delineadas pelos efeitos tímbricos de *wa-wa* (*u-a*) através do movimento da surdina *plunger*, modelação tímbrica com a posição da língua (na pronúncia dos sons *u, a, i*) e os crescendos, que definem a coerência do material motivico (fisionomias temáticas) baseado nos padrões ternários [*u, a, i*] e binários [*u, a*].

#### VII.1.2 - Secção [A2]

The image shows a musical score for Section [A2] of Berio's Sequenza V. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef. The score includes various notes, rests, and dynamic markings. Red circles are drawn around several notes and rests in both staves, highlighting specific points of interest. Above the staves, there are horizontal lines and brackets that likely represent articulation or phrasing. The notation is complex, with many notes and rests, and the red circles are placed on notes that appear to be part of a specific melodic or rhythmic motif.

Figura 61 - Berio, Sequenza V, Secção [A2]

Na dimensão do registo, esta secção (cf. fig. 61 e 62) apresenta uma expansão dos campos harmónicos iniciais (Lá e Mib 3) desenvolvendo o contraste intervalar e

exploração do registo (Fá 1, Sol 1, Sib 1, Ré 2, Mi 2, Fá# 3), predominando os intervalos dissonantes (de 9ª menor, 7ª Maior, 4ª Aumentada) chegando à expansão máxima numa 14ª Maior (Lá 3 – Sib 1). A tensão do discurso musical revela-se também ao nível da dimensão temporal, nomeadamente a unidade de referência é mais curta (4,5'') e a articulação das notas torna-se mais rápida e agregada, formando pequenos motivos rítmicos (grupos), delineados pelo gesto musical “*u-a*” (com surdina) e os crescendos rápidos com culminações em acento (âmbito dinâmico: 2 -7) que devem sublinhar a abertura do gesto dinâmico bem como os efeitos morfológico- tímbricos (*u-a*) integrados na forma idiomática de tocar trombone.

Através da observação dos segmentos espaço-temporais mais longos, constata-se que os acentos de duração nas notas ;Mib 3, Lá 3, Sol # 2, Mi 2, Fá 1 e Sol 1 têm a função de clarificar, do ponto de vista da estrutura e da sua percepção, as subdivisões e pontos focais da frase bem como a definição dos campos harmónicos que contribuem para a projeção da melodia polifónica, pelo que se torna necessário a nível interpretativo manter a coerência e conexão dos pequenos motivos/grupos melódicos de forma a ligar os pontos focais da frase/motivo (cf. fig. 62) evitando a aparente dispersão de notas, propondo e clarificando o contorno melódico para o ouvinte, mantendo-o conectado com a direção e movimento das frases enquanto gesto musical estruturante da cognição musical.



Figura 62 - Hansen (2010), Expansão intervalar na Secção A da Sequenza V

### VII.1.3. Secção [A3]

Nesta secção (cf. fig. 63), o desenvolvimento da tensão nas dimensões temporal (encurtamento das unidades de tempo 4' e 3') a articulação rápida de notas, agregando os campos harmónicos num *pitch class set* de 10 notas (cf. fig. 64) - reminiscência de uma linguagem dodecafónica (cf. fig. 65), constituem um gesto musical de tensão máxima (clímax instrumental) que se converte em movimentos da vara replicando o grupo melódico original, produzindo apenas algumas das notas em direção ao clímax

verbal: pronunciando a palavra *why* (expressão em inglês de *warum* dos números de *clowning* do palhaço suíço “Grock” Karl Adrien Wettach (1880-1959).

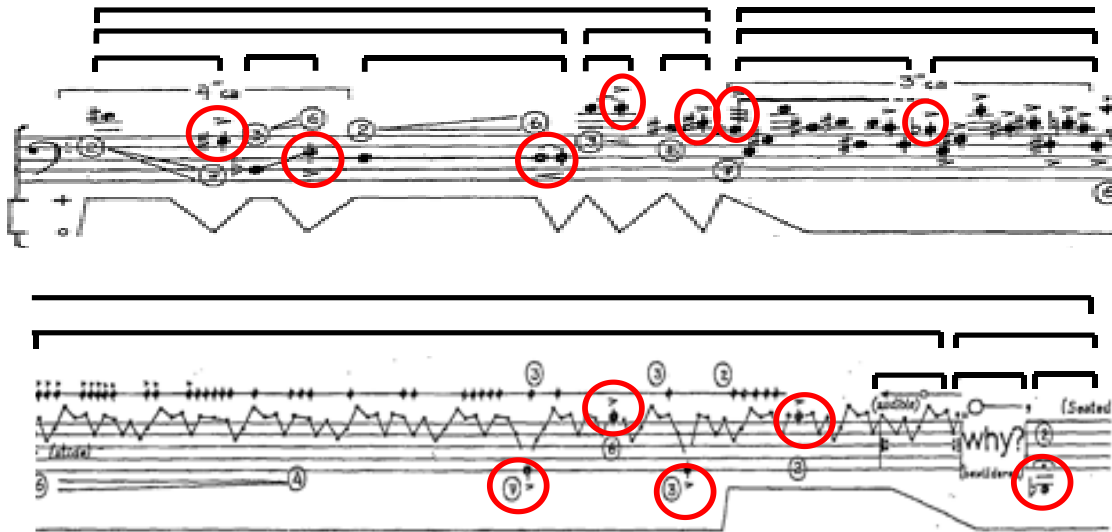


Figura 63 – Berio, Sequenza V, subsecção A3, agrupamentos e padrões de acentuação



Figura 64 - Berio, Sequenza V - Pitch Class Set 10 Notas

order of appearance:	12	11	10	9	2	3	5	8	6	4	1	7
1st system:					x	x				x	x	
2nd system:				x	x	x	x	x	x	x	x	x
3rd system (until slide):	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
slide movement:	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x

Figura 65- Berio, Sequenza V, ordem de aparição dos 12 1/2 tons

Na dimensão dinâmica, observam-se gestos mais rápidos e com maior contraste que devem reforçar duma forma mais expressiva a intensificação do movimento rítmico e melódico, evidenciados com os movimentos rápidos da surdina *plunger*. Hansen (2010), sistematiza o modelo de análise da Secção [A] e suas subsecções (cf. Anexo LVII, pp.239).

Numa abordagem geral da Secção [A], é possível propor que o facto de Berio ter escolhido a notação proporcional como forma de indeterminismo, transforma-se no veículo primordial de exprimir, ao nível interpretativo, os gestos musicais substanciados em micro motivos melódicos cuja forma e direção devem ser projetadas a nível sonoro

com carácter marcado e acentuado, sublinhando com alguma teatralidade o carácter extrovertido e rítmico. Tomando em linha de conta que a dimensão morfológica (tímbrica) é utilizada numa forma tradicional (uso idiomático do instrumento), requer que a dimensão das intensidades seja bastante contrastante, expandindo o som de forma eficaz, através do controlo dos crescendos súbitos e das acentuações muito marcadas, bem como a gestão dos agrupamentos rítmicos (desde as unidades métricas mais pequenas) até à dimensão da frase musical, na elaboração dum discurso musical que se desenvolve desde a primeira nota em crescendo até ao anticlímax *why* e a nota Sib 0 enquanto anticlímax de registo e dinâmica que constitui uma nota pivot: 4ª aumentada para a secção[B] que inicia com Mi 1, com um ambiente contrastante (introspectivo).

#### VII.2. Secção [B]

Do ponto de vista cronológico, a secção [B] foi composta anteriormente à secção [A], com o nome de *Essay* (Baker 1994:32) e estreada por Vinko Globokar em abril de 1965, contudo Berio expressou a intenção de compor a *Sequenza* para o trombonista norte americano Stuart Dempster (Halfyard 2007b:100).

Esta secção é contrastante com a anterior em vários aspetos, enquanto a 1ª deve ser interpretada em pé, esta deve ser sentada como se de um ensaio se tratasse (notas de execução de Berio, 1966, cf. Anexo LVIII, pp.241); ao nível temporal, caracteriza-se pela continuidade e linearidade, criando uma conexão entre a 1ª e a última notas (com a inclusão de barras de compasso com notas longas aspiradas com duplo efeito cadencial e permitir a aspiração de ar para garantir a continuidade do som); do ponto de vista morfológico-tímbrico observa-se um desenvolvimento prolífero da manipulação tímbrica do instrumento através da prática de formas vanguardistas de produção de som (*extended techniques*): *flatterzunge* (trilo com língua) e a fusão do som idiomático do instrumento com a voz humana com vista a promover a vocalização do instrumento e a instrumentalização da voz (Berio 1985: 93) num contexto polifónico.

Nesta secção, Berio desenvolve numa forma mais clara a intenção de desenvolver um discurso harmónico e sugerir, no caso dos instrumentos monódicos, um modo de escuta polifónico com contraponto implícito, tomando como ideal as melodias polifónicas de Bach e descobrindo as possibilidades heterofónicas da melodia. Neste

contexto: “as *Sequenze* foram compostas enquanto sequências de campos harmónicos dos quais derivam todas as funções musicais”. (Berio, 1985: 97).

Ainda sobre a relação entre campos harmónicos e centros “atonais”, Berio explica a sua articulação no tempo e no espaço com o processo de desenvolvimento e transformação morfológica do discurso musical:

*“Always present and always different, that note acts as a generalized tonic or like the vanishing point in a landscape. It enables us to perceive and compare the smallest oscillations of color, intensity, and intonation. At times our vanishing point is lost in a cumulative process; or it is no longer heard as such because it is absorbed, like an overtone, as a structural part of a harmonic process. The ever-present pitch at times is forgotten and at other times is recognized and remembered. The articulations of the soloist are alternatively extended, prepared, or unexpectedly foreshadowed by the instrumental group, creating a dialogue of "mobilities" and "immobilities," of "befores" and "afters," of "memories" and "forgetfulness." They look ahead, they look behind, and naturally they always look at each other, The dialogue stops once this process has proliferated so far that the instrumental group now functions as an echo-chamber, filled with fragments deduced from everything that we have heard so far, while the soloist's original physiognomy is completely transformed.”* (Berio, 2006: 44)

#### VII.2.1. Secção [B1]

De acordo com Hansen (2010), a ligação entre as secções [A] e [B] é efetuada, após a palavra *why*, com a pedal *Sib 0* (replica a relação de trítono com o novo campo harmónico centrado na nota *Mi 1*), após a qual aparece a indicação “*seated*”.

A nova secção (cf. Anexo LIX, pp.242) é caracterizada por um ambiente musical mais introvertido e tranquilo (como um diálogo interior, em oposição ao espírito extrovertido e irreverente da 1ª secção (Halfyard, 1997), numa alusão à dicotomia do palhaço alegre e triste; onde as intensidades são mais constantes (níveis 1 e 2) e o contraste dinâmico muito suave.

No que diz respeito à dimensão da altura dos sons, toda a secção é composta preferencialmente no registo grave com expansão até ao registo médio, num âmbito mais contido. O ambiente musical e expressivo mais tranquilo é sublinhado pela unidade temporal de 12” que corresponde a uma dilatação do tempo, onde os valores longos e notas prolongadas são objeto preferencial, bem como uma articulação mais próxima do *legato* e da fluidez do som, em contraste com a primeira secção, na qual os sons curtos (*staccato* e *staccatíssimo*) e acentuados são predominantes.

Do ponto de vista do gesto musical, enquanto frase, as barras de compasso (inexistentes na 1ª secção) constituem unidades coerentes submetidas à capacidade respiratória do intérprete, de acordo com as indicações do próprio compositor:

“... everything written between bar lines constitutes a breath unit... although the notation is still proportional, the length of each breath unit determines the overall speed. It is expected, for each performer and at each performance, the length of the breath units to be different” (Berio, 1968b. Prefácio da partitura)

Por outro lado, a transformação morfológica (timbre) do instrumento é utilizada num grau de tensão máxima, através da prática de multifónicos vocais (não harmónicos, ou seja, as notas cantadas não são componentes da série harmónica das notas tocadas) com as notas do instrumento, onde se procura a fusão tímbrica perfeita, num diálogo polifónico interior entre a voz do intérprete e o som instrumental, em movimentos paralelos, contrários e oblíquos. Neste contexto, a preparação instrumental terá de abordar necessariamente a prática de sons multifónicos e a sua relação de afinação harmónica entre voz e instrumento de forma a sublinhar na interpretação as “progressões harmónicas” de tensão e distensão sujeitas a diferentes níveis de dissonância; em simultâneo, o movimento sonoro global é manipulado timbricamente através dum terceira camada polifónica, através das ações de abertura e oclusão da surdina *plunger*, modulando o som com o efeito *wa* (*u-a*), *leitmotiv* tímbrico da obra “*why*” transposto foneticamente pelos sons [*u-a-i*].

Neste contexto, as explorações das formas de emissão do som instrumental constituem um diálogo com a história do idioma instrumental, onde se fundem a tradição harmónico/coral do trombone na prática orquestral e função de suporte da escrita coral (voz).

Figura 66 -Berio, Sequenza V, subsecção B1 agrupamentos e acentuação tímbrica (vermelho) e harmónica (azul).

Do ponto de vista formal, a secção [B1] (cf. fig. 66) parece obedecer a uma estrutura bem tradicional de 4+4 “compassos” (sem contar as notas longas com som aspirado), mantendo o diálogo entre modernidade do discurso musical (manipulação tímbrica) e a tradição da frase musical inerente à prática coral (associada historicamente à escrita para trombone). Assim, poder-se-á afirmar que cada frase musical (delineada pela barra de compasso) terá sempre como direção e atração cadencial às notas brancas isoladas (pontos focais-cadenciais como num coral de Bach), onde o som é obtido de forma aspirada (movimento do ar para dentro provocando a vibração dos lábios e produção do som, sem ser necessário interromper o discurso para respirar); que nesta secção são os campos harmónicos Mi $\flat$  2 e Fá 2.

No que diz respeito à dimensão morfológica, a utilização dos sons multifónicos com a surdina *plunger* e o *flutterzunge* visam criar um som muito próximo do *didgeridoo*<sup>29</sup>. Por sua vez, a surdina *plunger* também é utilizada como instrumento percussivo na campânula de forma a criar uma terceira camada polifónica, com ritmo indeterminado e criando uma textura sonora nova.

Em suma, poder-se-á afirmar que numa secção em que a dimensão morfológica (manipulação tímbrica) é bastante intensa é compensada pelas dimensões temporal, registo e dinâmica em níveis de tensão bastante reduzidos (cf. Anexo LX, pp.245); facto que contribui para uma orientação a nível interpretativo da procura de menor densidade no som, suavidade na emissão, mudança de notas mais subtil e direção do discurso musical mais fluída e menos pontuada do ponto de vista métrico e rítmico, onde se destacam os acentos tímbricos (movimentos de abertura e oclusão com surdina; *flutterzunge*; sons obtidos por sucção) e acentos harmónicos (assinalados a azul), com a proliferação de dissonâncias de 2ª menor e maior, 4ª perfeita e aumentada, contudo existem pontualmente também harmonias consonantes tradicionais como 3ªs maiores e menores e sua inversão 6ª maior.

No que concerne ao parâmetro das dinâmicas, observa-se que o ambiente musical é caracterizado pela suavidade, melancolia e introspeção, como se tratasse dum diálogo interior com o próprio intérprete, onde se destacam os acentos tímbricos e harmónicos já citados como forma de pontuação (pontos focais) do discurso musical (cf.

---

<sup>29</sup> *Didgeridoo* - instrumento de sopro de origem australiana utilizado pelos aborígenes, no qual a prática de sopro e respiração contínua são frequentes.

fig.67). Neste contexto, a conexão entre sons assume especial relevância, procurando uma forma de execução essencialmente em *legato* como se tratasse dum vocalizo, privilegiando o diálogo permanente entre as *extended techniques* (técnicas de execução instrumental expandidas) e os tipos de execução convencionais no âmbito do género vocal/coral.

No plano formal, o final da subsecção [B1] é evidenciado através do acento dinâmico sobre a nota mi 1 (com algarismo 6, correspondendo à dinâmica *ff*) criando uma ligação à subsecção [B2] e ao novo campo harmónico Sib, através do gesto cadencial com recurso ao motivo melódico-harmónico em forma de *cambiata* (Sib-Sol#-Lá) típico da harmonia tradicional.

Do ponto de vista da estrutura formal, será plausível afirmar que as notas obtidas por aspiração, constituem a dupla função de pontos focais estáveis (cadenciais) e elementos que estruturam as subsecções, mantendo as barras de compasso as frases musicais como unidade estrutural que direciona o discurso musical, através da manipulação morfológica e dinâmica para os pontos cadenciais (notas longas) (cf. fig.66 e 67).



Figura 67 – Berio, Sequenza V, polos harmónicos das secções B1, B2, B3 (Hansen, 2010)

### VII.2.2. Secção [B2]

Do ponto de vista harmónico, destacam-se a produção de intervalos que produzem movimentos de desfaseamento desde o unísono vocal/instrumental de difícil execução devido ao deslocamento da série harmónica das notas tocadas, correspondendo ao ponto máximo de tensão morfológica. No domínio da execução deve-se procurar a emissão dos uníssonos vocais e instrumentais sem batimentos, de forma que o movimento de desfaseamento se torne mais claro e gradual. O ponto culminante de transformação tímbrica e complexidade polifónica situa-se na frase em que a voz e as notas instrumentais descrevem um movimento individual em movimento contrário cruzado (cf. fig.69, 2º sistema).

Nesta secção intermédia (cf. figs. 68 e 69), surgem alguns dos elementos rítmicos (retrospectivamente utilizados na secção [A], nomeadamente, conjuntos de notas acentuadas com dinâmicas 5, 6, 7 (correspondendo a *f*, *ff* e *fff*) que devem ser executadas com carácter bem marcado, reforçando os elementos de pontuação métrica que contrastam com os elementos de fluidez e manipulação tímbrica de acentuação métrica menos intensa.

Contudo, em contraponto com a melodia polifónica (sons vocais que expressam os campos harmónicos e instrumentais que expressam os motivos rítmico-melódicos, por exemplo a citação BACH - Sib, Lá, Dó, Si  $\sharp$  no início da secção) existe outro nível hierárquico que se baseia na modulação contínua do som ao nível do timbre com os movimentos da surdina que reforçam o leitmotiv gerador de toda a obra, anteriormente mencionado [*u-a-i*], que acrescenta um padrão rítmico gerado pela alteração da sonoridade de forma fluída e contínua.

The image displays two musical staves from Berio's 'Sequenza V', specifically section [B2]. The top staff shows a melodic line with several notes circled in red and blue. The bottom staff shows a similar melodic line with more notes circled in red and blue. Above the staves, there are thick black horizontal bars that group the notes into larger rhythmic units. The red circles highlight specific notes or groups of notes, while the blue circles highlight other notes or groups. The overall notation is complex, with various rhythmic values and dynamic markings.

Figura 68 – Berio, *Sequenza V*, Secção [B2] - agrupamentos, acentos (vermelho) e polos harmónicos (azul)

Do ponto de vista interpretativo, a direcção das frases, não obstante os acentos de carácter tímbrico, dinâmico e harmónico, deve ser projetada como uma força gravitacional para os pontos focais a vermelho (figs. 66, 68 e 69) que simultaneamente constituem os campos harmónicos (Sib, Ré, Sib, Mib, Fá e Láb). Para além da segmentação sugerida pelas barras divisórias, observa-se também que a acentuação dinâmica e os acentos da articulação funcionam como ferramenta de pontuação e delimitação dos grupos e da própria secção (cf. figs. 68 e 69).

Figura 69 – Berio, Sequenza V, Secção B2, agrupamentos, acentos dinâmicos (vermelho) e harmónicos (azul)

### VII.2.3. Secção [B3]

Após o crescendo de tensão dinâmica e de registo gerado na secção [B2], a secção seguinte [B3] (cf. Anexo LX, pp.245-6) destaca-se pela mudança súbita de intensidade (2) e de campo harmónico (Sib vocalizado) a partir do qual se desenha uma nova curva melódico-dinâmica até ao clímax (estrutural) de acentuação de registo (Fá 4) e de intensidade (7), a partir do qual se projeta a declinação da frase através da descida do registo, da dinâmica até à cadência com os campos harmónicos Fá, Mi e Mi<sub>b</sub>, vocalizados simultaneamente com Sib, Dó<sub>b</sub>, Sib, Lá e Sib, numa alusão ao *organum* paralelo e melismático medieval.

Enquanto Hansen aponta a manipulação morfológica como dimensão mais significativa da secção [B], Webb (2007) aponta que a forma da secção [B] é definida principalmente pelo contorno melódico (diastemia), suportado pelo esquema dinâmico com o incremento da densidade da articulação em direção aos pontos culminantes (cf. Anexo LXII, pp.247).

### VII.2.4. Coda

Na coda (cf. Anexo LXI, pp.245), observa-se a declinação da forma fechando a secção [B] em espelho, ou seja, termina com a nota Mi 2, em relação com a nota Mi1



Sobre a *Sequenza V*, Berio comentou: “Nas minhas Sequências tentei desenvolver frequentemente aspetos técnicos específicos do instrumento em grande profundidade e por vezes também procurei desenvolver um comentário musical entre virtuoso e o seu instrumento através da dissociação de vários tipos de comportamento e reunindo-os de novo, transformados, como unidade musical. Neste caso, a Sequência para trombone, devido ao seu processo de dissociação, pode ser experienciada também como uma entidade dramática; o elemento teatral é explícito porque a peça faz uma clara referência ao excelente palhaço Grock e, em particular, ao seu famoso e metafísico “*warum*”. Na *Sequenza V* existe uma referência constante a um nível elementar de discurso em contraste com outros mais complexos. Os dois estádios mais simples estão interligados: uníssonos entre voz e instrumento (procurando a maior afinidade acústica entre as duas fontes sonoras) e articulações periódicas que são inicialmente produzidas como batimentos, quando a voz e o instrumento divergem do uníssono e são propagadas através de outros aspetos de execução vocal e instrumental.” (Berio 1985: 93).

## Conclusão

O presente processo de investigação que agora se encerra procurou, em primeiro lugar, perscrutar a minha metodologia de preparação de obras musicais através da reflexão sobre os processos analíticos que conduzam à construção duma interpretação. Nesse contexto foi relevante refletir sobre a forma como muitas decisões interpretativas são despoletadas a partir de mecanismos intuitivos e/ou explícitos (análise sistemática/deliberada), num diálogo interior que é fulcral para a definição duma interpretação do texto musical.

Do ponto de vista teórico, o processo de investigação conduziu-me à descoberta de variados autores e respetivas teorias de interpretação no contexto da relação entre a análise musical e a interpretação. Destaco a relevância dos contributos de Mathis Lussy, Hugo Riemann, Cooper & Meyer, Lerdahl & Jackendoff, Donald Barra, Peter Petersen e John Paul Ito; diversas abordagens e metodologias de análise abordadas por Claude Abromont e os variados estudos produzidos na área da psicologia da música que marcaram a minha própria reflexão sobre os meus processos percetivos, cognitivos, psico-motores e emocionais envolvidos na preparação e execução duma interpretação, bem como a forma como pode ser integrada na minha atividade pedagógica.

Na relação dialética entre a análise musical e os processos de execução/interpretação/*performance*, foi despoletada a problemática dos conceitos e da linguagem utilizada entre as áreas da musicologia/teoria musical e a sua aplicação prática no contexto da execução musical. Por conseguinte, procurei em primeiro lugar pesquisar, nos limites da presente dissertação, os conceitos críticos da teoria da música no que respeita às noções de estudos interpretativos (*performing studies*): interpretação historicamente informada (*HIP – Historic Informed Performance*), execução, interpretação, *performance*, estrutura musical/sintaxe musical, expressão musical, gesto musical (*gestalt* sonora- *shape*), frase, fraseado e fraseologia, a relação entre métrica e ritmo, hipermétrica/quadratura, envelope dinâmico e agógico, taxonomia e hierarquia dos acentos no contexto da perceção, comunicação e compreensão da estrutura e expressão musicais.

No campo das metodologias de análise musical destaca-se a pesquisa sobre a sua epistemologia: objetos, modelos e objetivos (o que análise estuda, como e porquê), a

referir: formal, harmónica, vetores harmónicos, regiões tonais e monotonalidade de Schoenberg; teoria das funções harmónicas de Riemann e análise Neo-Riemanniana, serial, motívica, melódica, modal, intervalos, fraseológica, rítmica, estilo, retórica, implicativa, paradigmática, prolongação ou linear (*schenkeriana*, *GTTM – Generative Theory of Tonal Music*; *Theory of prominence: temporal structure of music based on linguistic stress*), tópica (narrativa e intertextual), semântica/semiótica, morfológica e de textura (as duas últimas relacionadas com música concreta e eletrónica).

A exploração do domínio da análise abriu o campo da investigação, sobretudo ao reconhecer a análise como um objeto de estudo em si mesmo, com a sua própria história, metodologias e ângulos de visão sobre o texto musical, interpretação, e formas discursivas da exegese analítica; facto que proporcionou um enquadramento das variadas vertentes epistemológicas da análise (Nattiez, 2021), nomeadamente: a) análise imanente (nível neutro), estrutura da obra sem considerar a sua relevância poética ou estética; b) análise poética indutiva, interpretação das estruturas descobertas na análise imanente, assimilando a sua pertinência poética; c) análise poética externa revela informações extra à obra, como esboços, correspondência escrita ou detalhes sobre a vida do compositor e a forma como influenciam as estruturas imanentes da obra; d) análise estética indutiva, interpreta os resultados da análise imanente sob o ponto de vista dos caminhos estéticos da obra; e) análise estética externa projeta os resultados dum teste estético (perceção) externo, nomeadamente as experiências da psicologia no domínio da perceção das estruturas imanentes duma obra; f) análise da comunicação ocorre quando o analista demonstra que os caminhos poéticos e estéticos da obra se alinham.

No que respeita ao campo da interpretação da análise e análise da interpretação (*performing analysis and analysis of performance*), destaca-se a proliferação de vias de investigação musicológica sobre a interpretação/*performance*, desde a investigação da musicologia histórica, passando pelo domínio da teoria musical na compreensão dos processos de composição, abordando o texto musical como fonte primária; a abordagem da semiótica musical na definição do significado da interpretação; os estudos da psicologia musical que abordam as questões da perceção e cognição musical, quer no intérprete quer na receção do ouvinte; e o cruzamento de diversas áreas

científicas em modelos de investigação multidisciplinares e em especial a análise comparada de interpretações em registo sonoro enquanto fonte primária.

Embora, o propósito desta dissertação não seja a proposição de regras/leis para a interpretação, a leitura de autores que se debruçaram sobre os processos de interpretação/expressão musical como Tobias Mathay, A. J. Goodrich, Quantz, D. G. Turk, C.P.E. Bach, Mathis Lussy, Hugo Riemann, Cooper & Meyer, Leonard B. Meyer, Leonard Bernstein, Donald Barra, Pablo Casals, Badura-Skoda, Richard Taruskin, Nicholas Cook, John Paul Ito; revelou-se pertinente para a reflexão pessoal sobre os aspetos da interpretação/execução que assumimos como intuição e os que são produto duma análise sistemática.

Neste processo, foi assaz interessante o contacto com a diversidade de abordagens da musicologia (histórica, analítica, semiótica, filosófica, psicologia empírica, análise computacional) e a complexidade de estabelecer um discurso comum entre os domínios teórico e prático da interpretação, procurando um equilíbrio entre o discurso teórico-académico e as intertextualidades (metáforas, simbologias) da interpretação/*performance* do ponto de vista do intérprete enquanto analista.

Por conseguinte, a nossa abordagem centrou-se no trabalho do intérprete face ao texto musical, aplicando ferramentas de análise que permitissem, a partir da compreensão/interpretação da estrutura musical (autenticidade estrutural), variadas formas de expressão dessa mesma estrutura, no sentido de encontrar uma “autenticidade” interpretativa, ou seja, uma interpretação analiticamente informada nos termos de Swinkin (2016). Nesse processo de compreensão/interpretação procurou-se aplicar as teorias interpretativas de Lussy, Lerdahl & Jackendoff e Ito de forma a consolidar a relação intuição e razão no contexto de preparação e interpretação do repertório.

No contexto das análises observou-se que existe uma conexão entre as três teorias e a sua aplicabilidade ao repertório assente no pensamento musical hierárquico e métrico (nas obras de Gröndahl, Tomasi e Crespo), reforçando os princípios veiculados por Lussy (Teoria da acentuação) Lerdahl & Jackendoff (Teoria generativa da música tonal) e Ito (Teoria do impulso focal) na definição dos acentos e expressividade rítmica do fraseado.

No entanto, devido à natureza singular da obra de Berio, baseada na rutura com o processo de composição sujeito aos princípios hierárquicos da métrica e do isocronismo, revelaram-se os limites da aplicação das teorias de Ito e Lussy. Apesar do vínculo da teoria de Lerdahl e Jackendoff aos princípios hierárquicos, a sua adaptabilidade à música atonal contribuiu para uma clarificação das macro e microestruturas temporais no planeamento e retórica da interpretação.

Ao seguir uma linha de investigação assente na interpretação da análise (*performing analysis*) no eixo condutor entre intérprete e obra musical (texto/notação), a presente dissertação poderá despoletar a necessidade de seguir outras abordagens de investigação, nomeadamente a análise da interpretação (*analysing performance*) com o propósito de comparar, através da análise de gravações, a forma como diferentes intérpretes valorizam certos aspetos da estrutura musical, confirmando ou propondo versões diferentes das análises aqui propostas e os princípios geradores das teorias de interpretação aplicadas.

Ao encerrar esta dissertação sobre o tema, reconheço o quanto a mesma foi importante para a minha reflexão pessoal sobre os meus processos de interpretação e o quanto a análise sistemática pode ser enriquecedora para a consciencialização de processos intuitivos e emocionais, dialogando entre si, criticando-se mutuamente no sentido de alcançar uma síntese criativa e pedagógica. Neste âmbito, procurou-se durante o processo a prossecução dos objetivos iniciais e, considerando a inexistência dum corpo significativo de literatura em língua portuguesa, espera-se que esta dissertação constitua um ponto de partida para estudo e reflexão crítica sobre a interpretação do repertório para trombone.

Numa perspetiva mais pessoal, o projeto de doutoramento constituiu um desafio marcante a vários níveis, mas revelou-se muito gratificante na aquisição e incremento de conhecimentos que me induzem novas formas de abordar a minha atividade artística, bem como suscitar a sua aplicação e partilha no contexto de ensino, de forma a estimular a reflexão crítica dos alunos na interpretação do repertório.

## Bibliografia

- Abromont, Claude (2019). *Guide de l'analyse musicale*. Éditions Universitaires de Dijon.
- Agawu, V. K. (2009). *Music as discourse: semiotic adventures in romantic music*. Oxford University Press.
- Almén, B. (2017). *A theory of musical narrative*. Indiana University Press.
- Auerbach, B. (2021). *Musical motives: a theory and method for analyzing shape in music*. Oxford University Press.
- Badura-Skoda, E., & Badura-Skoda, P. (2018). *Interpreting Mozart: the performance of his piano pieces and other compositions*. Routledge.
- Ayrey, C., & Everist, M. (Eds.) (2004). *Analytical strategies and musical interpretation: essays on nineteenth-and twentieth-century music*. Cambridge University Press.
- Baines, Anthony (1993). *Brass Instruments: their history and development*. Dover Publications.
- Baker, Buddy (2001). *Tenor trombone handbook*. Warwick Music.
- Barra, Donald (1983). *The dynamic performance: a performer's guide to musical expression and interpretation*. Prentice-Hall, Inc
- Beach, David (1987). "The first movement of Mozart's piano sonata in a minor, K. 310: some thoughts on structure and performance." *Journal of Musicological Research* 7: 157–86
- Begel, Richard (2006). *A modern guide for trombonists and other musicians*. Wealthy Dog Productions.
- Benjamin, W. E. (1984). "A theory of musical meter". *Music perception*, 1(4), 355-413.
- Berio, Luciano (1985). *Two interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Barga*, translated and edited by David Osmond-Smith. Marion Boyars Publishers.
- Berio, L. (2006). *Remembering the future* (Vol. 52). Harvard University Press.
- Bernstein, L. (1976). *The unanswered question: Six talks at Harvard* (Vol. 33). Harvard University Press.
- Berry, Wallace (1989). *Musical structure and performance*. Yale University Press.
- Bisesi, E., Parncutt, R., & Friberg, A. (2011). "An accent-based approach to performance rendering: music theory meets music psychology". In *International Symposium on*

*Performance Science (ISPS 2011)* (pp. 27-32). the European Association of Conservatoires (AEC).

Blum, D. (1980). *Casals and the art of Interpretation*. Univ of California Press.

Bousfield, Ian (2015). *Unlocking the trombone code*. Warwick Music Limited.

Bowen, J. A. (1996). "Tempo, duration, and flexibility: Techniques in the analysis of performance". *Journal of Musicological Research*, 16(2), 111-156.

Bowen, J. A. (1996). "Performance practice versus performance analysis: Why should performers study performance". *Performance Practice Review*, 9(1), 3.

Brink, Philip (2019). *The trombonist's toolkit*. Cherry Classics Music.

Brown, C. (1999). *Classical and Romantic performing practice 1750-1900*. Oxford University Press.

Butt, John (2004). *Playing with history: the historical approach to musical performance*. Cambridge, UK. The Cambridge University Press.

Caplin, W. (1983). "Tonal function and metrical accent: A historical perspective". *Music Theory Spectrum*, 5, 1-14.

Caplin, W. E. (1998). *Classical form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford University Press.

Caplin, W. E. (2002). "Theories of musical rhythm in the eighteenth and nineteenth centuries". *The Cambridge history of Western music theory*, 1, 657-694.

Caplin, W. E., & Hepokoski, J. A. (2009). *Musical form, forms & formenlehre: three methodological reflections*. Leuven University Press.

Caplin, W. E. (2011). Criteria for Analysis: perspectives on Riemann's mature theory of meter in *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*. Edited by Edward Gollin and Alexander Rehding. Oxford University Press, 2011, 425-445

Caplin, W. E. (2013). *Analyzing classical form: an approach for the classroom*. Oxford University Press, USA.

Carpé, Adolph (1898). *Grouping, articulating and phrasing in musical interpretation: a systematic exposition for players, teachers and advanced students*. Boston. B. F. Wood Music Co.

Carter, S. (2012). *Trombone in the Renaissance: a history in pictures and documents*. Pendragon Press.

Clarke, E. F. (1985). Structure and Expression in rhythmic performance. In P. Howell, I. Cross, & R. West (Eds.), *Musical structure and cognition*. Academic press, (pp. 209-236).

Clarke, E. F. (1988). Generative principles in music performance. Sloboda, J. A. (1988). *Generative processes in music: The psychology of performance, improvisation, and composition*. Clarendon Press/Oxford University Press.

Cone, Edward T. (1968). *Musical form and musical performance*. W. W. Norton.

Cone, E. T. (1985). "Musical form and musical performance reconsidered". *Music Theory Spectrum*, 7, 149-158.

Cone, E. T. (1994). "Thinking (about) music". *Proceedings of the American Philosophical Society*, 138(4), 469-475.

Cook, N. (1994). *A guide to musical analysis*. Oxford University Press, USA.

Cook, N., & Everist, M. (Eds.). (2001). *Rethinking music*. Oxford University Press.

Cook, N. (2007). "Performance analysis and Chopin's mazurkas". *Musicae scientiae*, 11(2), 183-207.

Cook, N., Clarke, E., Leech-Wilkinson, D., & Rink, J. (Eds.). (2009). *The Cambridge companion to recorded music*. Cambridge University Press.

Cook, N. (2013). *Beyond the score: music as performance*. Oxford University Press.

Cooper, G., & Meyer, L. B. (1963). *The rhythmic structure of music*. University of Chicago Press.

Cox, A. (2016). *Music and embodied cognition: Listening, moving, feeling, and thinking*. Indiana University Press.

Creston, P. (1964). *Principles of rhythm*. Belwin Mills Publishing Corp.

Danuser, H. (2016). "The history of a terminological conflict". *Experimental Affinities in Music*, 177.

Delahoche, Dominique and Rocton, Thomas (2016). *Le Trombone dans l'imaginaire du compositeur*. Editions Henri Lemoine.

Delalande, F. (2012). *Analyser la musique, pourquoi, comment?* INA.

Delalande, F. (2019). *La musique au-delà des notes*. Presses universitaires de Rennes.

Deliège, I. (1987). "Grouping conditions in listening to music: An approach to Lerdahl & Jackendoff's grouping preference rules". *Music perception*, 4(4), 325-359.

Dempster, Stuart (1994). *The modern trombone: a definition of its idioms*. Accura Music, Inc.

- Deutsch, D. (1999). Grouping mechanisms in music. *In The psychology of music* (pp. 299-348). Academic Press.
- Deutsch, D. (2013). *The psychology of music*. Academic Press.
- Doğantan-Dack, M. (2002). *Mathis Lussy: A pioneer in studies of expressive performance*. Peter Lang.
- Doğantan-Dack, M. (2012). "Phrasing—the very life of music: performing the music and nineteenth-century performance theory". *Nineteenth-century music review*, 9(1), 7-30.
- Dolmetsch, A. (1915) [2005]. *The interpretation of the music of the Seventeenth and Eighteenth*. Dover Publications.
- Donington, R. (1963). *The interpretation of early music*. W.W. Norton & Company.
- Drake, C., & Palmer, C. (1993). "Accent structures in music performance". *Music perception*, 10(3), 343-378.
- Dunsby, Jonathan (1995). *Performing music: shared concerns*. Clarendon Press.
- Ely, Mark C. e Deuren, Amy E. van (2009). *Wind talk for brass: a practical guide to understanding & teaching brass instruments*. Oxford University Press.
- Ehrhardt, D. (1997). "Aspects de la phraséologie riemannienne". *Musurgia*, 68-83.
- Fadini, E., & Cancellaro, M. A. (2009). *L'accentuazione in musica: metrica classica e norme sette-ottocentesche*. Rugginenti.
- Fadle, Heinz (1996). *Looking for the natural way*. Edition Piccolo.
- Fink, Reginald H. (1977). *The trombonist's handbook: a complete guide to playing and teaching the trombone*. Accura Music.
- Fischer, Henry George (1984). *The renaissance sackbut and its use today*. N.d.: The Metropolitan Museum of Art
- Fleischmann, W., & Crow, R. J. (2019). *Notes become music: a guidebook from the viennese piano tradition*. Routledge.
- Foley, G. C. (2006). "Analysis for performance: teaching a method for practical application". *In College Music Symposium* (Vol. 46, pp. 17-30). College Music Society.
- Friberg, A. & Battel, G. U. (2002). Structural communication. In R. Parncutt & G. E. McPherson (Eds.), *The science and psychology of music performance: creative strategies for teaching and learning*. (pp. 199-218). Oxford University Press.
- Friberg, A., Bresin, R., & Sundberg, J. (2006). "Overview of the KTH rule system for musical performance". *Advances in cognitive psychology*, 2(2), 145.

- Fridell, I. (2006). *The melody phrasing curve: a visual tool for illustrating perceived musical dynamics*. [Licentiate Thesis, Malmö Academy of Music]. Malmö Academy of Music, Lund University.
- Gabrielsson, A. (1974). "Performance of rhythm patterns". *Scandinavian Journal of Psychology*, 15(1), 63-72.
- Gabrielsson, A. (1988). Timing in music performance and its relations to music experience. *Generative processes in music: the psychology of performance, improvisation, and composition*.
- Gabrielsson, A. (2016). The relationship between musical structure and perceived expression. Hallam, S., Cross, I., & Thaut, M. (Eds.). (2009). *Oxford handbook of music psychology*. Oxford University Press.
- Gabrielsson, A., & Lindström, E. (2001). The influence of musical structure on emotional expression. Patrick N. Juslin e John Sloboda (Eds) (2010). *The Oxford handbook of music and emotion*. Oxford University Press.
- Gabrielsson, A., & Lindström, E. (2010). The role of structure in the musical expression of emotions. Patrick N. Juslin e John Sloboda (Eds) (2010). *Handbook of music and emotion: theory, research, applications*, 367-44.
- García, Gonzalo Javier Martínez. (2017) "Anatomy of a rhetorical gesture". *Per Musi*. Belo Horizonte: UFMG. p.1-22.
- Glendening, Andrew and Broome-Robinson (2018). *The art and science of trombone teaching*. International Music Diffusion.
- Godøy, R. I., & Leman, M. (Eds.). (2010). *Musical gestures: sound, movement, and meaning*. Routledge.
- Goodrich, A. J. (1899). *Theory of interpretation*. T. Presser Company.
- Gouttenoire, P. (2019). *Comprendre et interpréter la phrase musicale: une analyse des constructions mélodiques au service de l'interprète*. Symétrie.
- Gouttenoire, P., & Guye, J. P. (2020). *Vocabulaire pratique d'analyse musicale*. Éditions Delatour France.
- Grabóczy, M. (2021). *Narratologie musicale: topiques, théories et stratégies analytiques*. Hermann.
- Graf, P. L. (2020). *Interpretation: how to shape a melodic line*. Schott Music.

- Green, M. D. (1994). "Mathis Lussy's *Traité de l'expression musicale* as a window into performance Practice". *Music Theory Spectrum*, 16(2), 196-216.
- Gregory, Robin (1973). *The trombone: the instrument and its music*. London: Faber & Faber.
- Gritten, A., & King, E. (Eds.). (2006). *Music and gesture*. Ashgate Publishing, Ltd.
- Gritten, A., & King, E. (Eds.). (2011). *New perspectives on music and gesture*. Ashgate Publishing, Ltd..
- Guion, David M. (2010). *A History of trombone*. Scarecrow Press.
- Guion, David M. (2015). *The trombone: its history and music, 1697-1811*. Routledge.
- Halfyard, Janet K. (2007). Provoking acts, the theatre of Berio's *Sequenzas*. In Janet K. Halfyard (Ed), *Berio's Sequenzas: Essays on performance, composition and analysis* (pp. 97-114). Aldershot: Ashgate.
- Hallam, S. (1995). "Professional musicians' approaches to the learning and interpretation of music". *Psychology of music*, 23(2), 111-128.
- Hallam, S., Cross, I., & Thaut, M. (Eds.). (2009). *Oxford handbook of music psychology*. Oxford University Press.
- Hansen, Niels Chr. (2010). "Luciano Berio's *Sequenza* analyzed along the lines of four analytical dimensions proposed by the composer". *The Journal of Music and Meaning*, vol. 9, Winter 2010
- Harnoncourt, Nikolaus (1982). *O discorso dos sons*. Residenz verlag.
- Harnoncourt, N. (1997). *The musical dialogue: Thoughts on Monteverdi, Bach, and Mozart*. Hal Leonard Corporation.
- Hasty, C. (2020). *Meter as rhythm*. Oxford University Press.
- Hatten, R. S. (2004). *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Indiana University Press.
- Haynes, B. (2007). *The end of early music: a period performer's history of music for the twenty-first century*. Oxford University Press.
- Hayslett, B. (2022). *Theory of prominence: temporal structure of music based on linguistic stress*. Cambridge University Press.
- Hepokoski, J., & Darcy, W. (2006). *Elements of sonata theory: norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata*. Oxford University Press.

Herbert, Trevor and Wallace, John (Eds.) (1997). *The Cambridge companion to brass instruments*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press.

Herbert, Trevor (2006). *The trombone*. Yale, England: Yale University Press.

Herbert, Trevor et al (2019). *The Cambridge encyclopedia of brass instruments*. Cambridge University Press.

Hogwood, C. (2013). "Urtext, que me veux-tu?". *Early Music*, 41(1), 123-127.

Howell, P., Cross, I., & West, R. (1985). *Musical structure and cognition*. Academic Press.

Ingram, T. (2020). Meter and phrasing as performance theory. [Master Thesis] McGill University, Montreal.

Huron, D., & Royal, M. (1996). "What is melodic accent? Converging evidence from musical practice". *Music Perception*, 13(4), 489-516.

Irvine, Gregory B. (2015). *Arnold Jacobs's legacy: sound advice for developing brass players*. Scholar Publications.

Iott, S. (2021). *Thinking and playing music: intentional strategies for optimal practice and performance*. Rowman & Littlefield.

Ito, J. P. (2020). *Focal impulse theory: musical expression, meter, and the body*. Indiana University Press.

Jackson, R. (2014). *Performance practice: a dictionary-guide for musicians*. Routledge.

Jones, Gregory R. (2016). *Developing expression in brass performance and teaching*. Routledge.

Jones, M. R. (1987). "Dynamic pattern structure in music: recent theory and research". *Perception & psychophysics*, 41(6), 621-634.

Juslin, P. N. (2003). "Five facets of musical expression: a psychologist's perspective on music performance". *Psychology of music*, 31(3), 273-302.

Juslin, P. N., & Timmers, R. (2010). Expression and communication of emotion in music performance. Juslin, P. N., & Sloboda, J. (Eds.). (2011). *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications*. Oxford University Press

Juslin, P. N., & Sloboda, J. (Eds.). (2011). *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications*. Oxford University Press.

Keller, Hermann (1973). *Phrasing and articulation: a contribution to a rhetoric of music*. Norton & Company, Inc.

- Kleinhammer, Edward e Yeo, Douglas (2012). *Mastering the trombone*. Ensemble Publications
- Kramer, J. D. (1988). *The time of music: new meanings, new temporalities, new listening strategies*. Schirmer Books.
- Lalitte, P. (2015). *Analyser l'interprétation de la musique du XXe siècle. Une analyse de l'interprétation des Dix pièces pour quintette à vent de György Ligeti*. Éditions Hermann.
- Lampl, H. (1996). *Turning notes into music: an introduction to musical interpretation*. Scarecrow Press.
- Lane, G. B. (1999). *The trombone: an annotated bibliography*. Scarecrow Press, Inc.
- LaRue, J. (1970). *Guidelines for style analysis*. Harmonie Park Press.
- Latham, E. D. (2003). "Analysis and Performance Studies: a summary of current research". *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie [Journal of the German-speaking Society of Music Theory]*, 1(2/2-3), 157-162.
- Lawson, Colin e Stowell, Robin (2012). *The Cambridge history of musical performance*. Cambridge University Press.
- Lawson, Colin e Stowell, Robin (2012). *The Cambridge encyclopedia of historical musical performance*. Cambridge University Press.
- Ledoux, Claude (2015). *Chemins vers de nouvelles rappresentazioni?* in Orlando, S. (Ed.). (2015). *Les XIV" Sequenze" de Luciano Berio*. Éditions Delatour France.
- Leech-Wilkinson, Daniel; Prior, Helen M. (2017). *Studies in musical performance as creative practice: music and shape*. Oxford University Press.
- Lehmann et al. (2007). *Psychology for musicians: understanding and acquiring the skills*. Oxford University Press.
- Leong, D. (2019). *Performing knowledge: twentieth century music in analysis and performance*. Oxford University Press.
- Lerdahl, F. (1989). "Atonal prolongational structure". *Contemporary music review*, 4(1), 65-87.
- Lerdahl, Fred (2020). *Composition and cognition: reflections on contemporary music and the musical mind*. University of California Press.
- Lerdahl, F., & Jackendoff, R. S. (1983). *A generative theory of tonal music*. MIT press.
- Lester, Joel (1986). "Notated and heard meter". *Perspectives of New Music*, 116-128.
- Lester, Joel (1992). *The rhythms of tonal music*. Pendragon Press.

Lester, Joel (1992). *Compositional theory in the eighteenth century*. Harvard University Press.

London, Justin (2002). Rhythm in twentieth-century theory. *The Cambridge history of Western music theory*, 695-725.

Luciano Berio. *Sequenzas* (Deutsche Grammophon, 1998), CD linear notes, p. 15

Lussy, M. (1874). *Traité de l'expression musicale*. G. Fischbacher.

Lussy, M. (1883). *Le rythme musical: son origine, sa fonction et son accentuation*. Au Ménestral.

Lussy, M. (1903). *L'anacrouse dans la musique moderne*. Librairie Fischbacher.

Mathay, T. (1913). *Musical Interpretation*. Boston Music Company.

McCreless, P. (2006). Anatomy of a gesture: from Davidovsky to Chopin and back. In Almén, B., & Pearsall, E. (Eds.). (2006). *Approaches to meaning in music*. Indiana University Press.

McEwen, John B. (1912). *The thought in music: an enquiry into the principles of musical rhythm, phrasing and expression*. McMillan and Co. Limited.

McGill, David (2009) *Sound in motion: a performer's guide to greater musical expression*. Indiana University Press.

McPherson, G. (Ed.). (2022). *The Oxford handbook of music performance* (Vol. 1). Oxford University Press.

Mende, E. (1978) *Pictorial family tree of brass instruments in Europe*. Editions BIM.

Meyer, L. B. (1954). *Emotion and meaning in music*. University of Chicago Press.

Meyer, L. B. (1973). *Explaining music: essays and explorations*. Univ. of California Press.

Meyer, L. B. (1996). *Style and music: theory, history, and ideology*. University of Chicago Press.

Milsom, D. (Ed.). (2017). *Classical and romantic music*. Routledge.

Mirka, D. (Ed.). (2014). *The Oxford handbook of topic theory*. Oxford University Press.

Montalembert, E. D., & Abromont, C. (2010). *Guide des genres de la musique occidentale*. Éditions Fayard.

Nakamura, T. (1987). "The communication of dynamics between musicians and listeners through musical performance". *Perception & psychophysics*, 41(6), 525-533.

Narmour, E., & Solie, R. A. (1988). *Explorations in music, the arts, and ideas: essays in honor of Leonard B. Meyer*. Pendragon Press.

Naylor, Tom L. (1979). *The trumpet & trombone in graphic arts 1500-1800*. The Brass Press.

Nattiez, J. J. (2021). *Musical analyses and musical exegesis: the shepherd's melody in Richard Wagner's Tristan and Isolde*. Boydell & Brewer.

Neumann, F. (1983). *Ornamentation in baroque and post-baroque music: with special emphasis on JS Bach*. Princeton University Press.

Osmond-Smith, David (2007). Introduction. In Janet K. Halfyard (ed.). *Berios Sequenzas*, Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 1-8

Palmer, C., & Krumhansl, C. L. (1987). "Independent temporal and pitch structures in determination of musical phrases". *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 13(1), 116.

Palmer, C. (1988). *Timing in skilled music performance*. Cornell University.

Palmer, C. (1989). "Mapping musical thought to musical performance". *Journal of experimental psychology: human perception and performance*, 15(2), 331.

Palmer, C., & Krumhansl, C. L. (1990). "Mental representations for musical meter". *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 16(4), 728.

Palmer, C. (1996). "Anatomy of a performance: sources of musical expression". *Music Perception*, 13(3), 433-453.

Palmer, C. (1996). "On the assignment of structure in music performance". *Music Perception*, 14(1), 23-56.

Palmer, C. (1997). "Music performance". *Annual review of psychology*, 48(1), 115-138.

Parncutt, R., & McPherson, G. (Eds.). (2002). *The science and psychology of music performance: creative strategies for teaching and learning*. Oxford University Press.

Parncutt, R. (2003). "Accents and expression in piano performance". *Perspektiven und Methoden einer Systemischen Musikwissenschaft*, 163-185.

Parrott, A. (2015). *Composers' intentions?: Lost traditions of musical performance*. Boydell & Brewer.

Petersen, P. (2013). *Music and rhythm: fundamentals, history, analysis*. Peter Lang

Pfordresher, P. Q. (2003). "The role of melodic and rhythmic accents in musical structure". *Music Perception*, 20(4), 431-46

Philip, R. (1992). *Early recordings and musical style: changing tastes in instrumental performance, 1900-1950*. Cambridge University Press.

- Philip, R. (2004). *Performing music in the age of recording*. Yale University Press.
- Pierce, Alexandra (2010). *Deepening musical performance through movement: a theory and practice of embodied interpretation*. Indiana University Press.
- Pinnock, T. (2013). "Reflections of a 'pioneer'". *Early Music*, 41(1), 17-21.
- Poli, R. (2010). *The secret life of musical notation: defying interpretive traditions*. Amadeus Press.
- Povel, D. J. (1981). "Internal representation of simple temporal patterns". *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 7(1), 3.
- Povel, D. J., & Essens, P. (1985). "Perception of temporal patterns". *Music perception*, 2(4), 411-440.
- Radocy, R. E., & Boyle, J. D. (2012). *Psychological foundations of musical behavior*. Charles C. Thomas Publisher.
- Ratner, L. G. (1956). "Eighteenth-century theories of musical period structure". *The Musical Quarterly*, 42(4), 439-454.
- Ratner, L. G. (1980). *Classic music: expression, form, and style*. Schirmer Books.
- Ratner, L. G. (1992). *Romantic music: sound and syntax*. Schirmer Reference.
- Rehding, A., & Rings, S. (Eds.). (2019). *The Oxford handbook of critical concepts in music theory*. Oxford University Press.
- Repp, B. H. (1989). "Expressive microstructure in music: a preliminary perceptual assessment of four composer's pulses." *Music Percept.* 6:243-74.
- Repp, B. H. (1990). "Patterns of expressive timing in performances of a Beethoven minuet by nineteen famous pianists". *The Journal of the Acoustical Society of America*, 88:622-41.
- Repp, B. H. (1992a). "A constraint on the expressive timing of a melodic gesture: evidence from performance and aesthetic judgment". *Music Perception* 10:221-42.
- Repp, B. H. (1992b). "Diversity and commonality in music performance: an analysis of timing microstructure in Schumann's "Träumerei". *The Journal of the Acoustical Society of America*, 92(5), 2546-2568.
- Reti, R. (1961). *The thematic process in music*. MacMillan.
- Rink, J. (1990). "Musical structure and performance". *Music Analysis, Vol. 9, No. 3 (Oct. 1990), pp. 319-339*

- Rink, J. (Ed.). (2002). *Musical performance: a guide to understanding*. Cambridge University Press.
- Rink, John (Ed.), (2005). *The practice of performance: studies in musical interpretation*. Cambridge University Press.
- Rink, J. (2016). "The (f) utility of performance analysis". in *Artistic practice as research in music: theory, criticism, practice* (pp. 127-148). Routledge.
- Rink, J. (2024). *Music in profile: twelve performance Studies*. Oxford University Press
- Roeder, J. (1995). "A calculus of accent". *Journal of Music Theory*, 1-46.
- Rosen, C. (1998). *Classical style: Haydn Mozart Beethoven*. WW Norton & Company.
- Rosenblum, S. P. (1988). *Performance practices in classic piano music: their principles and applications*. Indiana University Press.
- Rothstein, William Nathan (1989). *Phrase rhythm in tonal music*. Schirmer Books.
- Saeed, T. D. (2014). *Analysis and expressive performance: Four selected works by Chopin*. Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College.
- Santa, M. (2020). *Hearing rhythm and meter: analyzing metrical consonance and dissonance in common-practice period music*. Routledge.
- Schenker, H. (1906). *Harmonielehre*. Cotta
- Schenker, H. (1921-24). *Der tonwille (9 Vol.)*. Tonville Verlag.
- Schenker, H (1925-30). *Das meisterwerke in der music (3 vol.)*. Drei Masken Verlag.
- Schenker, H., & Salzer, F. (1969). *Five graphic music analyses*. Courier Corporation.
- Schmalfeldt, J. (1985). "On the relation of analysis to performance: Beethoven's Bagatelles" Op. 126, Nos. 2 and 5. *Journal of Music Theory*, 29(1), 1-31.
- Schmalfeldt, J. (2019). A beginning, or where to begin?. *The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory*, 295.
- Schoenberg, A. (1969). *Structural functions of harmony*. Faber & Faber.
- Schullman, M. D. M. (2016). *Rethinking patterns: associative formal analysis and Luciano Berio's Sequenzas*. Yale University.
- Sessions, R. (1950). "The musical experience of composer, performer". *Listener*, 16.
- Shaffer, L. H. (1981). "Performances of Chopin, Bach, and Bartok: Studies in motor programming". *Cognitive psychology*, 13(3), 326-376.
- Shaffer, L. H., Clarke, E. F., & Todd, N. P. (1985). "Metre and rhythm in piano playing". *Cognition*, 20(1), 61-77.

- Shaffer LH, Todd NP. (1987). The interpretive component in musical performance. In Gabriellsson A, ed. (1987b). *Action and Perception in Rhythm and Music*. R.Swed. Acad. Music.
- Shaffer, L. H. (1995). "Musical performance as interpretation". *Psychology of music*, 23(1), 17-38.
- Shrock, D. (2011). *Performance practices in the classical era: as related by primary resources and as illustrated in the music of W. A. Mozart and Joseph Haydn*. GIA Publications.
- da Silva, F. A. V., & de Souza, R. C. (2018). "Expressividade na teoria de Mathis Lussy: dinâmica e agógica em performances violonísticas". *Musica Theorica*, 3(2).
- Sinn, D. R. (2013). *Playing beyond the notes: a pianist's guide to musical interpretation*. Oxford University Press.
- Sloboda, J. A. (1983). "The communication of musical meter in piano performance". *The quarterly journal of experimental psychology*, 35(2), 377-396.
- Sloboda, J. A. (1985). *The musical mind: the cognitive psychology of music*. Oxford Science Publications
- Sloboda, J. A. (1988). *Generative processes in music: the psychology of performance, improvisation, and composition*. Clarendon Press/Oxford University Press.
- Sluchin, Benny (1995). *Contemporary trombone excerpts: practical introduction to contemporary trombone techniques*. Éditions Musicales Européennes.
- Sluchin, Benny and Lapie, Raymond (2001). *Le trombone à travers les ages*. Éditions Buchet/Chastel.
- Stein, E. (1962). *Form and performance*. Knopf.
- Stravinsky, I. (1970). *Poetics of music in the form of six lessons*. Bilingual ed, trans. Arthur Knodel and Ingolf Dahl. Harvard University Press.
- Svoboda, Mike and Roth, Michel (2017). *The techniques of trombone playing*. Kassel, Barenreiter-Verlag.
- Swain, J. P. (2002). *Harmonic rhythm: analysis and interpretation*. Oxford University Press.
- Swinkin, J. (2016). *Performative analysis: reimagining music theory for performance* (Vol. 132). Boydell & Brewer.

- Tanguiane, A. T. (1999). "Towards a generative theory of interpretation for performance modeling". *Musicae Scientiae*, 3(2), 237-267.
- Taruskin, Richard (1995). *Text and act: essays on music and performance*. Oxford University Press.
- Tarr, Edward H. et al. (2007). *Articulation in early wind music: a source book with commentary*. Amadeus Verlag.
- Thurmond, James Morgan (1991). *Note grouping: a method for achieving expression and style in musical performance*. Meredith Music Publications
- Todd, N. (1985). "A model of expressive timing in tonal music". *Music perception*, 3(1), 33-57.
- Todd, N. (1989). "A computational model of rubato". *Contemporary Music Review*, 3(1), 69-88.
- Todd, N. (1989). "Towards a cognitive theory of expression: the performance and perception of rubato". *Contemporary Music Review*, 4(1), 405-416.
- Todd, N. (1992). "The dynamics of dynamics: a model of musical expression". *The Journal of the Acoustical Society of America*, 91(6), 3540-3550.
- Tovey, D. F. (1931). *A companion to Beethoven's pianoforte sonatas* (The Associated Board of the Royal Schools of Music).
- Vining, David (2010). *What every trombonist needs to know about the body*. Mountain Peak Music
- Weber, Karlheinz (2012). *Her majesty the trombone: a journey of discovery*. Würzburg, Germany: Crescendo Brass.
- Webb, Barrie (2007). "Performing Berio's *Sequenza V*". *Contemporary Music Review Vol. 26, No2, April 2007, pp.207-218*
- Wigness, C. Robert (1978). *The soloistic use of trombone in eighteenth-century Vienna*. The Brass Press.
- Williamson, R. A. (2006). "Reawakening the romantic spirit: nineteenth-century sources on expression". *The Choral Journal*, 46(11), 10-24.
- Woody, R. H. (2021). *Psychology for musicians: understanding and acquiring the skills*. Oxford University Press.

## Índice de Anexos

Anexo I - Modelo <i>GERMS</i> in Juslin (2003: 286).....	176
Anexo II - Modelo <i>KPA</i> ( <i>Knowledge, Performance, Affect</i> ) para a expressão musical (Schubert in McPherson, 2022: 274).....	177
Anexo III - <i>KTH Rules</i> , Friberg <i>et al.</i> (2006:148).....	178
Anexo IV - Paradigma de Modelação Musical ( <i>Musical Shape Model</i> ) in Prior (2017).179	
Anexo V - Tipologia Frásica em Koch (Caplin 2002).....	180
Anexo VI - Acentuação métrica e paralelismo dinâmico – A. B. Marx (1853:131), <i>Allgemeine Musiklehre</i> .....	181
Anexo VII - Taxonomia de Estruturas Rítmicas e de Acentuação - Mathis Lussy.....	182
Anexo VIII - Williamson, R. A. (2006). Reawakening the Romantic Spirit: Nineteenth-Century Sources on Expression. <i>The Choral Journal</i> , 46 (11), 10-24.....	184
Anexo IX - Padrões de acentuação métrica segundo Hauptmann (1888) in Caplin (2002:681).....	186
Anexo X 1) Riemann (1884:26,29), <i>Dynamic shading</i> (nuances dinâmicas).....	187
Anexo X 2) Variações de intensidade e movimento na interpretação do motivo em Riemann (Ehrhardt 1997:71).....	187
Anexo X 3) Análise métrica do período de 8 compassos Riemann (1916:11).....	187
Anexo XI– Riemann Acento Tonal (Caplin, 2012:435-6).....	188
Anexo XII- Riemann e Fuchs (1890) Símbolos utilizados na análise de fraseado in Ehrhardt (1997: 78).....	189
Anexo XIII - Cooper & Meyer (1960:69). Interpenetração de níveis rítmicos na análise da <i>Bourré</i> da Suite Inglesa em Lá Maior de J. S. Bach.....	190
Anexo XIV - Jan La Rue (1979:110) ( <i>SHMERG</i> ).....	191
Anexo XV - Lerdahl & Jackendoff (1983).....	192
Anexo XVI - Barra (1986) - Símbolo de análise melódica in Foley (2006:27).....	194
Anexo XVII - Análise hipermétrica do 2º Andamento da <i>Sonata para Piano Nº 8, Op. 13</i> de Beethoven in Kramer (1988:119).....	195
Anexo XVIII - Swain (2002:9) Beethoven, <i>Sonata op. 31, no. 2, III, mm. 13–16, dimensional analysis</i> .....	196

Anexo XIX - Parncutt (2003:164) Taxonomia dos acentos.....	197
Anexo XX – Petersen (2013:11) - Haydn, <i>Sinfonia em Sol Maior Nº 94, 2ª And. c. 1-16</i> (Análise segundo Teoria dos componentes).....	198
Anexo XXI - Gouttenoire e Guye (2020:10) Análise do <i>II And. da Sinfonia "Haffner"</i> de W. A. Mozart.....	199
Anexo XXII –Badura- Skoda (2018:292) - curva melódico-dinâmica na interpretação do <i>Concerto para Piano em Dó menor K. 491/I</i> de W. A. Mozart.....	201
Anexo XXIII - McCreless (2006:12) gesto protótipo em 4 fases.....	202
Anexo XXIV - Abromont, Claude (2019: 350) - Friso cronológico das abordagens analíticas.....	203
Anexo XXV 1) Santa (2020: 27). Hierarquia métrica dum compasso binário simples...204	
Anexo XXV 2) Santa (2020:27). Hierarquia dum agrupamento melódico.....	204
Anexo XXVI - Tabela das Regiões (Schoenberg, 1960).....	205
Anexo XXVII- Glossário de símbolos da Teoria do Impulso Focal (Ito, 2020: 345-6).....	207
Anexo XXVIII - Plano formal e tonal do <i>I Andamento do Concerto para Trombone e</i> <i>Orquestra</i> de Launy Gröndahl.....	208
Anexo XXIX - Gröndahl , <i>Concerto, I And., 3º tema (S2)</i> , acordes resultantes de apogiatura sobre pedal viio7/vi (comp.38).....	209
Anexo XXX – Gröndahl, <i>Concerto, I And., Reexposição (P1)</i> análise dos níveis hierárquicos e impulsos focais.....	210
Anexo XXXI – Gröndahl, <i>Concerto, I And, Reexposição 3º Tema (S2)</i> em Dó# Maior e transição para a Coda.....	211
Anexo XXXII- Gröndahl , <i>Concerto, I And, Coda</i> (c. 104-115) análise GTTM e Impulsos Focais.....	212
Anexo XXXIII – Gröndahl, <i>Concerto I And., Coda</i> , cadência final [bII-i6-VII (IV-iv)-I].....	213
Anexo XXXIV– Gröndahl, <i>Concerto, II Andamento</i> (estrutura formal, frásica e percurso tonal).....	214
Anexo XXXV – Gröndahl, <i>Concerto, II And. – Chaconne</i> (progressão cromática descendente).....	215
Anexo XXXVI – Gröndahl, <i>Concerto, II And.</i> secção A' progressão harmónica c.40-43 (ambiguidade cromática e tonal), redução de piano.....	216
Anexo XXXVII – Gröndahl, <i>Concerto, II And.</i> secção B'(c. 51-60).....	217

Anexo XXXVIII – Gröndahl, <i>Concerto, III And.</i> (plano formal e tonal).....	218
Anexo XXXIX – Gröndahl, <i>Concerto, III And.</i> (Introdução orquestral): filtragem modo pentatónico.....	219
Anexo XL – Gröndahl, <i>Concerto, III And. Recitativo</i> (análise dos agrupamentos e Impulsos focais).....	220
Anexo XLI - Gröndahl , <i>Concerto, III And. Rondó Secção A1</i> estrutura frásica (verde), pontos focais(vermelho), impulsos focais/direção fraseado (azul).....	221
Anexo XLII – Gröndahl, <i>Concerto, III And.</i> secção B1 redução piano.....	222
Anexo XLIII - Gröndahl, <i>Concerto, III And.</i> secção [B1] estrutura frásica (verde), notas focais (vermelho), direção de frase/fluxo de ar (azul).....	223
Anexo XLIV – <i>III And. secção A2</i> , estrutura frásica (verde); notas focais (vermelho); direção frase/fluxo de ar (azul); 1,2,3,4 - fases do gesto musical.....	224
Anexo XLV – Gröndahl, <i>Concerto, III And. secção A3, Coda</i> (estrutura frásica, impulsos e pontos focais).....	225
Anexo XLVI - George Bassman, <i>I'm getting sentimental over you</i> .....	226
Anexo XLVII – Tomasi, <i>Concerto, I And.</i> Secção [A2], 3ª frase: análise harmónica.....	227
Anexo XLVIII – Tomasi, <i>Concerto, II And, Secção [A']</i> análise harmónica (politonal)....	228
Anexo XLIX – Tomasi, <i>Concerto, II And., Coda</i> (Análise harmónica).....	229
Anexo L – Tomasi, <i>Concerto, III And., Coda [A4, A5, A6]</i> .....	230
Anexo LI- Crespo, <i>Improvisation Nº 1</i> , Leitmotives.....	232
Anexo LII – Crespo, <i>Improvisation No. 1 (secção B')</i> .....	233
Anexo LIII – Crespo, <i>Improvisation No. 1 (Secção B')</i> – Acentuação métrica (prosódica).....	235
Anexo LIV- Hansen (2010), Modelo analítico proposto por Berio (1985: 97-98).....	236
Anexo LV - Berio, <i>Sequenza V</i> , Secção [A] in Webb, Barrie (2007). <i>Performing Berio's Sequenza V. Contemporary Music Review Vol. 26, No2, April 2007</i> , pp.207-218.....	237
Anexo LVI - Notação do alfabeto fonético internacional (IPA) in Rehding & Rings (2019: 138).....	238
Anexo LVII – Hansen (2010), Análise das secções A1, A2, A3.....	239
Anexo LVIII - Berio, <i>Sequenza V</i> , notas de execução.....	241
Anexo LIX– Berio, <i>Sequenza V</i> Secção [B].....	242
Anexo LX – Análise das secções B1, B2, B3 (Hansen, 2010).....	245

Anexo LXI- Berio, <i>Sequenza V</i> , subsecção B3.....	247
Anexo LXII– Webb (2007), Gráfico do contorno melódico, as setas ascendentes expressam incremento significativo da densidade de articulação.....	248

## Glossário

**Acento.** Destaque ou ênfase colocado numa determinada nota (ou grupo de notas) de forma a marcar a sua posição no compasso ou a sua relativa importância numa frase musical. Centro de gravidade duma unidade rítmica, o acento é precedido por uma anacruse e seguido por uma nota muda (*muette*) ou uma desinência (várias notas), podendo através duma elisão transformar-se numa díade anacruse-acento ou acento-desinência (Gouttenoire e Guye, 2020:9).

**Acento estrutural.** Acento relativamente neutro cuja função é estruturar o tempo musical, sem valor explicitamente expressivo nem retórico. Os acentos retóricos encontram-se frequentemente em fase com a grelha métrica. Eles constituem o centro de gravidade das unidades rítmicas e podem na grelha hierárquica de acentuação (com outros acentos, quer sejam estruturais ou expressivos) (Gouttenoire e Guye, 2020:13).

**Acento expressivo.** Ponto saliente duma frase musical cuja intensidade é marcada pela duração, registo, dinâmica ou outros fatores que o coloquem em relevo. Distingue-se do acento estrutural, mais neutro, e do acento feminino, intervindo no final das unidades melódicas. Frequentemente assinalado por nuances do tipo *sf*, *fp* ou *>*, corresponde a um cume melódico, uma tensão harmónica, rítmica ou criado por uma singularidade inesperada no decorrer do discurso (Gouttenoire e Guye, 2020:12).

**Acentos fenomenológicos.** Ênfase ou alteração percecionada em determinadas notas em função da dinâmica, registo, harmonia, duração, timbre, agógica, textura, articulação, diastemia (contorno melódico), estrutura, expressão (Lerdahl e Jackendoff, 1983:17).

**Acento feminino.** Acento da terminação feminina das unidades melódicas (ou rítmicas). O termo assume aqui um sentido estritamente técnico, por exemplo a rima feminina em poesia, da palavra ou do verso paroxítono (acento tónico colocado sobre a penúltima sílaba) (Gouttenoire e Guye, 2020:13).

**Acento métrico.** A dimensão métrica é associada à presença dum compasso regular que define *a priori* uma hierarquia dos tempos. A natureza deste apoio é associada a diversos termos: tempo forte, *frapée*, tempo acentuado, *downbeat*; tempo fraco, anacruse,

tempo não acentuado, *upbeat*. A grelha métrica impõe um constrangimento na acentuação e no ritmo. Numa escala mais alargada, vários compassos podem ser agrupados numa hierarquia (acentuados/não acentuados) que se designa hipermétrica. A importância da grelha métrica no quadro da acentuação varia consideravelmente em função do género, estilo e época considerada (Gouttenoire e Guye, 2020:21).

**Acentuação agógica.** Acentuação produzida pela alteração mais ou menos marcada do tempo e do ritmo, por oposição a uma execução estritamente proporcional e num tempo rígido. Duma forma geral, adiar ligeiramente a chegada dum som proporciona-lhe um peso suplementar; alongar um som num grupo induz também uma acentuação. A dimensão agógica dum acento, inerente à sua realização pelo intérprete, não é notada de forma específica, embora possa ser sugerida pela articulação. A acentuação agógica pode ser aplicada a um som ou a um conjunto maior, sob a forma de envelope agógico duma unidade melódica, duma frase (Gouttenoire e Guye, 2020:14).

**Acentuação dinâmica.** Acentuação produzida pelo reforço mais ou menos marcado da intensidade do som. A dimensão dinâmica dum acento pode ser notada (*f, sf, fp, >, <*), ou simplesmente induzida pelo discurso e os componentes da escrita (curvas melódicas, dissonâncias, harmonia, etc.). Os acentos que comportam uma forte componente dinâmica são em geral os acentos expressivos. À semelhança da acentuação agógica, a acentuação dinâmica pode aportar a um som ou a um conjunto mais lato, sob a forma de envelope dinâmica (duma unidade melódica, frase ou secção) (Gouttenoire e Guye, 2020:14).

**Agógica.** Termo introduzido por Hugo Riemann, do grego *agôgos* (condução, direção), concerne à inflexão mais ou menos marcada do tempo durante uma interpretação, quer na duração efetiva das pulsações, quer nas suas divisões internas. A agógica desempenha uma função fundamental do ponto de vista da estruturação do fraseado, participando na acentuação (acento agógico) e na estruturação das suas fases e dos seus constituintes (envelope agógico); intervém também na realização das pontuações musicais (Gouttenoire e Guye, 2020:16).

**Anacruse.** Termo ligado à acentuação consiste numa ota ou grupo de notas, mais ou menos desenvolvido, que precede e prepara um acento, acumulando tensão. Pode ser

relacionada com a noção de *arsis*, certos autores consideram-nas sinónimos. Contudo, parece preferível diferenciá-las e reservar o termo *arsis* para a construção de curvas melódicas mais extensas, englobando várias unidades rítmicas (anacruse-acento-desinência) (Gouttenoire e Guye, 2020:19).

**Arco melódico.** Forma duma linha melódica descrevendo a imagem dum arco iniciando uma frase ascendente (*arsis*) até ao ponto culminante (cume, cf. acento expressivo) antes da descida (*thesis*). Um arco global pode conter diferentes arcos mais pequenos na constituição duma frase completa. Se o processo se desenrolar à escala duma obra ou andamento, o seu cume coincide com o clímax (Gouttenoire e Guye, 2020:21-22).

**Ársis.** Termo derivado do grego que significava a sílaba mais curta no pé métrico, designa divisão ou subdivisão do tempo não acentuada (fraca) no contexto do compasso ou frase que conduz para o tempo acentuado (*thesis*); na direção de orquestra indica a elevação da mão (incremento de tensão) por oposição à sua descida (relaxamento da tensão). Pode ser utilizado para designar a forma das curvas melódicas mais longas, correspondendo à projeção da melodia, progressão ascendente contribuindo para uma tensão crescente em direção a um cume) ponto culminante.

**Articulação.** Conjunto de características dum som relativas á sua duração real, seu envelope dinâmico (ataque, sustentação e relaxamento) e a relação com os sons circundantes. A articulação transforma frequentemente a duração indicada na partitura; pode ser parcialmente notada por ligaduras, pontos, cunhas, traços, silêncios, etc., ou ser resultado de tradições de interpretação ligadas a estilos, épocas ou géneros (*legato* num andamento *cantabile*, *staccato* num *scherzo*...). Frequentemente associada à execução de gestos instrumentais específicos (golpes de arco e articulações da língua, etc.) é também significativamente relacionada com a acentuação e pontuação musical (Gouttenoire e Guye, 2020:23).

**Bisbigliando.** Alternância rápida entre posições diferentes (harmónicos diferentes) produzindo o mesmo som.

**Clímax.** Ponto culminante (cume, *akmé*) duma secção, andamento ou obra. À semelhança do acento resulta duma tensão expressiva, dramática, rítmica e apela a uma fase de desinência, de *thesis* ou resolução (Gouttenoire e Guye, 2020:40).

**Consonância métrica.** Metáfora originária da harmonia aplicada à métrica, relativa a um estado no qual todos os níveis/estratos de pulsação estão alinhados.

**Desinência/Declinação.** Última parte duma unidade melódica, rítmica ou formal, frequentemente descendente que reabsorve as tensões acumuladas na anacruse e cristalizadas no acento. Noção próxima de *thesis* (Gouttenoire e Guye, 2020:52).

**Diastemia/ Acento Diastemático, melódico.** Termo relativo ao contorno melódico e ao ritmo de mudança do sentido ascendente e descendente da altura dos sons.

**Dinâmica.** Nuance, intensidade e evolução do som no tempo (envelope dinâmico). Com o desenvolvimento das ferramentas de síntese eletrónica, o perfil dinâmico é frequentemente associado a 4 fases: ataque, *decay*, sustentação e extinção. Por extensão, a evolução deste parâmetro musical no decurso duma obra. O perfil dinâmico duma obra (ou sequência sonora) é visualizado graças a um gráfico de amostragens numéricas (Gouttenoire e Guye, 2020:59).

**Dissonância Métrica.** Processo de instabilidade métrica que resulta do deslocamento entre 2 níveis/estratos de pulsação. A síncopa e a hemíola constituem fenómenos de conflito com a métrica prevalente.

**Elisão.** Processo de justaposição no qual o final dum grupo melódico e o início do seguinte partilham uma ou mais notas. Esta sobreposição rítmica entre grupos cria frequentemente uma reinterpretação hipermétrica.

**Envelope.** Designa as quatro fases temporais da produção sonora: ataque, queda (*decay*), sustentação extinção (*release*).

**Envelope agógico.** Na interpretação corresponde ao conjunto de inflexões agógicas (tempo) que estruturam o fraseado e conferem energia e sentido às frases musicais. Duma forma geral, as unidades melódicas e as frases proporcionam frequentemente uma aceleração do tempo no seu início e uma desaceleração no seu final, numa amplitude variável segundo estilo, género e carácter. O envelope agógico depende também da grelha métrica, da acentuação e das tensões harmónicas (Gouttenoire e Guye, 2020:64).

**Envelope dinâmico.** Na interpretação corresponde ao conjunto de inflexões dinâmicas que estruturam o fraseado. As concepções variam segundo os autores, no entanto existe um consenso sobre as fases de *arsis* (anacruse) que induzem frequentemente um crescendo e as fases de desinência ou declinação (*thesis*) com um decrescendo, numa amplitude variável segundo estilo, género e carácter. Além das nuances escritas na partitura, o envelope dinâmico integra as acentuações, as tensões melódicas, rítmicas ou harmónicas e as componentes expressivas subjetivas; cada interpretação propõe uma síntese dos diferentes elementos (Gouttenoire e Guye, 2020:65).

**Estrato/nível métrico.** Constitui um nível de impulsos que agrupa a pulsação mais rápida numa forma que reflete a métrica percecionada, enquanto o nível antimétrico é um nível de impulsos que agrupa a pulsação mais rápida numa forma que contradiz o nível métrico.

**Estrutura/grelha métrica.** Padrão hierárquico de batimentos fortes e fracos inferidos pelo ouvinte através dos acentos fenomenológicos produzidos na superfície musical.

**Execução.** Destreza ou capacidade, quer vocal quer instrumental, agilidade na *performance*; o ato de executar uma peça musical.

**Expressão.** Qualidade estética numa composição ou execução que apela às nossas perceções ou emoções; dimensão afetiva da música que não pode ser escrita; gosto ou julgamento demonstrado na execução duma obra enquanto comunica os sentimentos do compositor; elemento que cria a imagem de movimento no cérebro do ouvinte.

**Extensão cadencial ou sufixo.** Segmento cuja função é concluir a frase duma forma mais satisfatória (*closure*) mesmo depois de ter atingido a cadência. Este processo é percecionado como um género de sufixo da frase, expandindo a sua duração de forma simétrica ou assimétrica.

**Figuras melódicas.** São determinadas pelo conteúdo das notas e pela estrutura modal, contorno diastemático, ritmo e métrica, tempo e semântica (temática, figurativa).

**Frase.** Divisão natural duma linha melódica semelhante à utilizada na linguística, corresponde ao segmento musical executado numa respiração.

**Fraseologia.** Domínio da análise musical que aborda a construção das frases, a sua sintaxe, a estruturação das suas linhas, os princípios e os modelos comuns ou específicos de cada estilo. Segundo alguns autores, o termo designa a própria estrutura melódica. Assim, Fétis menciona o ritmo fraseológico para identificar as regularidades ou irregularidades do número de compassos das unidades melódicas. A fraseologia foi amplamente estudada por H. Koch, A. Reicha, M. Lussy e H. Riemann (Gouttenoire & Guye, 2020: 123).

**Flutterzunge.** Modo de produção de som nos instrumentos de sopro que consiste em soprar e simultaneamente efetuar um tremolo com a língua pronunciando a consoante (r).

**Grouping** (agrupamento). Conjunto de duas ou mais notas agrupadas num esquema *arsis-thesis* percecionadas e executadas como uma unidade de forma a alcançar uma interpretação mais expressiva da música.

**Grouping structure.** (estrutura de agrupamentos). Termo genérico da Teoria gerativa da música tonal (*GTTM*) relativo a segmentos musicais reconhecíveis, como motivos, frases, temas, grupos temáticos, secções e andamentos.

**Hemíola.** Termo que designa a alteração da acentuação métrica dum grupo rítmico de forma a transformar um ritmo binário em ternário ou vice-versa, numa relação de 3:2 ou 2:3.

**Hypermeter/Hypermeasure/Hyperbeat.** Hiperométrica, hiper-compasso (quadratura), hiper batimento -métrica percecionada na qual o agrupamento dos *tactus* (pulsação) abrange um intervalo temporal mais longo do que o grupo de batimentos indicados no compasso delimitado pelas barras divisórias; hiper-batimento, tempo forte estrutural numa unidade hiperométrica (quadratura, *carrue*, *hypermeasure*).

**Ictus.** originário do verbo latino *icere*, golpear, colocar. Terminologia utilizada por Lussy (1874, 1903) relativa à acentuação do primeiro e último tempo forte de um ritmo com uma função de apoio. *Ictus* implica a força dupla de um acento métrico e de um acento rítmico. No *Traité du Rhythme* Lussy compara os ritmos aos arcos que são encontrados nas construções arquitetónicas. Estes arcos ou vãos assentam em pontos de apoio, por conseguinte os ritmos, da mesma forma, formam os arcos dos quais uma obra musical

é composta. Os pontos de apoio desses arcos são chamados de *ictus*, pontos de apoio fisiológico e psicológico. Os termos *Ictus* e *Thesis* não devem ser confundidos, o primeiro diz respeito ao ritmo e o segundo à métrica.

**Impulso.** Contração muscular com movimento de iniciação observável no contexto da Teoria do Impulso Focal (Ito, 2020).

**Impulso Focal.** Contração muscular que despoleta movimento corporal e musical até ao próximo impulso, contribuindo para a organização do movimento em períodos temporais mais longos. Os impulsos focais tendem a convergir com a métrica. Cada impulso focal organiza o movimento que ocorre durante o espaço temporal consequente, criando condições que facilitam a emergência de impulsos secundários de forma a alimentar a direção das frases e a interconexão entre notas.

**Inciso** .na terminologia de Lussy (1874), nota ou conjunto de notas que constituem um fragmento dum ritmo, separadas por um silêncio real ou latente (resultado duma nota repetida). A última nota dum inciso é seguida duma interrupção e não dum repouso.

**Interonset timing.** Termo que designa o espaço temporal compreendido entre eventos sonoros, interconexão entre notas e/ou grupos.

**Melodia.** Sucessão de notas estruturadas numa relação subordinada a um determinado modo ou tonalidade e compostas numa estrutura rítmica e métrica unificada.

**Métrica.** Termo que designa compasso, verso, estrutura do pé métrico e alternância entre sílabas longas e curtas num verso; na música designa a diferença entre tempos acentuados e não acentuados na estrutura dos compassos.

**Movimento.** Qualidade da execução musical que gera na mente do ouvinte a imagem de movimento. Esta imagem mental de movimento pode estimular contrações musculares e movimento corporal. A progressão duma nota (*arsis*) para a nota seguinte (*thesis*) num grupo ou motivo, cuja percepção induz a imagem de movimento na mente do ouvinte; a progressão duma anacruse duma frase para a próxima *thesis* percebida pelo ouvinte.

**Motivo.** Duas ou mais notas que em conjunto constituem os blocos generativos mais pequenos duma melodia ou tema.

**Note Grouping.** (agrupamento de notas) designa conceito ou método de agrupar notas num esquema *arsis-thesis* de forma a realçar os motivos ou frases duma melodia através da importância da *arsis* enquanto gerador de movimento e expressão.

**Período antecedente-consequente.** Na terminologia de Schoenberg (*period*) designa um modo de construção melódica fundado na simetria dum antecedente e um consequente, separados por uma *césure* (cesura). Antecedente e consequente iniciam da mesma forma (ou com pequenas transformações), diferenciando-se na cadência do consequente (normalmente de carácter mais conclusivo). O consequente pode ser alongado, quer por uma cadência mais tardia quer seja por outros processos, sem que o seu equilíbrio seja comprometido. A forma de pensamento simétrico do período é propícia às exposições temáticas, mais rara nas transições e desenvolvimentos (Gouttenoire e Guye, 2020:119).

**Période-phrase** (período-frase) termo proposto para designar uma construção melódica muito frequente nos séculos XVIII e XIX, consiste num período cujo antecedente e consequente são construídos segundo o modelo da frase desenvolvida ou da frase comentário. Esta forma de construção, cujo material pode ser limitado ao da proposição, é orgânico, permitindo fornecer à frase as proporções importantes, mantendo a sua unidade (Gouttenoire, 2019).

**Phrase développante** (frase desenvolvida ou expandida) – Terminologia francesa equivalente à inglesa, *sentence (phrase)* à semelhança da definição de Arnold Schoenberg. Designa uma construção melódica baseada no princípio do desenvolvimento orgânico duma ideia (material). A frase desenvolvida comporta duas secções principais: o enunciado e a prolongação, frequentemente com dimensões similares. O enunciado, também binário, consiste na exposição do material: a proposição seguida da sua repetição, idêntica, transposta ou ligeiramente variada, nomeada duplicação. A prolongação desenvolve este material, ou parte deste, conduzindo-o frequentemente em direção a um cume antes da fase cadencial (Gouttenoire & Guye, 2020: 122).

**Phrase commentaire (Frase comentário).** Termo proposto para definir uma construção próxima da frase desenvolvida (*phrase développante*), mas na qual a prolongação desenvolve pouco ou mesmo nada o material da proposição. Portanto, é uma estrutura do mesmo tipo, implantando um enunciado (proposição + duplicação) e uma prolongação, mas cuja coerência e orgânica é menor que na frase desenvolvida (Gouttenoire e Guye, 2020:121).

**Prefixo frásico.** Consiste em material não temático que é apresentado antes da frase iniciar, no entanto claramente ligado à frase que lhe sucede, frequentemente através duma harmonia comum.

**Ritmo.** Dimensão temporal da música. Os fenómenos rítmicos não se limitam à duração dos sons, mas concernem a um variado número de componentes como: tempo, métrica, o compasso, o fluxo, ritmo de acentuação, harmónico, motivico, sintático ou fraseológico, quadratura, etc., sendo intimamente solidários entre si (Gouttenoire e Guye, 2020:139).

**Ritmo acentuado.** Ritmo dos acentos componente duma mesma unidade melódica ou duma mesma frase que segue a hierarquia existente eles (acentos principais, secundários, etc.). Quando variadas unidades rítmicas (anacruse-acento-desinência) se encontram em relação ao interior duma unidade melódica ou duma frase, algumas delas podem desempenhar a função de anacruse na preparação do acento principal; outras podem ser integradas numa desinência. Assim, variados acentos estruturais (fracos) podem acompanhar um acento principal mais forte (acento expressivo). As fases de *arsis* melódicas são fluentemente constituídas por diversas unidades rítmicas participando no mesmo movimento de projeção (equivalente a uma anacruse de grande escala) (Gouttenoire e Guye, 2020:139,140).

**Ritmo e frequência harmónicos.** Frequência (regular) ou ritmo (irregular) que formam as mudanças de harmonia. A mudança de acordes coincide frequentemente com a grelha métrica contribuindo para a sua legibilidade. No caso contrário, quando uma harmonia inicia num tempo fraco e se prolonga para um forte, falamos de síncope da harmonia. Na época barroca, o ritmo harmónico é frequentemente rápido e globalmente regular. A partir da época clássica, é frequente mudar em função da

construção das unidades melódicas ou das frases: mais lento no início e mais rápido no final, na aproximação das cadências. Esta evolução do ritmo contribui para a compreensão da construção sintática e com consequências significativas para o movimento musical: pode participar, acelerando, na tensão duma *arsis* e prepara frequentemente um clímax nos desenvolvimentos; permite a diferenciação das funções formais e intervém na construção das dimensões dramáticas e narrativas da forma (Gouttenoire e Guye, 2020:140).

**Ritmo sintático ou fraseológico (*phrase rhythm*).** Ritmo global duma frase, em geral expresso pelo número de compassos e dos seus diferentes constituintes (unidades melódicas). Por convenção é contado por número de compassos inteiros e logo que o primeiro tempo esteja presente na unidade melódica (não são contabilizadas as anacruses). A regularidade do ritmo sintático pode criar uma métrica de ordem superior, denominada hipermétrica (hiper-compasso), na qual certos compassos são considerados fortes (*hypermeasure/hyperbeat*). É admitido que os agrupamentos de 4, 8 ou 12 compassos constituem a base da construção do ritmo sintático (quadraturas), embora possam acontecer irregularidades/assimetrias. Um dos objetivos da análise fraseológica é compreender a génese e o sentido destas irregularidades e os equilíbrios ou desequilíbrios resultantes. Lussy (1884) determinou 6 processos: 1) contração - 2 compassos aglutinados num só; 2) dilatação - 1 compasso expande-se em 2; 3) repetição dum compasso (efeito de eco); 4) elisão, quando um fragmento é eliminado; 5) elipse, quando um compasso é comum ao final duma unidade e ao início da próxima; 6) extensão no final duma frase devido ao diferimento duma cadência no tempo (Gouttenoire e Guye, 2020:141-42).

**Secção.** Segmento do discurso musical; a secção pode ser definida como inferior à parte, superior ao episódio ou à frase. Representa em geral uma unidade de escrita ou da tonalidade e finaliza, na música tonal, com uma cadência principal (Gouttenoire & Guye, 2020: 145).

**Segmentação.** Prática analítica que consiste em subdividir uma obra ou andamento num determinado número de unidades, segundo os critérios da tonalidade, temática, tipo de escrita, de fluxo, etc. Apesar da falta de consenso podem ser propostos os seguintes

termos empíricos da escala global para a local: parte, secção, episódio, período (ou frase), unidade melódica, desenho ou motivo, célula. (Gouttenoire & Guye, 2020:143).

**Tactus.** Termo utilizado nos séculos XV e XVI que designa um nível hierárquico de pulsação escolhida para dirigir ou contar. Por vezes o *tactus* percebido e sentido não corresponde ao notado na partitura. O *tactus* decorre duma interpretação pessoal e existem muitas situações nas quais diferentes ouvintes e intérpretes escolhem diferentes níveis de pulsação para o mesmo contexto musical.

**Terminação masculina/feminina.** O final duma unidade melódica ou rítmica dá lugar a uma pontuação, mais ou menos marcada por uma cadência. Relacionada com a acentuação e a prosódia da maior parte das línguas europeias, pode definir dois tipos de terminação: 1) quando a unidade melódica finaliza num tempo forte (1<sup>o</sup>) da métrica, designa-se terminação masculina. Apesar da sua colocação, o último som é pouco acentuado (salvo indicação contrária); 2) quando a terminação apresenta um acento sobre o tempo forte da métrica (*appogiatura*, dominante sobre tónica, acorde de 6<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> da tónica, tec.), seguido duma única nota átona (*muette*), designa-se terminação feminina, mesmo nos casos que a terminação apresente várias notas (desinência) (Gouttenoire e Guye, 2020:163).

**Thesis.** Parte acentuada do compasso ou do tempo (forte) por oposição a ársis (anacruse), corresponde na direção de orquestra ao movimento descendente da mão ou batuta.

**Unidade melódica (*unité mélodique*).** Secção melódica que forma um todo finalizado habitualmente por uma cadência. A unidade melódica é mais longa que o motivo ou o desenho. Variadas unidades melódicas ligadas entre si formam uma frase inteira. O termo, em geral, pode ser substituído, conforme os casos, por antecedente ou conseqüente (no caso dum período), proposição, duplicação, prolongação (no caso duma frase desenvolvida – *phrase développante*), ou identificado por letras para descrever uma forma melódica complexa ou específica. Pode ser considerado como sinónimo o membro de frase (Gouttenoire e Guye, 2020: 178).

**Unidade rítmica (*unité rythmique*).** Estrutura elementar da acentuação musical composta por três fases: anacruse, acento e desinência. Um dos elementos pode ser

elidido, reduzindo a unidade às díades: anacruse-acento ou acento-desinência. Segundo o tipo de acento, sua função e posição hierárquica (principal, secundária ou integrada numa unidade maior como uma *arsis* ou *thesis*), a dimensão da unidade rítmica pode variar (Gouttenoire e Guye, 2020: 178).

## Lista de Figuras

Figura 1 - Gröndahl, Concerto, I And. 1º tema (P1) – Análise dos impulsos focais e segmentação com letras relativa aos agrupamentos (GTTM).....	58
Figura 2 - Gröndahl, Concerto I And., (S1) – 2º tema estrutura de agrupamentos rítmico-melódicos [13: 7 (6+1)+ 6 (2+2+2)].....	60
Figura 3 – Gröndahl, Concerto, I And. S2 - 3º tema (análise segundo GTTM e Teoria do Impulso focal) [16: 10 (2+4+4) + 6 (2+2+2)].....	61
Figura 4 – Gröndahl, Concerto, II And Secção A, análise GTTM e relação com os Impulsos Focais.....	68
Figura 5 - Gröndahl, Concerto, II And. Secção B: análise dos agrupamentos e impulsos focais.....	69
Figura 6 – Gröndahl, Concerto, II And. Secção A': análise dos agrupamentos e impulsos focais.....	70
Figura 7 – Gröndahl, Concerto, II And. Secção A' (c.44-48) análise dos agrupamentos e impulsos focais.....	72
Figura 8 -Gröndahl, Concerto III And. Rondó, Secção A1 (análise dos agrupamentos e impulsos focais) (comps. 19-36).....	74
Figura 8a -Gröndahl, Concerto III And. Rondó, Secção A1 (análise dos agrupamentos e impulsos focais) (comps. 19-36).....	75
Figura 9 – Gröndahl, Concerto, III. And. secção [B1] (análise dos agrupamentos e impulsos focais).....	76
Figura 10 - Gröndahl, Concerto, III and., secção [A2] (análise dos agrupamentos e dos impulsos focais).....	77
Figura 11 – Gröndahl, Concerto, III And. Secção A2, (análise dos agrupamentos e impulsos focais).....	79
Figura 12 - Tomasi, Concerto, I And., Cadência, 1ª frase (a vermelho – pontos focais/acentos).....	83
Figura 13 - Tomasi, Concerto, I And., Cadência, 2ª frase.....	84
Figura 14 - Tomasi, Concerto, I And., Secção A1, 1ª frase.....	85
Figura 15 - Tomasi, Concerto, I And., Secção A1, 2ª frase.....	86
Figura 16 - Tomasi, Concerto, I And., Secção A2, 3ª frase.....	87
Figura 17 - Tomasi, Concerto, I And., Secção A3, 4ª frase.....	88
Figura 18 - Tomasi, Concerto, I And., Secção A4, 5ª frase.....	89
Figura 19 - Tomasi, Concerto, I And, Secção A5, 6ª frase.....	90
Figura 20 - Tomasi, Concerto, I And., leitmotiv.....	91
Figura 21 - Tomasi, Concerto, I And., Secção B 1, 1ª frase.....	92
Figura 22- Tomasi, Concerto, I And., Secção B1, 2ª frase.....	92
Figura 23 -Tomasi, Concerto, I And., Secção B1, 3ª frase.....	93
Figura 24 - Tomasi, Concerto, I And., Secção B1, 4ª frase.....	94
Figura 25 - Tomasi, Concerto, I And., secção B3 - 5ª frase.....	95
Figura 26 - Tomasi, Concerto, I And., Secção B4, 6ª frase.....	95
Figura 27 - Tomasi, Concerto, I And., Secção B5, 7ª e 8ª frases.....	96
Figura 28 - Tomasi, Concerto, I And., Secção B6, 9ª frase.....	97
Figura 29 - Tomasi, Concerto I And. Coda.....	98
Figura 30 - Tomasi, Concerto, I And., Coda (Redução Piano).....	98
Figura 31- Tomasi, Concerto, II And., leitmotiv 2.....	99
Figura 32 -Tomasi, Concerto, II And. leitmotiv 1.....	99
Figura 33 - Tomasi, Concerto, II And., Secção [A], 1ª frase.....	99

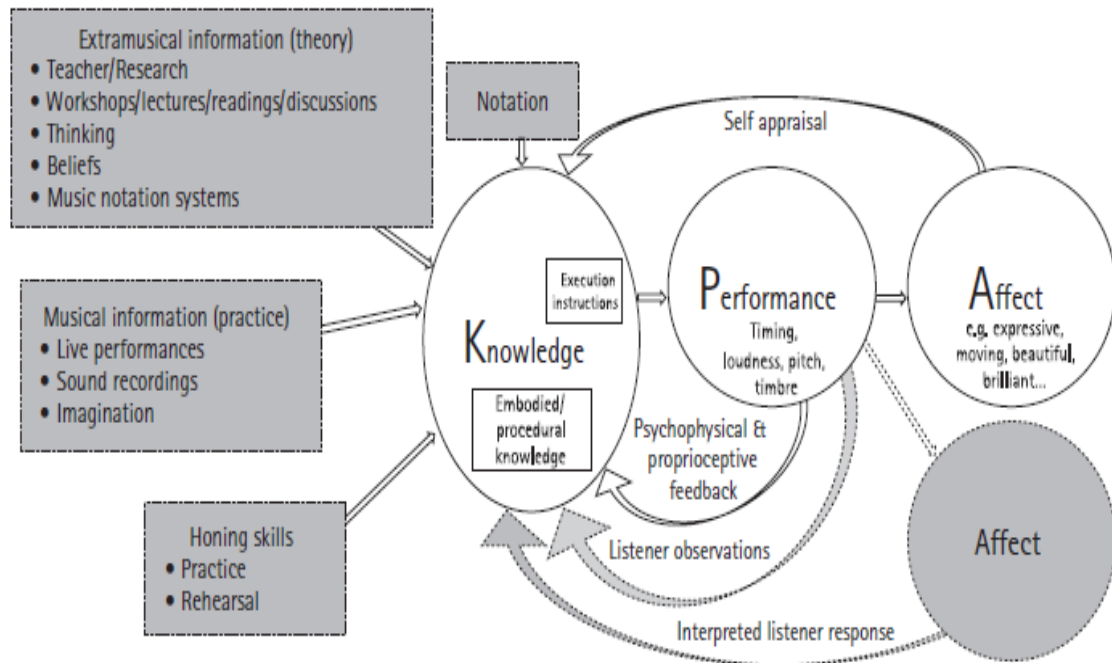
<i>Figura 34 - Tomasi, Concerto, II And., Secção [A2], 1ª e 2ª frase.....</i>	<i>101</i>
<i>Figura 35 - Tomasi, Concerto, II And., Secção B1, "Blues".....</i>	<i>101</i>
<i>Figura 36 - Tomasi, Concerto, II And., Subsecção [B2].....</i>	<i>103</i>
<i>Figura 37 - Tomasi, Concerto, II And., Coda.....</i>	<i>104</i>
<i>Figura 38 - Tomasi, Concerto, III And., Secção[A1].....</i>	<i>105</i>
<i>Figura 39 - Tomasi, Concerto, III And., Secção[A1] 2ª frase 5 (4+1); 3ª frase 4.....</i>	<i>106</i>
<i>Figura 40 - Tomasi, Concerto, III And., Secção[B1] 8 (3+5).....</i>	<i>107</i>
<i>Figura 41 - Tomasi, Concerto, III And., Secção [A2] 11 (3+3+5).....</i>	<i>108</i>
<i>Figura 42, Tomasi, Concerto, III And., Secção [A2] 1ª frase 5 (2+2+1); 2ª frase 5(2+3).....</i>	<i>109</i>
<i>Figura 43- Tomasi, Concerto, III And., Secção [B2].....</i>	<i>109</i>
<i>Figura 44 - Tomasi, Concerto, III And., Secção [A3] 9 [4 (2+2) +5 (2+2+1)].....</i>	<i>110</i>
<i>Figura 45 - Tomasi, Concerto, III And., Secção [C] 13 [6 (2+2+2) + 7 (2+5)].....</i>	<i>111</i>
<i>Figura 46 - Crespo, Improvisação Nº 1, Secção A, 1ª frase: 3 (1+2).....</i>	<i>112</i>
<i>Figura 47 - Crespo, Improvisação Nº 1, Secção A, 2ª frase: 4 (2+2).....</i>	<i>113</i>
<i>Figura 48 - Crespo, Improvisação Nº 1, Secção A 3ª frase.....</i>	<i>115</i>
<i>Figura 49- Crespo, Improvisação Nº 1, Secção A, 3ª frase.....</i>	<i>115</i>
<i>Figura 50 - Crespo, Improvisação Nº 1, Secção B (acentos métricos: forte __ a vermelho; fraco U, azul).....</i>	<i>116</i>
<i>Figura 51 - Crespo, Improvisação Nº 1, Secção B, comp. 19 – 27.....</i>	<i>117</i>
<i>Figura 52 - Crespo, Improvisação Nº 1, Secção [B] e elisão Secção [A'].....</i>	<i>118</i>
<i>Figura 53- Crespo, Improvisação N1. Secção [A'], 2ª frase.....</i>	<i>119</i>
<i>Figura 54 - Crespo, Improvisação Nº 1, Secção [A'], 3ª frase.....</i>	<i>120</i>
<i>Figura 55- Crespo, Improvisação Nº1, Secção [A'], 4ª frase.....</i>	<i>120</i>
<i>Figura 56- Crespo, Improvisação Nº 1, Secção [A'], 5ª frase (variação).....</i>	<i>121</i>
<i>Figura 57 - Crespo, Improvisação Nº 1, Secção [A'], 6ª frase (variação).....</i>	<i>122</i>
<i>Figura 58 -Crespo, Improvisação Nº 1, Secção A', 7ª frase (variação).....</i>	<i>122</i>
<i>Figura 59- Crespo, Improvisação Nº 1, Secção [A'], 8ª frase.....</i>	<i>123</i>
<i>Figura 60 -Berio, Sequenza V, secção [A1] agrupamentos e polos de acentuação (a vermelho).....</i>	<i>127</i>
<i>Figura 61 - Berio, Sequenza V, Secção [A2].....</i>	<i>128</i>
<i>Figura 62 - Hansen (2010), Expansão intervalar na Secção A da Sequenza V.....</i>	<i>129</i>
<i>Figura 63 – Berio, Sequenza V, subsecção A3, agrupamentos e padrões de acentuação.....</i>	<i>130</i>
<i>Figura 64 - Berio, Sequenza V - Pitch Class Set 10 Notas.....</i>	<i>130</i>
<i>Figura 65- Berio, Sequenza V, ordem de aparição dos 12 1/2 tons.....</i>	<i>130</i>
<i>Figura 66 -Berio, Sequenza V, subsecção B1 agrupamentos e acentuação tímbrica (vermelho) e harmónica (azul)....</i>	<i>133</i>
<i>Figura 67 – Berio, Sequenza V, polos harmónicos das secções B1, B2, B3 (Hansen, 2010).....</i>	<i>135</i>
<i>Figura 68 – Berio, Sequenza V, Secção [B2] - agrupamentos, acentos (vermelho) e polos harmónicos (azul).....</i>	<i>136</i>
<i>Figura 69 – Berio, Sequenza V, Secção B2, agrupamentos, acentos dinâmicos (vermelho) e harmónicos (azul).....</i>	<i>137</i>
<i>Figura 70 - Relações intervalares e estrutura global na Sequenza V in Ledoux (2015: 52).....</i>	<i>138</i>

Anexo I - Modelo *GERMS* in Juslin (2003: 286)

Table 17.1 Summary of hypotheses for five components of performance expression according to the GERMS model (adapted from Juslin, 2003)

Characteristic	Component				
	G	E	R	M	S
Origin of pattern	Generative transformations of the musical structure	Emotion-specific patterns of acoustic cues deriving from vocal expression	Internal timekeeper and motor delay variance reflecting human limitations	Biological motion; distinct patterns of movement typical of human beings	Deviations from expected performance conventions
Nature of pattern	Local expressive features related to the structural interpretation	Mainly overall levels of multiple uncertain, partly redundant cues that are compensatory	Semi-random patterns, (1/f noise and white noise); very small in magnitude, irregular	Dynamic, non-compensatory patterns; smooth and global	Local features, not predictable from the music structure
Salient brain regions in pattern processing	Left hemisphere, areas adjacent to Broca's area	Right inferior frontal regions, basal ganglia, mirror neurons in pre-motor regions	Left hemisphere, motor areas, the cerebellum	Left hemisphere, STS (the superior temporal sulcus)	Anterior cingulate cortex
Perceptual effects	Clarifies the structure; enhances the inherent expression of a piece	Expresses emotions (primarily in broad emotion categories)	Generates a 'living' and natural quality	Yields expressive form that is similar to human gestures	Heightens tension and unpredictability
Knowledge dependence	Medium	Low	None	Low	High
Aesthetic contribution	Beauty, Order, Coherence	Recognition, Arousal, Personal expression	Unevenness, Novelty	Balance, Unity, Recognition	Originality, Arousal
Under voluntary control	Yes, partly	Yes	No	Yes, partly	Yes

Anexo II - Modelo KPA (*Knowledge, Performance, Affect*) para a expressão musical  
(Schubert in McPherson, 2022: 274)



## Anexo III - KTH Rules, Friberg *et al.* (2006:148)

### *An overview of the rule system*

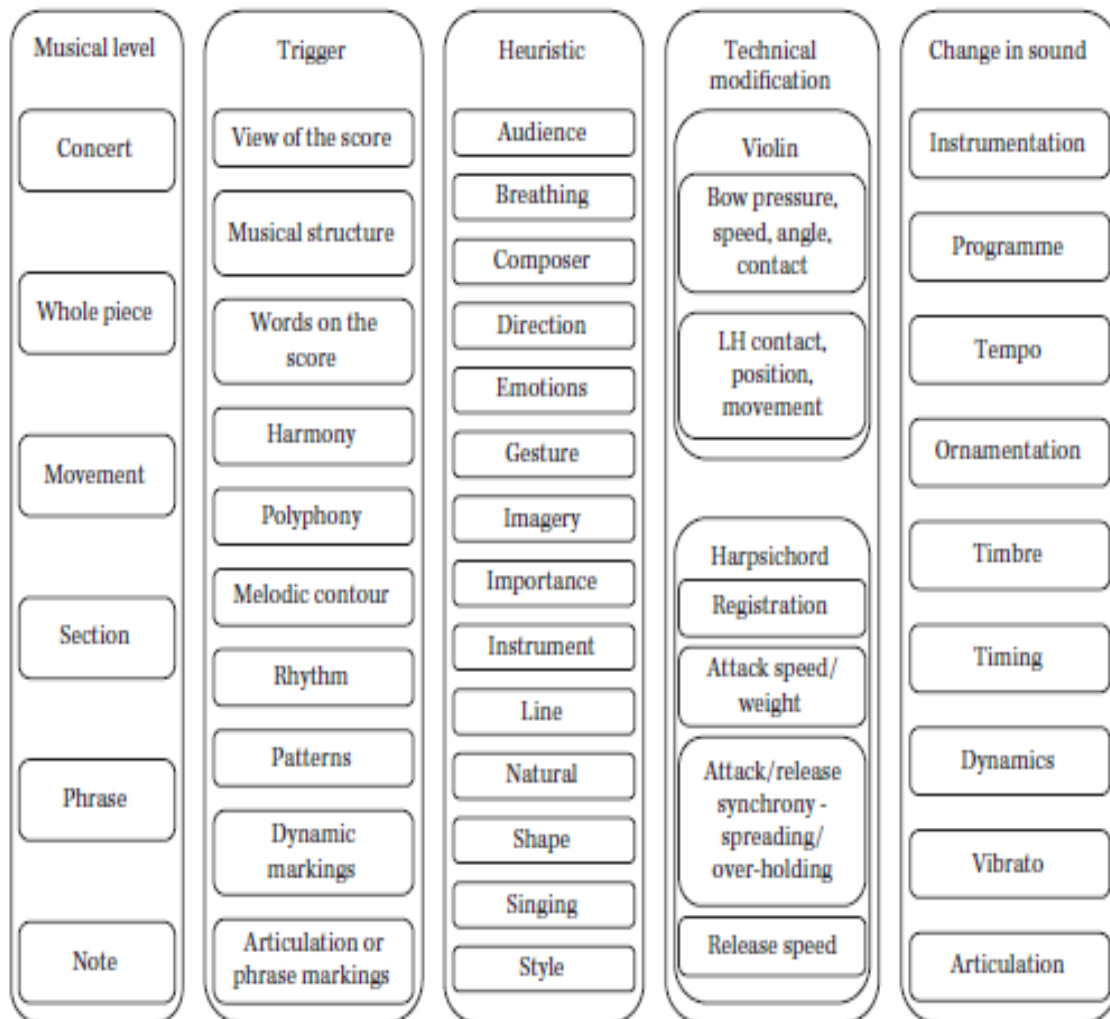
<b>Phrasing</b>	
Phrase arch	Create arch-like tempo and sound level changes over phrases
Final ritardando	Apply a ritardando in the end of the piece
High loud	Increase sound level in proportion to pitch height
<b>Micro-level timing</b>	
Duration contrast	Shorten relatively short notes and lengthen relatively long notes
Faster uphill	Increase tempo in rising pitch sequences
<b>Metrical patterns and grooves</b>	
Double duration	Decrease duration ratio for two notes with a nominal value of 2:1
Inégales	Introduce long-short patterns for equal note values (swing)
<b>Articulation</b>	
Punctuation	Find short melodic fragments and mark them with a final micropause
Score legato/staccato	Articulate legato/staccato when marked in the score
Repetition articulation	Add articulation for repeated notes.
Overall articulation	Add articulation for all notes except very short ones
<b>Tonal tension</b>	
Melodic charge	Emphasize the melodic tension of notes relatively the current chord
Harmonic charge	Emphasize the harmonic tension of chords relatively the key
Chromatic charge	Emphasize regions of small pitch changes
<b>Intonation</b>	
High sharp	Stretch all intervals in proportion to size
Melodic intonation	Intonate according to melodic context
Harmonic intonation	Intonate according to harmonic context
Mixed intonation	Intonate using a combination of melodic and harmonic intonation
<b>Ensemble timing</b>	
Melodic sync	Synchronize using a new voice containing all relevant onsets
Ensemble swing	Introduce metrical timing patterns for the instruments in a jazz ensemble
<b>Performance noise</b>	
Noise control	Simulate inaccuracies in motor

**Table 2.**

*Qualitative changes of overall performance parameters and rule quantities for portraying four different emotional expressions*

	Happy	Sad	Angry	Tender
<b>Overall changes</b>				
Tempo	somewhat fast	slow	fast	slow
Sound level	medium	low	high	low
Articulation	staccato	legato	somewhat staccato	legato
<b>Rules</b>				
Phrase arch	small	large	negative	small
Final ritardando	small	-	-	small
Punctuation	large	small	medium	small
Duration contrast	large	negative	large	-

Anexo IV - Paradigma de Modelação Musical (*Musical Shape Model*) in Leech-Wilkinson e Prior (2017:222)



Anexo V - Tipologia Frásica em Koch (Caplin 2002)

a. Simple sentence

b. Elaborated sentence

Frase básica e elaborada de Koch *in* Ratner (1956:441)

Frase composta de Koch *in* Caplin (2002: 674)

Frase expandida através de repetição, Koch *in* Caplin (2002: 673)

Andante

Expansão frásica através de apêndice em Koch *in* Caplin (2002: 673)

Expansão frásica através de parênteses *in* Caplin (2002: 673)

Anexo VI - Acentuação métrica e paralelismo dinâmico – A. B. Marx (1853:131),  
*Allgemeine Musiklehre*



Sulzer (1771), in Brown (1999:10)



Anexo VII - Taxonomia de Estruturas Rítmicas e de Acentuação - Mathis Lussy

<b>Taxonomia de Estruturas Rítmicas e de Acentuação</b> <b>Mathis Lussy (1874, 1883, 1903)</b>	
<b><i>Période (Período)</i></b>	unidade estrutural mais longa que consiste numa sucessão de frases que terminam numa nota que permita uma sensação de conclusão estável
<b><i>Hemistíquios</i></b>	subfrases ou membros de frase que correspondem à noção clássica de antecedente e conseqüente
<b><i>Rythme (Ritmo)</i></b>	grupo rítmico que possui dois <i>ictus</i> , um inicial e um final, que definem a sua estrutura; Ritmo decapitado ( <i>rythme decapité</i> ): grupo cujo ictus inicial é um silêncio Ritmo descaudado ( <i>rythme décaudé</i> ): grupo desprovido do ictus final
<b><i>Incise (inciso)</i></b>	motivo ou fragmento duma frase constituído por uma ou mais notas. O final de um inciso é caracterizado por uma interrupção e não por um repouso
<b><i>Ictus</i></b>	ponto estável de apoio no início e final duma unidade rítmica, ou seja, um acento de peso rítmico ( <i>rhythmic weight</i> na terminologia de Petersen, 2013) que marca os pontos de estabilidade harmónica e melódica
<b><i>Ictus principal</i></b>	ponto para o qual o discurso musical se move ou afasta. Se o ictus principal é o inicial, o grupo rítmico que se sucede afasta-se deste ponto, quando o ictus final é o principal, o grupo rítmico move-se na sua direção.
<b>Terminação masculina</b>	grupos rítmicos que finalizam num tempo forte ao nível métrico;
<b>Terminação feminina</b>	grupos rítmicos que finalizam num ponto métrico fraco;
<b>Ritmos téticos</b>	iniciam no tempo forte do compasso ( <i>thesis/ frapée/downbeat</i> ) e promovem maior estabilidade e perfis temporais mais consistentes
<b>Ritmos anacrústicos</b>	possuem inícios mais instáveis e buscam o ictus final, sendo suscetíveis a flutuações de tempo

<b>Taxonomia de Estruturas Rítmicas e de Acentuação</b> <b>Mathis Lussy (1874, 1883, 1903)</b>	
<b>Anacruse (3 tipos)</b>	<p><b>1) anacruses integradas</b> (fazem parte do ritmo e são essenciais para a sua definição e estrutura;</p> <p><b>2) anacruses acessórias</b> (podem ser retiradas sem afetar a noção do todo ou o significado expressivo do ritmo)</p> <p><b>3) anacruses motrizes</b> que podem ser aceleradoras ou suspensivas</p>
<b>Acentuação</b>	nível de intensificação dinâmica que marca os pontos pivot nas frases e modela o início e o final dos grupos rítmico-melódicos
<b>Tipologia dos acentos</b>	<p><b>Acento Métrico</b> – ênfase sobre o 1º tempo de cada compasso (intuição/percepção);</p> <p><b>Acento Rítmico</b> – corresponde à primeira e última notas dum grupo rítmico (razão/cognição) e, à semelhança do acento métrico, contribui para a inteligibilidade/compreensão duma obra;</p> <p><b>Acento Patético ou expressivo</b> - ênfase sobre uma nota ou conjunto de notas que constituam uma quebra da regularidade e da simetria, quer seja por deslocamento do acento métrico, quer por dissonância e/ou cromatismo (emoção).</p> <p>Na hierarquia dos acentos, este é o mais importante (ao qual se seguem o rítmico e o métrico) para a interpretação através do <i>movement passionell</i>: variação agógica (acelerando, rallentando, rubato, alongamento de notas individuais) e variação dinâmica (crescendo e diminuendo, nuances, acentuação) constituem os elementos patéticos que se relacionam intrinsecamente com a estrutura musical.</p>

Anexo VIII - Williamson, R. A. (2006). Reawakening the Romantic Spirit: Nineteenth-Century Sources on Expression. *The Choral Journal*, 46 (11), 10-24.

<b>Regras de acentuação no início das frases</b> (Lussy, 1874)	
<b>Acentuar a 1ª nota numa frase independentemente da sua posição no compasso</b>	Se for a 1ª nota numa frase descendente
	Numa frase conseqüente, se for mais aguda que o início da frase antecedente
	Se a frase iniciar numa anacruse que responda à frase anterior iniciada no tempo forte
<b>Não acentuar a 1ª nota numa frase</b>	Quando cai no início dum compasso e é repetida ou seguida dum silêncio
	Se for seguida numa síncope inesperada; A última nota dum grupo de figuras pequenas Conclusão dum trilo
	Se o acento criar uma disrupção da métrica/compasso, acentuar a anacruse que inicia entre o 2º e o 3º tempo dum 3/4 pode dar a impressão dum 6/8

Williamson (2006:16) Regras para acentuação das notas no final das frases

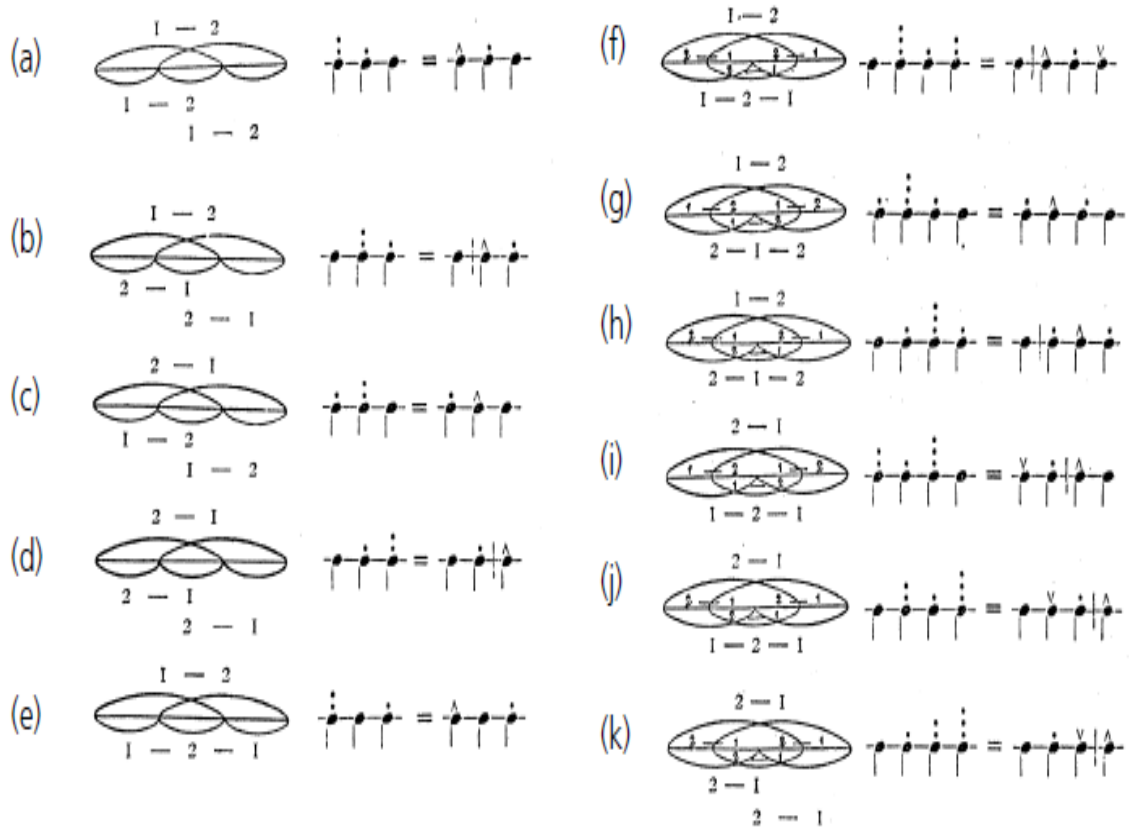
<b>Regras para acentuação no final das frases</b> (Lussy, 1874)		
	<b>Acento na última nota</b> (terminação masculina)	<b>Não acentuar a última nota</b> (desinência) terminação feminina
<b>Cadências localizadas numa posição métrica forte</b>	Se for uma reiteração da nota precedente ou se for a única no compasso	Se a nota for curta, ou seja, se a próxima frase iniciar no mesmo batimento (tempo) ou no seguinte
	Se a frase for conseqüente numa com uma cadência num tempo fraco	Se for precedida por uma nota que recebeu um acento expressivo
	Se for alcançada por um intervalo descendente significativo	Se a penúltima nota for longa ou se for precedida por uma nota de valor longo
	Se for sincopada	Se a penúltima nota for longa

<b>Regras para acentuação no final das frases (Lussy, 1874)</b>		
<b>Cadências localizadas numa posição métrica fraca</b>	Se for precedida por uma pausa	Se a penúltima nota for alterada cromaticamente
	Se for a reiteração da nota precedente	Quando a penúltima for uma reiteração da nota precedente

Williamson (2006:19) - Regras para variação agógica

<b>Regras para variação agógica (Lussy, 1874)</b>	
<b>Acelerar</b>	Notas repetidas variadas vezes no início ou meio duma frase
	Grupos de notas repetidas variadas vezes, se o baixo da harmonia subir ou descer
	Quando uma figura melódica composta por um ornato superior é repetida várias vezes no início duma frase
	Durante modulações no início e final duma frase
	Figuras melódicas descendentes no final duma frase
	Notas consecutivas num movimento melódico ascendente
	Frases e passagens excepcionalmente sincopadas
<b>Desacelerar</b>	Numa nota que seja um ornato superior num grupo anacrústico
	Numa nota aguda que seja antecedida por uma nota grave da frase anterior
	No final duma progressão ascendente ou descendente, especialmente se a estrutura do contorno melódico (figura melódica) mudar
	Grupos melódicos descendentes que se seguem imediatamente a grupos ascendentes
	Numa nota longa que preceda a nota final duma frase
	Numa nota excepcionalmente repetida no final duma frase
	Na nota mais aguda no final do penúltimo compasso, especialmente se for sincopada, prolongada ou alterada cromaticamente
	No ornato superior no final do penúltimo compasso
	Num conjunto de notas repetidas no final do penúltimo compasso
	Na penúltima nota se for uma antecipação

Anexo IX - Padrões de acentuação métrica segundo Hauptmann (1888) *in* Caplin (2002:681)

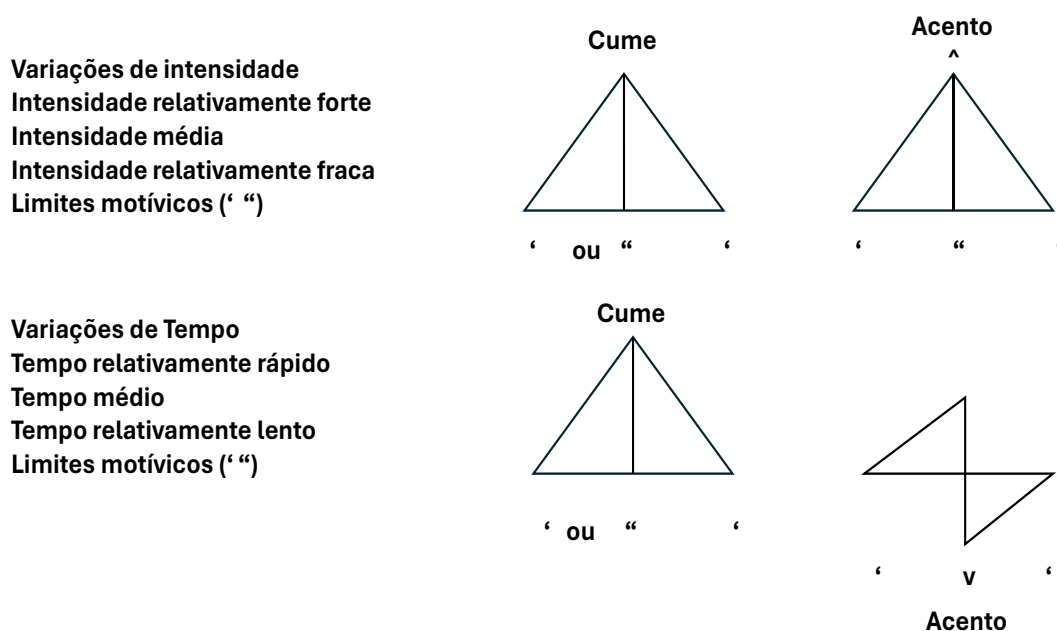


Anexo X

1) Riemann (1884:26,29), *Dynamic shading* (nuances dinâmicas)



2) Variações de intensidade e movimento na interpretação do motivo em Riemann (Ehrhardt 1997:71)



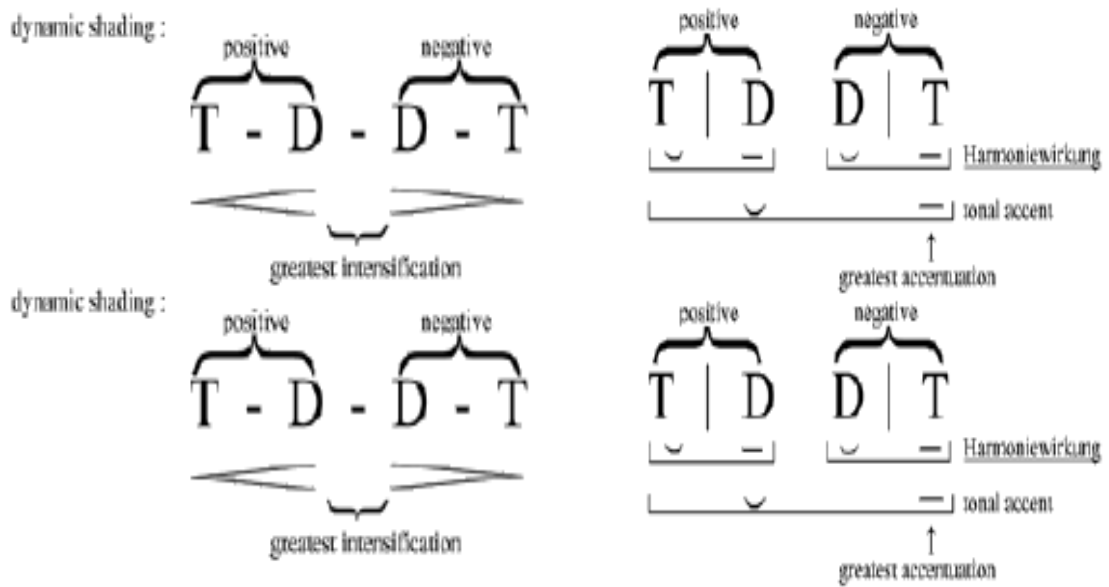
3) Análise métrica do período de 8 compassos Riemann (1916:11)

8 compassos (Período)  
 4 frases de 2 compassos  
 2 frases de 4 compassos

**Antecedente**                      **Consequente**

⤿ leve, fraco, não acentuado - *arsis* (*leicht, auftakt*)  
 — forte ou acentuado - *thesis* (*schwer, abtakt*)

Anexo XI– Riemann Acento Tonal (Caplin, 2012:435-6)



*Harmoniewirkung* – efeito harmónico/acento tonal

Anexo XII- Riemann e Fuchs (1890) Símbolos utilizados na análise de fraseado *in* Ehrhardt (1997: 78)

(

Curva de fraseado permite delimitar as frases e motivos

X

Sobreposição de curvas (frases, motivos)

|

Corte antes do final da curva

|

Repetição dum final de curva

)

Frase interrompida

(

Curvas de pequenas dimensões que permitem visualizar a estrutura interna das frases

:

Guias que delimitam os motivos no interior das curvas

^

Idem, colocados acima da barra de compassos

˘

Acento agógico, prolonga ligeiramente a duração da nota

—

Sinal que indica que a nota é sustentada durante toda a sua duração

·

indica que uma nota é ligeiramente curta

•

Sinal que indica que a nota é bastante curta

⊥

Sinal que indica que uma nota é sustentada na metade do seu valor (portato)

⊥

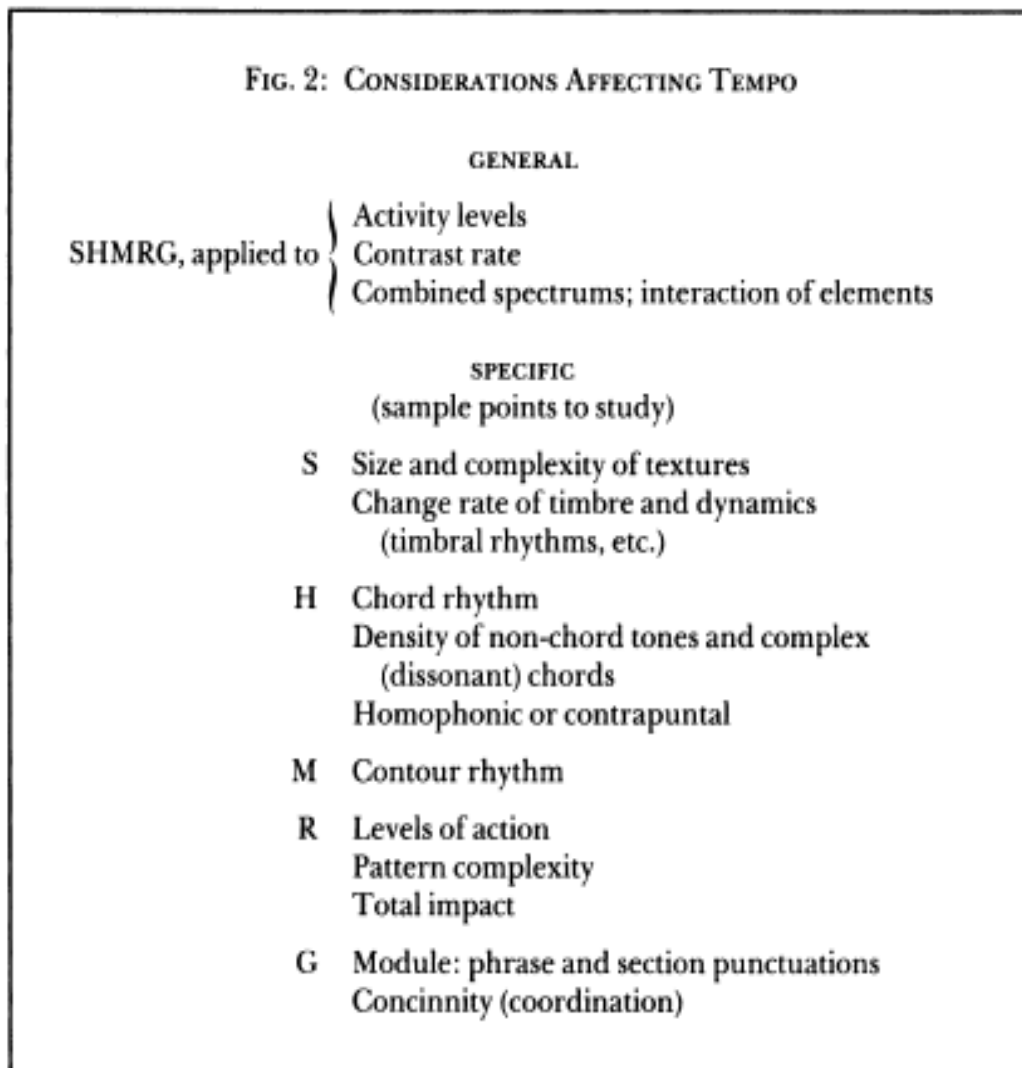
Sinal relativo ao peso métrico, indicando uma organização por grupos de 3 compassos

Anexo XIII - Cooper & Meyer (1960:69). Interpenetração de níveis rítmicos na análise da *Bourré da Suite Inglesa em Lá Maior* de J. S. Bach



Cooper & Meyer (1960: 204). Lista de Símbolos de Análise Arquitetônica do Ritmo

- Accent
- ∨ Weak beat or group
- (—)(∨) Felt but unperformed beats or groups; or a parenthetical beat or group
- ∇ Beat or group at first presumed to be accented, but retrospectively understood to be weak
- ⋈ Beat or group at first presumed to be weak but retrospectively understood to be accented
- ∩ Accent fused to a weak beat or group
- ∪ Weak beat or group fused to an accent
- ∩∪ Fused weak beats or groups
- ∩----- Extended anacrusis
- ∪----- Extended anacrusis at first presumed to be an accent
- / Stress (stressed accent or group: ∟; stressed weak beat or group: ∩)
- ∟ Grouping, manifest or dominant; except where the analysis is above the example, when it indicates the latent grouping
- ∩ Grouping, latent; except where the analysis is above the example, when it indicates the manifest grouping
- ∟ Grouping without a definite conclusion or which blends into another grouping
- ∟ Grouping without a definite beginning point
- ∟∩ Overlapping or pivoted rhythmic groups
- ∟∩∟ Splitting of one rhythmic level into two



*La Rue (1970, 110) Modelo de Análise SHMRG*

**GWFRs - Grouping Well Formedness Rules** (Regras de boa formação de agrupamentos)

**GWFR 1** - qualquer sequência contígua de eventos sonoros pode constituir um grupo;

**GWFR 2** - uma obra musical constitui um grupo;

**GWFR 3** – um grupo pode conter grupos mais pequenos;

**GWFR 4** – se um grupo G1 contiver parte de um grupo G2, deve conter todo o G2;

**GWFR 5** – se um grupo G1 contiver um grupo menor G2, então o G1 pode ser segmentado em grupos mais pequenos.

**GPRs - Grouping Preference Rules** (Regras preferenciais de agrupamento)

**GPR 1** – evitar análises com grupos muito pequenos, quanto menores menos preferíveis;

**GPR 2** – **proximidade/semelhança**, considerando uma sequência de quatro notas (n1-n4), a transição n2 – n3 pode ser ouvida como limite do grupo se:

a) *Ligadura/pausa*



b) *Ponto de ataque*



**GPR 3 – Mudança**, considerando uma sequência de 4 notas (n1 – n4), a transição n2 – n3 pode ser ouvida como um limite de grupo se houver uma alteração de:

a) *Registo*



b) *Dinâmica*



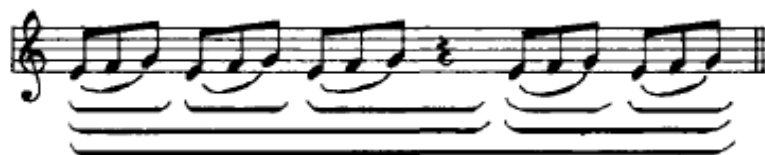
c) *Articulação*



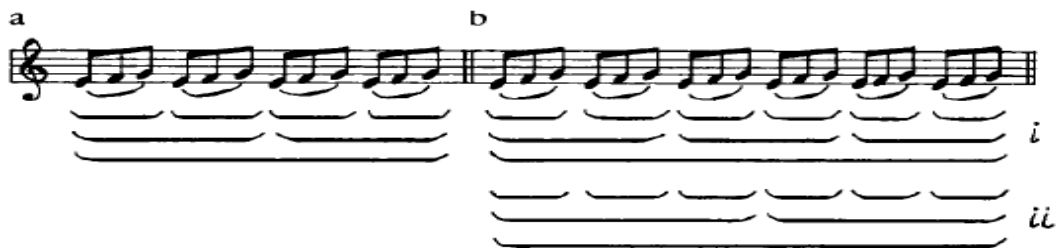
d) Duração



**GPR 4 – Intensificação:** quando os efeitos das regras *GPR 2 e 3* são relativamente mais pronunciadas, os limites dum grupo mais alargado podem ser incluídos.



**GPR 5 – Simetria:** são preferíveis análises de agrupamento que mais se aproximam da subdivisão ideal de grupos de igual duração



**GPR 6 – Paralelismo:** onde dois ou mais segmentos de música possam ser interpretados como paralelos, estes formam preferencialmente partes paralelas dos grupos



**GPR 7 Intervalo de tempo e estabilidade de prolongação:** é preferível uma estrutura de agrupamento que resulte num intervalo de tempo

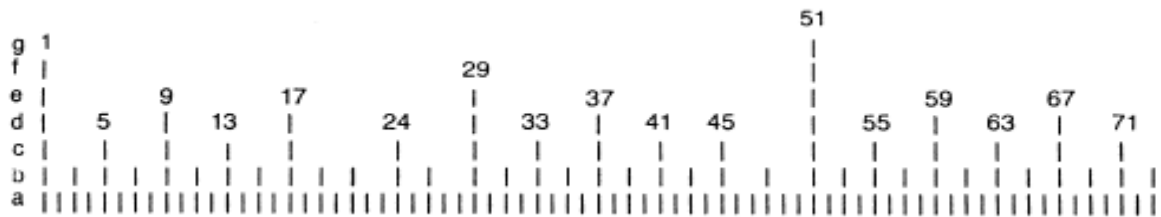
Anexo XVI - Barra (1986) - Símbolo de análise melódica *in* Foley (2006:27)



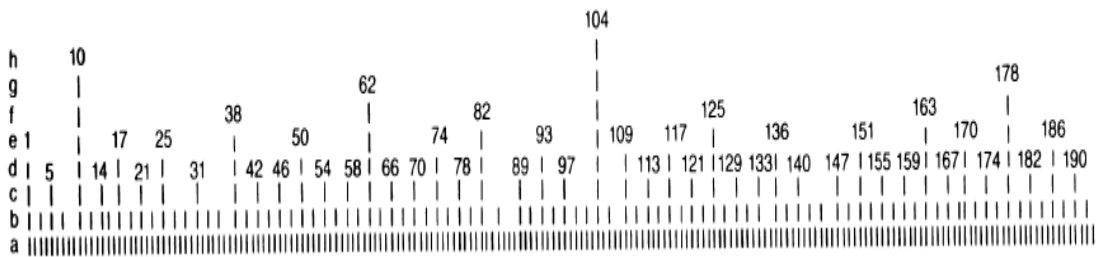
Barra (1986) Sobreposição de curvas melódicas e estrutura frásica (Foley, 2006:27)



Anexo XVII - Análise hipermétrica do 2º Andamento da *Sonata para Piano Nº 8, Op. 13* de Beethoven in Kramer (1988:119)



Kramer (1988:129), estrutura múltipla de níveis arquitetônicos de Beethoven, *Quarteto para Cordas em Fá Maior, Op. 135, I And.*



Anexo XVIII - Swain (2002:9) Beethoven, *Sonata op. 31, no. 2, III, mm. 13–16*, dimensional analysis.

The image displays a musical score for the third movement of Beethoven's Sonata op. 31, no. 2, measures 13-16. The score is in E-flat major and 3/4 time. Below the score are several tracks for dimensional analysis:

- Texture Phenomenal:** A series of vertical lines representing the texture of the music.
- Bass Pitch:** A series of notes representing the bass pitch of the music.
- Root:** A series of notes representing the root of the chords, with labels: E<sup>b</sup>, f, E<sup>b</sup>, A<sup>b</sup>B<sup>b</sup>, E<sup>b</sup> c, f, B<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>.
- Density:** A series of horizontal lines representing the density of the music.
- Function:** A series of notes representing the function of the chords, with labels: E<sup>b</sup>: I, IV, I, IV V, I IV, V, I.



Anexo XX – Petersen (2013:11) - Haydn, *Sinfonia em Sol Maior Nº 94, 2º And. c. 1-16* (Análise segundo Teoria dos componentes)

The image displays a musical score for the strings and winds of Haydn's Symphony No. 94, 2nd Movement, measures 1-16. The score is in 2/4 time and features dynamics such as *p*, *pp*, *f*, and accents (*acc.*). The analysis below the score is organized into several tracks:

- Principal part:** Tracks for Sound, Pitch, Diastemata, and Articulation.
- Accompaniment:** Tracks for Sound, Pitch, Diastemata, and Articulation.
- Setting:** Tracks for Harmony, Timbre, Dynamics, and Phrase.
- Profile:** A track showing rhythmic patterns as vertical bars of dots.
- Meter:** A track showing the meter signature for each measure, including the 2/4 time signature.

At the top right, it indicates "+ Winds + Timp." and at the bottom right, it shows the measure numbers: 23 2 4 2 10 2 6 15 2 4 2 13 2 6 15 2 4 2 12 2 6 13 2 11 2 17 6 24 2 4 2 10 2 6 18 2 4 2 14 2 6 20 2 4 2 10 2 6 15 2 13 2 17 16.



Gouttenoire e Guye (2020: 11) Análise do II And. da Sinfonia "Haffner" de W. A. Mozart

The image displays a musical score for the second movement of Mozart's Symphony "Haffner". The score is arranged in two systems, with measures 5-8 in the first system and measures 9-12 in the second. The instruments included are Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hrn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

**Measure 5:** The woodwinds (Ob., Bsn., Hrn.) play a sustained chord marked *ff*. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) play a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamics ranging from *f* to *p*. The lyrics "Aex Dée (An élidée)" are written below the strings.

**Measures 6-8:** The woodwinds continue with sustained chords. The strings play a more complex rhythmic pattern. The lyrics "An As Mu An As Des" are written above the strings.

**Measure 9:** The woodwinds play a melodic line marked *ff*. The strings continue with their rhythmic pattern. The lyrics "Aex Dée (An élidée)" and "Mu" are written below the strings. A note in the Violin I part is marked "Migração do flaut. cond.", indicating a woodwind substitution.

**Measures 10-12:** The woodwinds play a melodic line. The strings play a rhythmic pattern. The lyrics "Aex Dée (An élidée)" and "Mu" are written below the strings. The measure number "12" is written at the end of the system.

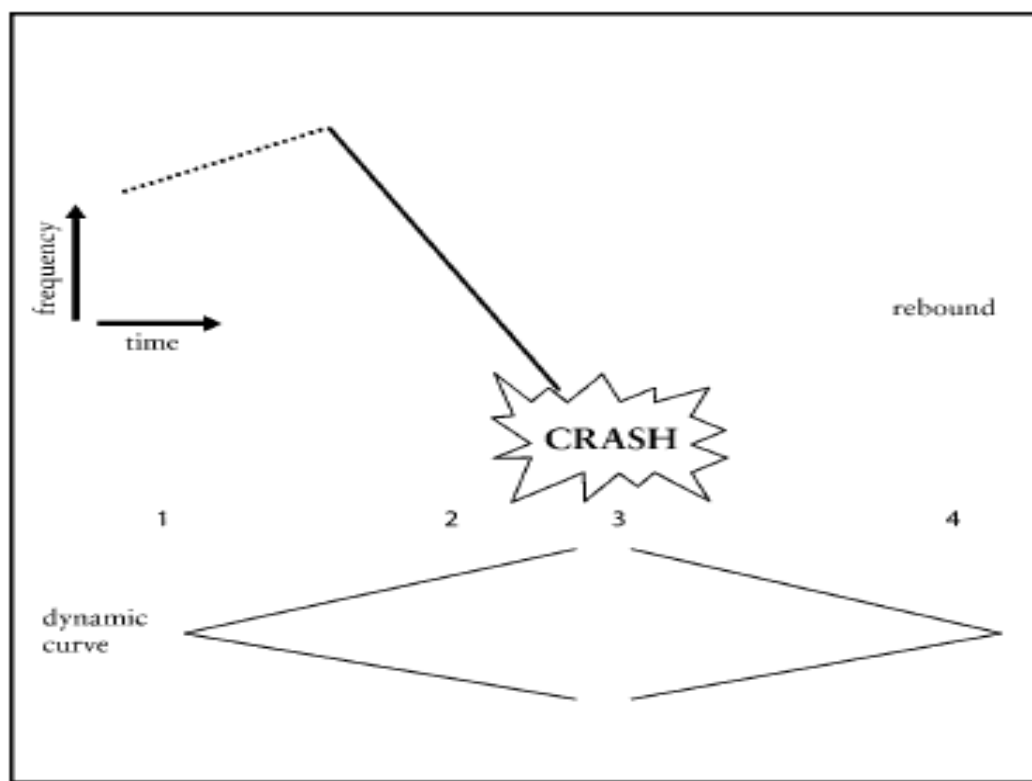
Anexo XXII –Badura- Skoda (2018:292) - curva melódico-dinâmica na interpretação do Concerto para Piano em Dó menor K. 491/I de W. A. Mozart

The first system of the musical score shows a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic. The dynamic curve below it starts at the *f* level, rises to a peak, then gradually descends through a 'strong' phase to a 'weak' phase, followed by a slight rise in the 's.' (strong) phase and a final rise to 'più *f*' (stronger *f*) in the 'W.' (weak) phase. The curve is plotted against a vertical axis with levels *f*, *p*, and *pp*.

The second system of the musical score begins with a piano (*p*) dynamic. The dynamic curve starts at the *p* level, dips into the 'W.' (weak) phase, rises in the 's.' (strong) phase, dips again, rises to a peak in the 's.' phase, dips, rises to a peak in the 'W.' phase, dips, and finally rises to a peak in the 's.' phase. The curve is plotted against a vertical axis with levels *f*, *p*, and *pp*.

The third system of the musical score starts with a pianissimo (*pp*) dynamic. The dynamic curve starts at the *pp* level, rises to a peak in the 'W.' phase, dips, rises to a peak in the 's.' phase, dips, rises to a peak in the 'W.' phase, dips, rises to a peak in the 's.' phase, dips, rises to a peak in the 'W.' phase, dips, and finally rises to a peak in the 's.' phase. The curve is plotted against a vertical axis with levels *f*, *p*, and *pp*. The word 'Tutti' is written above the final measure, and 'deciso' is written above the dynamic curve in the final measure.

Anexo XXIII - McCreless (2006:12) gesto protótipo em 4 fases



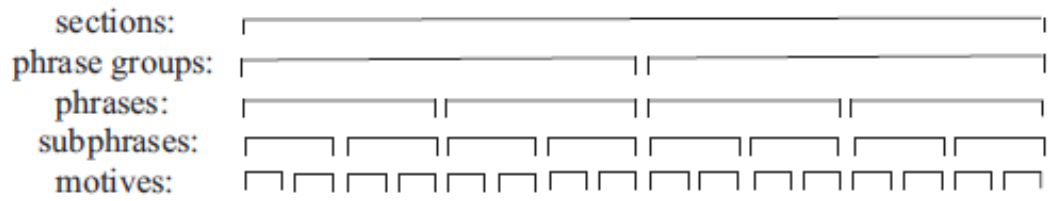
Anexo XXIV - Abromont, Claude (2019: 350) - Friso cronológico das abordagens analíticas

	Antiguidade	Séc. III - IX	Séc. IX - X	Séc. XI - XV	Séc. XV - XVI	Séc. XVII - 1750	1750- 1820	1820- 1900	1900- 1923	1923- Atualidade
<b>Geral</b>										
Análise das fontes										
Análise do ritmo										
<b>Material melódico-harmónico</b>										
Análise dos intervalos										
Análise dos modos										
Cifragem harmónica										
Análise <i>schenkeriana</i>										
Teoria Generativa da Música Tonal										
Vetores harmónicos										
Monotonalidade de Schoenberg										
Análise <i>neo-riemanniana</i>										
Teoria dos Grupos (Set Theory)										
<b>Material melódico-temático</b>										
Análise paradigmática										
Análise fraseológica										
Análise temática										
Análise dos motivos										
<b>Forma e tempo</b>										
Análise da forma										
Análise implicativa										
<b>Expressão</b>										
Análise da interpretação										
Análise retórica e <i>figurenlehre</i>										
Análise da Narratologia										
<b>Esquemas Sonoros</b>										
Análise do contraponto										
Análise do espaço										
Análise da textura										
<b>Composição</b>										
Análise genética										
Análise serial										

Anexo XXV - Santa (2020: 27). Hierarquia métrica dum compasso binário simples



Santa (2020:27). Hierarquia dum agrupamento melódico



Anexo XXVI - Tabela das Regiões (Schoenberg, 1969)

Tonalidades Maiores

MM								bmvm
Mm	M	m	D	v	bMd	bm		bmvm
MSM								bmvmSM
Msm								bmvmSM
SMM								bmM
SMm	SM	sm	T	t	bM	bm		bmm
SMSM								bSM
SMsm								bSM
S/TM								bsmM
S/Tm	S/T	dor	SD	sd	bSM	bsm		bsmm
S/TSM								bsmSM
S/Tsm								bsmSM

Np

T – tônica D – dominante SD – subdominante t – tônica menor sd -subdominante menor v – quinto grau menor sm – sobredominante menor m – mediantes menor SM – submediante maior M – mediantes maior Np – napolitana dor – dórico S/T – sobretônica bM – mediantes baixada maior bSM – sobredominante baixada maior bMD – dominante da mediantes maior baixada bm – mediantes menor baixada bsm – sobredominante menor baixada bmv – quinto menor da mediantes menor baixada subT – subtônica maior #m – mediantes menor subida #M – mediantes maior subida #sm – sobredominante menor subida #SM – sobredominante maior subida

Sol# M								Réb M
sol# m	Mi M	mi m	Sol M	Sol m	Sib M	sib m		ré b m
Dó# M								Sol b M
dó# m								solb m
Dó# M								Solb M
dó# m	Lá M	Lá m	Dó M	Dó m	Mib M	mib m		solb m
Fá# M								Dób M
fá# m								dób m
Fá# M								bsmM
fá# m	Ré M	ré m	Fá M	fá m	Láb M	láb m		bsmm
Si M								bsmSM
si m								bsmSM

Ré b M

## Tonalidades menores



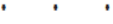








	subT	v	D	#m	#M
m	M	t	T	#sm	#SM
sm	SM	sd	SD		

Np

	Sol M	mi m	Mi M	dó# m	Dó# M
dó m	Dó M	lá m	Lá M	fá# m	Fá# M
fá m	Fá M	Ré m	Ré M		

Sib M

Anexo XXVII- Glossário de símbolos da Teoria do Impulso Focal (Ito, 2020: 345-6)

- a)  Impulso focal
- b)  Guia visual para alinhamento entre impulsos focais e pautas colocadas abaixo num sistema.
- c)  Pontos acima das pautas representam batimentos num dado nível métrico; são utilizados para mostrar a localização dos pontos focais
- d)  Indica um ponto focal que deveria ter ocorrido foi omitido. Esta situação ocorre quando não ocorre novo movimento.
- e)  Impulso focal secundário, a ligadura é estendida para cobrir o espaço consequente.
- f)  a seta procede dum impulso focal que foi deslocado para coincidir com uma antecipação e aponta para o batimento onde o impulso focal normalmente deveria ter ocorrido.
- g)  Impulso focal descendente (*thesis*)
- h)  Impulso focal ascendente (*ársis*)
- i)  Impulso focal cíclico descendente
- j)  Impulso focal cíclico ascendente
- k)  ponto a negrito utilizado debaixo dum impulso focal situado a meio do compasso para indicar o tempo forte ouvido nos casos em que as métricas notadas e ouvidas entram em conflito. Também é utilizado abaixo de impulsos focais nos tempos fortes notados para indicar o alinhamento entre estes e os tempos fortes percecionados, antes e depois de deslocamentos métricos

Anexo XXVIII - Plano formal e tonal do *I Andamento do Concerto para Trombone e Orquestra* de Launy Gröndahl

<b>Estrutura Formal 1º Andamento</b>	<b>Percurso tonal</b>
<b>Exposição</b>	
c. 1 – Leitmotiv (fá-mi-dó-fá) (Orquestra)	Fám (t)
c. 2 - 1º Grupo Temático (P1) (solista)	Fám – Fá M (T) Cadência Picarda (c.12)
c. 12 – 1º Tema (leitmotiv)	Fám – Sibm (sd/t)
c. 14 – Transição (T) baseada em P1 (solista)	Sib menor(sd/t) – Réb Maior (SM/t))
c. 18 - 2º tema (solista) (S1)	Réb Maior
c. 30 – Transição (T) (Orquestra)	Réb Maior – Solb M (SD/SM/t)
c. 36 – S2 (3º tema) (Solista)	Solb M
c. 40 – S2 ( <i>tranquillo</i> )	Sim (enh. sd/SD/SM/t) – mim
c.50 – Transição para a Reexposição (Orquestra)	Mim (d/m/T) – Lám (m/T)
<b>Reexposição</b>	
c. 59 – Leitmotiv (Orquestra)	Lá menor (m/T)
c. 60 – P1 (solista)	Lá menor (m/T) – Sol#M ( enh. M/t)
c. 69 – Leitmotiv (Orquestra)	Sol#M – Dó#M/ enh. Réb M (enh. SM/t)
c. 73 – S2 (3º tema) (solista)	Dó#M - Sol#m (enh. bm/t)
c. 85 – P1 (Solista) Transição	Sol#m – dó#m - DóM (D/t)
c.92 – S2 (Orquestra)	Dó M (D/t) – fám (t)
c. 104 – Coda /Leitmotiv (Orquestra)	Fám (t)
c. 105 – P1 (Solista)	Fám (t) – Fám (T) cadência picarda (c. 115)

Anexo XXIX - Grøndahl, *Concerto, I And.*, 3º tema (S2), acordes resultantes de apogiatura sobre pedal viio7/vi (c.38)

Solb Maior: I maj7 viio7/iv iv6 ii  $\frac{4}{2}$  sim: i

c.41 – 44 – Deslocamento métrico e contorno melódico

Anexo XXX – Gröndahl, *Concerto, I And.*, Reexposição (P1) análise dos níveis hierárquicos e impulsos focais

59 *Tempo I*  
*mf*  
 a  
 b  
 c  
 d

64  
*f*  
 a  
 b  
 c  
 d

68  
*ffz*  
 a  
 b  
 c  
 d

Reexposição, 1º Tema (P1) em lá menor, frase a verde, projeção de ar a azul e pontos de acentuação a vermelho

59 *Tempo I*  
*mf*

64  
*f*

68  
*ffz*

Anexo XXXI – Gröndahl, *Concerto, I And*, Reexposição 3º Tema (S2) em Dó# Maior e transição para a Coda

68 *ffz* *mf cantabile* *animato*

a  
b  
c  
d

76 *tranquillo* *mf*

a  
b  
c  
d

81 *string.* *cresc.* *ffz* *Tempo I* *ff pesante molto*

a  
b  
c  
d

86 *mf espressivo molto* *a piacere*

a  
b  
c  
d

90 *accel. e cresc.* *rit.* *ff* *Tempo I pomposo*

a  
b  
c  
d

94 10 ⑥ Tempo I  
rit.---- mf

108

112 *f ad libit.* *rall.---- mf* *f* *a tempo*

Coda: estrutura frásica (verde); pontos focais de acentuação (vermelho) e direção do ar/frase (impulsos focais a azul)

Expansão hipermétrica do ritmo frásico:  
[10: 8 (3+3+2)+2]

94 10 ⑥ Tempo I  
rit.---- mf

108

112 *f ad libit.* *rall.---- mf* *f* *a tempo*

Anexo XXXIII – Gröndahl, *Concerto I And., Coda*, cadência final [bII-i6-VII (IV-iv) -I]

112

*f ad libit.* *mf* *f* *a tempo*

*rall.* *rall.* *f a tempo* *ff*

[bII- i6- VII (IV-iv)-I]

Anexo XXXIV– Gröndahl, *Concerto, II Andamento* (estrutura formal, frásica e percurso tonal)

Gröndahl, Concerto (II And.)	
Estrutura formal	Percurso Tonal
Secção A (c. 1 - 10) [10: 2 (Orq.) + 8: 4 (2+2) +4 (2+2)]	Sib menor (t) – Sib Maior (T) (c.10) Sobre o VI (Solb)
Secção B (c.11 - 29) [11: 2 (Orq.) 5 (3+2) + 4] [8: 7(3+4) +1]	Sib Pentatónico
Secção A' (c.30 - 48) [10: 2 (Orq.) + 8 (4+4)] [9: (4+5)] 2 compassos conexão orquestral (c.49-50)	Sib menor (t)  Réb Maior (M/t)
Secção B' (c. 51 – 60) [10: 2 (Orq.) + 8 (3+3+2)]	Réb Pentatónico

Secção [A]

*espressivo molto*

**Andante grave** (♩ = 80)

mf mezzo cresc. mf

mf f mf f mf cresc. ff dim.

Secção [B]

⑦ **Mosso** (*a due tempi*) ♩ = 46

mp con molta espressione, cantabile

dolciss. mp

mp rit.

Anexo XXXV – Gröndahl, *Concerto, II And.* – Chaconne (baixo ostinato - progressão cromática descendente)

Andante, grave (♩ = 80)

*mf espress. molto senza voce*

*p*

*cresc.*

*f*

*cresc.*

*rall.*

*ff dim.*

*rall*

Anexo XXXVI – Gröndahl, *Concerto, II And., secção [A']*: progressão harmónica c.40-43 (ambiguidade cromática e tonal), redução de piano

39

9

*f imponente*

*ten. molto*

Sibm : i VI Fr6/iv VI Fr6/iv Solb M: I II III #IV (V - fám)  
 SolbM: iii Solb M: I V+5/7/9 I V+5/7/9

Anexo XXXVII – Grøndahl, *Concerto, II And.* secção B' (comps. 51 - 60)

47

*mf dim.* *p* *pp* *mp*

*riten.* *a due tempi (ma calmo)* *sva ad lib.*

54

*mp* *riten.* *loco* *ad lib.*

<b>Gröndahl, Concerto (III And.)</b>	
<b>Estrutura formal-tonal</b>	
<b>Estrutura temática/frásica</b>	<b>Percurso Tonal</b>
<p><b>Introdução orquestral</b> (c.1-6) Leitmotiv (fá, mi, dó, fá) - anacruse Sequência sobre leitmotiv</p>	<p>Fá Maior/menor (indefinido) fá pentatónico (fá, sol, sib, dó, mib) (c. 1-3) ré pentatónico (ré, fá, sol, lá, dó) (c. 4) si<sup>b</sup> pentatónico (si, ré, mi, sol, lá) (c. 5-6) relação cíclica 3ª m (fá-ré-si)</p>
<p><b>Recitativo solista</b> (c.7-18) (S2)3º tema do 1º Andamento [12: 7(2+3+2) +5(2+3)]</p> <p>Motivo de tercina com ornato (c.48 do 1º And.)</p>	<p>Indefinição tonal: vii°7 (sobreposição do intervalo cíclico de 3ª menor) fá menor: vii°7/V c.13 (cadência à dominante - fá menor) fá menor (t): V7/b9   I   VI   VI   V7/b9  </p>
<p><b>Rondó</b> <b>(Secção A1) (c. 19-50)</b> [20: 3 (Orq.) + (Solo) 17 (5+6+4+2)] Transição Orquestral → secção B2 [10: 5(3+2) +5(3+2)]</p>	<p>Fá menor (t)</p> <p>Réb menor (sm/t) (sobredominante menor homónima da tonalidade principal) (c. 40) Si Maior (D/D/M/T) (c.45)</p>
<p><b>Secção B2 (c. 51 – 68)</b> [14: 6(2+2+2) +8(4+4)]</p> <p>Transição Orquestral → secção A2 7 (5+2)</p>	<p>Lá M (M/T) mediante homónima (lá menor) da tonalidade homónima principal (Fá Maior) Relação de 3ª menor V7/9 fá# m (sm/M/T) → Ré menor (sm/T)</p>
<p><b>Secção A2 (c. 69 -107)</b> [29: 2 (orq.) +7 (3+4) +4+8+8]</p> <p>Transição Orquestral (c.98-110) [11: 6 (3+3) + 5 (3+2) +2]</p> <p>Motivo secção B</p>	<p>Ré menor (sm/T) Si Maior (SM/SM/T) (c. 82) (Pedal de Dominante: Fá# enh. sol<sup>b</sup> (VI sib m) Sib menor (sd/t) Mi <sup>b</sup> Maior/menor (SD/sd/t) (c.104) Lá M (V7/9) (c.109) → Ré<sup>b</sup> Maior ( V7/9) (c.111)</p>
<p><b>Secção B2 (c. 108-135)</b> [14: 8(4+4) +6]</p> <p>Transição solo + orquestra (tema A fragmentado) (c.124) [13 (4+4+3+2)]</p>	<p>Réb Maior (SM/t)</p> <p>Réb M/m (sm/t) ambiguidade modal (Orq.) e simultaneamente modo dórico #4 em fá (iv modo de dó menor harmónico) (solista) Fá menor (t) (V) (c. 135)</p>
<p><b>Secção A3 (c.136 – 156)</b> [20: 7(3+4) +4+5+4]</p>	<p>Fá menor (t)</p>
<p><b>Coda (c.157 -162)</b> [6: 4(2+2) +2]</p>	<p>Fá menor (t)</p>

Anexo XXXIX – Gröndahl, *Concerto, III And.* (Introdução orquestral): filtragem modo pentatônico

(♩ = 80)  
**Maestoso**

*f marcatisssimo*  
*stretto*  
*molto*

5

*mf recit. ad lib.*  
*molto espress.*

*rall.*

*col. 8va basso*

11

Anexo XL – Gröndahl, *Concerto, III And. Recitativo* (análise dos agrupamentos e Impulsos focais)

**Maestoso**

4

*stretto mollo* *rall.*

11

*mf recit. ad lib.* *molto espress.*

a

b

c

d

9

*ffz*

a

b

c

d

12

*dim.* *mf dolce* *p*

a

b

c

d

16

a

b

c

d

9

*p*

Anexo XLI - Gröndahl, *Concerto, III And. Rondó* Secção A1 estrutura frásica (verde), pontos focais(vermelho), impulsos focais/direção fraseado (azul)

The image displays four staves of musical notation for the bass line of the third movement of Gröndahl's Concerto. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is annotated with several elements:

- Staff 1 (Measures 19-23):** Starts with a dynamic marking of *p* (piano) and a first ending bracket labeled '1'. It transitions to *mf* (mezzo-forte). Red circles highlight focal points on measures 21 and 22. Blue arrows indicate phrasing directions, and a green arc spans the entire staff.
- Staff 2 (Measures 24-27):** Features a dynamic marking of *(mf)*. Red circles highlight focal points on measures 24, 25, 26, and 27. Blue arrows indicate phrasing directions, and a green arc spans the entire staff.
- Staff 3 (Measures 28-31):** Includes a dynamic marking of *(mf)*. Red circles highlight focal points on measures 28, 29, 30, and 31. Blue arrows indicate phrasing directions, and a green arc spans the entire staff.
- Staff 4 (Measures 32-35):** Features a dynamic marking of *f* (forte). Red circles highlight focal points on measures 32, 33, 34, and 35. Blue arrows indicate phrasing directions, and a green arc spans the entire staff. A *cresc.* (crescendo) marking is present at the beginning of the staff.



Anexo XLIII - Gröndahl, *Concerto, III And.* secção [B1] estrutura frásica (verde), notas focais (vermelho), direção de frase/fluxo de ar (azul)

Gröndahl, *Concerto, III And.* secção [B2] e transição para secção [A3]

Anexo XLIV – III And. secção [A2], estrutura frásica (verde); notas focais (vermelho); direção frase/fluxo de ar (azul); 1,2,3,4 - fases do gesto musical

Expansão hipermétrica do ritmo frásico  
 (justaposição de frases)  
 [27: 7 (3+4) + 4 + 8 (3+3+2)+ 9 (4+5)]

The image displays a musical score for the III And. secção [A2], featuring six staves of music in bass clef with various annotations. The score is annotated with green arcs representing phrasing, blue arrows for phrase/air flow, and red circles highlighting focal notes. Above the first staff, the numbers 4, 1, and 1 are placed above the measures, with a green arc above the first measure and a blue arrow pointing to the second. Above the second staff, the number 2 is placed above the measures, with a green arc above the first measure and a blue arrow pointing to the second. Above the third staff, the number 3 is placed above the measures, with a green arc above the first measure and a blue arrow pointing to the second. Above the fourth staff, the number 4 is placed above the measures, with a green arc above the first measure and a blue arrow pointing to the second. Above the fifth staff, the number 15 is placed above the measures, with a green arc above the first measure and a blue arrow pointing to the second. Above the sixth staff, the number 10 is placed above the measures, with a green arc above the first measure and a blue arrow pointing to the second.

70 *mf*

74 *subito pp stacc. molto*

79 *Poco Mosso* (14) *mf*

84 *f*

88 *cresc.* *con fuoco*

94 *string.* *Tempo I* (15) *ff* *ril.* 10 //

Anexo XLV - Grondahl Concerto, III And. secção [A3], Coda (estrutura frásica, impulsos e pontos focais)

Expansão hipermétrica do ritmo frásico  
 (justaposição de frases)  
 [27: 8 (1+3+2+2) + 4 (2+2) + 9 (3+2+4) + 6 (4+2)]

1

137

142

147

153

158

Anexo XLVI George Bassman, *I'm getting sentimental over you.*

# I'm Getting Sentimental Over You

for Trombone & Piano

Solo Trombone

Slowly with expression  $\text{♩} = 88$

Komponist: George Bassman

Orig. Text: Ned Washington

Arr.: Hugo Helfenstein

rit.

Piano/Klavier

Solo

mf

p

EMR 206 rit. - - - - -

Copyright 1932 by Mills Music Inc. New York  
Copyright 1947 Editions SIDEM S.A. Genf, für Schweiz, Deutschland, Oesterreich,  
Tschechoslowakei, Polen, Rumänien, Griechenland.  
EDITIONS MARC REIFT - CH-8126 ZUMIKON (SWITZERLAND)  
PHOTOCOPIE INTERDITE - FOTOKOPIE VERBODEN

*Never thought I'd fall, but now I hear love call,  
I'm getting sentimental over you  
Things you say and do, just thrill me thru' and thru',  
I'm getting sentimental over you.*

*I thought I was happy, I could live without love,  
Now I must admit that love is all I'm thinking of.*

*Won't you please be kind, and just make up your mind,  
That you'll be sweet and gentle, be gentle with me?  
Because I'm sentimental over you  
(Texto original de Ned Washington)*

Anexo XLVII – Tomasi, *Concerto, I And.* Secção [A2], 3ª frase: análise harmónica

③ a Tempo

Mi m      Fám 7/+11      Mi m      Fá# m 7

④ Tempo

*cédez*      *p subito*      *espress.*

Si M 7/b9/13      Mi M Δ 7      Si M      Sol M #9      Ré m 7      RéM7/Sol      Mibm Δ7

Anexo XLVIII – Tomasi, *Concerto, II And, Secção [A]* análise harmónica (politonal)

Andante ♩ = 60

*ppp très enveloppé*

*p molto espress.*

1

Fá# (Pedal)

Sol m7

2

Fá#

.....Solm 7

Dó#7/ Sol#

Rém 7/Lá

3

4 Sordine

Fá#

Solm7

Dó 7/b9

Anexo XLIX – Tomasi, *Concerto, II And., Coda* (Análise harmónica)

Comp. 65                      66                      67                      68                      69

17 **Lent** ♩ = 52  
Sourdine Bol

Réb M +11/Fá \_\_\_\_\_ | Solb M enh. 7/+9/11 (Lám/ Solb M)

Comp. 70                      71                      72                      73                      74

18

| Comp. 70                      | 71                      | 72                      | 73                      | 74

| Dó# 7/Sol # Ré M 7/Δ7/13 | Sib m 9 –Lá m 9 Dm9    | Sib m 9 \_\_\_\_\_

Anexo L – Tomasi, *Concerto, III And., Coda* [A4, A5, A6]

Secção [A4]

106

*Con moto*  
*mf*

a  
b  
c

114

*mf*  
*vibrato*  
*f*

Secção [A5]

135

*mf*  
*f*

a  
b  
c  
d

141

*f*

Secção [A6] (Coda)

146 **30** Poco più mc **31**

151 **32** Pressez jusqu'à la fin

156 **33** Très vif

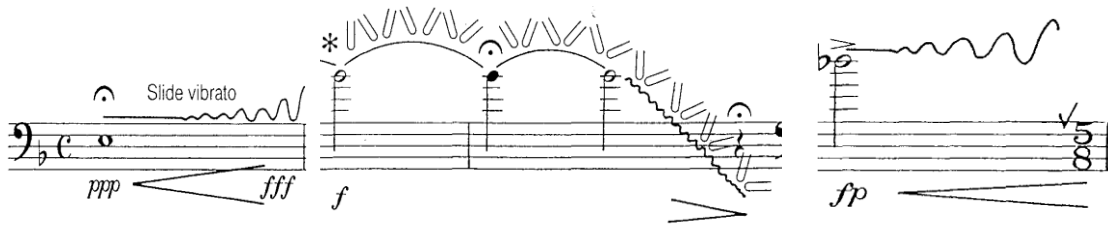
*mf* *f* *mf* *f* *mf* *ff*

*sempre cresc.*

The musical score consists of three staves of music. The first staff (measures 146-150) is marked 'Poco più mc' and features dynamic markings *mf* and *f*. The second staff (measures 151-155) is marked 'Pressez jusqu'à la fin' and features a dynamic marking of *f*. The third staff (measures 156-160) is marked 'Très vif' and features dynamic markings *mf*, *f*, and *ff*, along with the instruction 'sempre cresc.'. Red circles highlight specific notes: measure 147 (two notes), measure 148 (two notes), measure 151 (first note), measure 152 (first note), measure 153 (first note), measure 154 (first note), measure 155 (first note), measure 156 (first note), measure 157 (first note), measure 158 (first note), measure 159 (first note), and measure 160 (first note). Vertical arrows indicate phrasing or articulation points above the notes.

Anexo LI- Crespo, *Improvisation N° 1*, Leitmotives

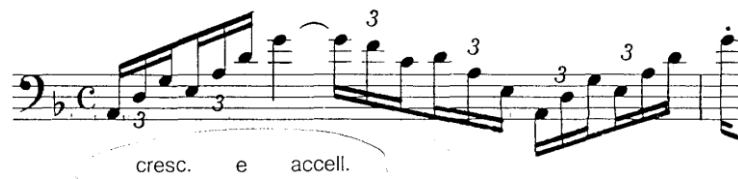
1) Leitmotiv 1 – Timbre: *Vibrato, Glissando, Bisbigliando*



2) Leitmotiv 2 – Cromático com função cadencial (K)



3) Leitmotiv 3 – Pentatónico (Harmonia em 4<sup>as</sup> – *quartal harmony*)





77

cresc. e accell. *f*

a  
b  
c  
d

80

più cresc. e accell. *ff sfz*

Coda

83

*ff*

a  
b  
c  
d

85

*fff sfz p fff*

Anexo LIII – Crespo, *Improvisation No. 1*, Secção [B'] – Acentuação métrica (prosódica)

65 Streng in Tempo

65 *p* leicht *VT*

Diagram illustrating the rhythmic accents for measures 65-67. The diagram shows a sequence of six boxes, each containing a red horizontal line and a blue curved line below it, representing the rhythmic structure of the notes.

68

68 *poco a poco* *crescendo* *VT* *VT*

Diagram illustrating the rhythmic accents for measures 68-70. The diagram shows a sequence of six boxes, each containing a red horizontal line and a blue curved line below it, representing the rhythmic structure of the notes.

71

71 *mp*

Diagram illustrating the rhythmic accents for measures 71-73. The diagram shows a sequence of six boxes, each containing a red horizontal line and a blue curved line below it, representing the rhythmic structure of the notes.

74

74 *sempre cres.* *mf* *VT*

Diagram illustrating the rhythmic accents for measures 74-76. The diagram shows a sequence of six boxes, each containing a red horizontal line and a blue curved line below it, representing the rhythmic structure of the notes.

Anexo LIV- Hansen (2010), Modelo analítico proposto por Berio (1985: 97-98).

Nível de Tensão	Máximo	Médio	Mínimo
Dimensão			
Temporal (Duração)	Máxima velocidade de articulação (staccato, acentos e notas rápidas), máxima duração dos sons	Notas medianamente longas e articulação moderada	Silêncio ou tendência para o silêncio
Registo (Altura)	Intervalos com âmbito amplo, intervalos dissonantes	Estabilidade média dos sons; registo médio	Notas repetidas e movimentos por grau conjunto dentro do mesmo registo
Dinâmica (Intensidade)	Dinâmicas mais sonoras; contrastes dinâmicos	Dinâmicas médias e com alguma estabilidade (numeração 4)	Dinâmicas suaves e estáveis (utilizando a numeração (1,2,3)
Morfológica (Timbre)	Utilização pouco convencional do instrumento (expansão da técnica instrumental idiomática)	Alternância entre execução instrumental convencional e não convencional	Utilização idiomática do instrumento

Anexo LV - Berio, *Sequenza V*, Secção [A] in Webb, Barrie (2007). *Performing Berio's Sequenza V. Contemporary Music Review Vol. 26, No2, April 2007*, pp.207-218

### Sequenza V for trombone solo (1966)

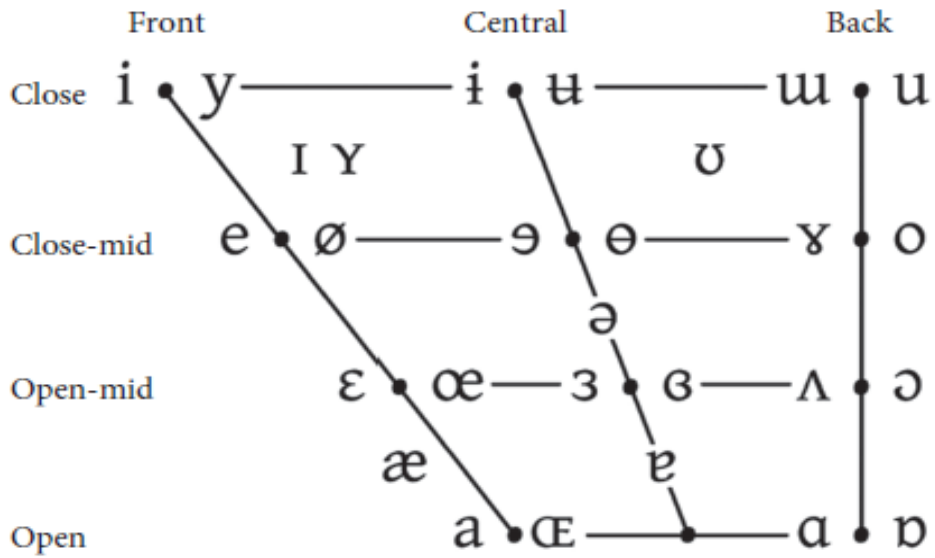


Luciano Berio  
(1925–2003)

© Copyright 1968 by Universal Edition (London) Ltd., London  
Copyright assigned to Universal Edition A.G., Wien

Universal Edition UE 13 725

**VOWELS**



Paralelismo entre som instrumental (surdina <i>plunger</i> ) e voz			
<b>Surdina Plunger</b>	+	o	+
	(3/4 fechado)	(3/4 aberto)	(1/2 fechado)
<b>Vogais/voz</b>	[u]	[a]	[i]/[e]

Anexo LVII – Hansen (2010), Análise das secções A1, A2, A3

Secção A1	Nível de Tensão	Máxima	Média	Mínima	Características
Dimensão					
Temporal (duração)		_____x_____			Articulação rápida interpolada por silêncio
Registo (altura)		_____x_____			Registo constante, intervalo de trítono
Dinâmica (intensidade)		_____x_____			2 – 7: Sonoro, mas com intensidades constantes
Morfológica (timbre)		_____x_____			Uso tradicional do instrumento

Secção A2	Nível de Tensão	Máxima	Média	Mínima	Características
Dimensão					
Temporal (duração)		_____x_____			Profusão de notas curtas e rápidas
Registo (altura)		_____x_____			Intervalos amplos e dissonantes
Dinâmica (intensidade)		_____x_____			2 – 7: geralmente sonoro com muitos contrastes
Morfológica (timbre)		_____x_____			Salto intervalares idiomáticos com introdução de vogais

Secção A3	Nível de Tensão	Máxima	Média	Mínima	Características
Dimensão					
Temporal (duração)		_____x_____			Passagens virtuosísticas de pitch class set de 10 notas
Registo (altura)		_____x_____			Expansão dos Intervalos amplos e dissonantes
Dinâmica (intensidade)		_____x_____			2 – 7: com muitos contrastes súbitos até o silêncio
Morfológica (timbre)		_____x_____			Respiração através do instrumento e pronúncia da palavra “why”

Anexo LVIII - Berio, *Sequenza V*, notas de execução

On the stage a very low stand and a chair. Walking on the stage and during the performance of section A the performer (white tie, spot from ... of Los Angeles) poses of a variety showman about to sing an old favorite. Inspired, he extends his arms, he raises or lowers his instrument (slowly or quickly up or quickly down) with movements which should appear spontaneous, he hesitates. Just before section B he utters a bewildered "why?" and sits down without pausing. He must perform section B as though rehearsing in an empty hall.

The notation is proportional. In section A the overall speed is suggested by a visual unit at the beginning of each line (  $\overline{\text{ca}}$  ); breaths are decided by the performer. In section B, instead, everything written between bar lines constitutes a breath unit: it must be performed in one breath, either exhaling or inhaling (  $\leftarrow \circ \rightarrow$  ). Consequently in section B, although the notation is still proportional, the length of each breath unit determines the overall speed. It is expected, for each performer and at each performance, the length of the breath units to be different. The transition between inhaling and exhaling must always occur without noticeable interruptions so that throughout section B there is no break in sound (except in the third breath unit of the last line of page 2). Instrumental sounds are often combined with vocal sounds: the performer should always obtain a similarity of color and attack between the two.

- ⊙ : vocal sounds, at the given pitch, produced with the lips on the mouthpiece, generally while playing.
- : vocal sounds produced with the lips away from the mouthpiece, turning the head to the right hand side with a small and quick movement.

[uai] : the vowels must be vocalized in a perceptible way imitating the instrumental sound.

[uai] : the performer must imitate the indicated vowels with the instrument, without vocalization.

♠ or ♂ : as short as possible.

● or ○ : held to the next sound.

— : as long as possible.

•••, •••• : double or triple staccato

⌘ : fluttertongue

○ : "breathy sound"

1357, 1357 ≈ : harmonic glissando on the same note (on 1<sup>st</sup>, 3<sup>rd</sup>, 5<sup>th</sup>, 7<sup>th</sup> position; etc.)

} ( — ) for the duration proportionally indicated

The performer will constantly hold a metal plunger mute for open (o) and closed (+) sounds, according to the indicated pattern (  $\oplus$  ). The sign  $\triangle$  indicates that the mute must close the bell completely. The sign  $\bullet\bullet\bullet\bullet\bullet$  indicates that the mute must be rattled inside the bell of the instrument with a fast movement, maintaining normal hand position, according to the suggested pattern and for the suggested length. In the third line of section A the fast and continuous movement of the slide is indicated only as a visual pattern (a). The performer will produce instrumental sounds (b) without concern for the movement of the slide. At the end of section A, just before the word "why?" is uttered, the inhaling sound (c) should itself become audible (inhaling the air from the instrument).



There are seven dynamic steps, from ① (as p as possible), to ⑦ (as loud as possible). The vocal sounds in parenthesis [ ] in the second line of page 2 are optional. In section B the trombone must be kept level because of no chance to empty waterkey.

Anexo LIX— Berio, *Sequenza V*, Secção [B]

Secção [B1]

The image shows a musical score for Berio's *Sequenza V*, Section B1. It consists of two systems of staves. The first system begins with a circled 'B' in a box, a circled '1', and a bracket above the first staff labeled '12" max.'. The second system has a circled '2' above the first staff and a circled '6' below the second staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings.

© Copyright 1968 by Universal Edition (London) Ltd., London  
Copyright assigned to Universal Edition, G. Wien

Universal Edition, Ltd. 1968

Secção [B2]

The image displays a handwritten musical score for guitar, organized into three systems. Each system consists of a melodic line on a six-line staff and a corresponding fretboard diagram below it. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Fret numbers are indicated by circled numbers (e.g., 2, 3, 6, 7) placed above or below notes. The fretboard diagrams use a zigzag line to represent the fretboard, with dots indicating finger positions. Some diagrams include a '+' sign on the left side. Specific fretboard patterns are highlighted with boxes and labeled with sequences of numbers: '1515~' in the first system, '447147~' and '147147~' in the second system, and '13571357~' in the third system. The score is written in black ink on a white background.

Secção [B3]

Musical score for Secção [B3]. The score is written on two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings (circled numbers 1-7). The bass staff contains a bass line with similar ornaments and fingerings. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Coda

Musical score for Coda. The score is written on two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings (circled numbers 1-5). The bass staff contains a bass line with similar ornaments and fingerings. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Anexo LX – Análise das secções [B1], [B2], [B3] (Hansen, 2010)

Secção B1	Nível de Tensão	Máxima	Média	Mínima	Características
Dimensão					
Temporal (duração)		_____x_____			Notas longas e articulação lenta
Registo (altura)		_____x_____			Notas prolongadas dentro do mesmo registo
Dinâmica (intensidade)		_____x_____			1-2 Muito suave e constante
Morfológica (timbre)		_x_____			Tocar e cantar simultaneamente, <i>flutterzunge</i> , <i>glissandos microtonais</i> ; <i>plunger</i> percutindo a campânula

Secção B2	Nível de Tensão	Máxima	Média	Mínima	Características
Dimensão					
Temporal (duração)		_x_____			Ocasionalmente rápido, acentuado, <i>staccato</i> duplo e triplo, ausência de silêncio
Registo (altura)		_____x_____			Registo amplo, sucessões por intervalos conjuntos e poucos saltos intervalares
Dinâmica (intensidade)		_____x_____			2-7 medianamente sonoro com muitos contrastes
Morfológica (timbre)		_x_____			Tocar e cantar simultaneamente, som contínuo <i>flutterzunge</i> , <i>glissandos microtonais</i> vocais e instrumentais, <i>polifonia</i> em movimento contrário, <i>plunger</i> percutindo a campânula, <i>bisbigliando</i> (alternância rápida entre posições diferentes produzindo o mesmo som)

Secção B3	Nível de Tensão	Máxima	Média	Mínima	Características
Dimensão					
Temporal (duração)		_____x_____			Alternância entre notas longas e rápidas (staccato duplo e triplo), alguns momentos de silêncio
Registo (altura)		_____x_____			Registo amplo, sucessões por intervalos conjuntos e poucos saltos intervalares
Dinâmica (intensidade)		_____x_____			1-5 geralmente suave com alguns contrastes
Morfológica (timbre)		_____x_____			Tocar e cantar simultaneamente, som contínuo <i>flutterzunge</i> , <i>glissandos microtonais</i> vocais e instrumentais, <i>plunger</i> modulação sonora através do posicionamento intraoral da língua (u-a-i) fonemas da palavra <i>why</i>

Anexo LXI- Berio, *Sequenza V*, subsecção [B3]

The image displays four systems of musical notation for Berio's *Sequenza V*, sub-section [B3]. Each system consists of a single melodic staff and a corresponding waveform below it. The notation is heavily annotated with red and blue circles and ovals. The first system has a blue oval at the beginning and several red circles. The second system features a large blue oval encompassing a significant portion of the staff and several red circles. The third system has several red circles. The fourth system has several red circles and a blue oval at the end. The waveform below each staff shows the amplitude of the notes, with some peaks corresponding to the circled notes.

Berio, *Sequenza V*, Coda

The image shows the Coda section of Berio's *Sequenza V*. It consists of a single system with a melodic staff and a waveform below it. The notation is annotated with several red circles. The waveform shows the amplitude of the notes, with some peaks corresponding to the circled notes.

Anexo LXII – Webb (2007), Gráfico do contorno melódico, as setas ascendentes expressam incremento significativo da densidade de articulação

