

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

MAURÍCIO MACHADO NUNES

AS TRES PIEZAS RIOPLATENSES DE MÁXIMO DIEGO PUJOL: uma interpretação
fundamentada na Teoria das tópicas musicais

CURITIBA

2024

MAURÍCIO MACHADO NUNES

AS TRES PIEZAS RIOPLATENSES DE MÁXIMO DIEGO PUJOL: uma interpretação
fundamentada na Teoria das tópicas musicais

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de
Música e Processos Criativos como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Margareth Maria Milani.

Coorientação: Prof. Dr. Fábio Scarduelli.

CURITIBA

2024

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Machado Nunes, Mauricio

As Tres piezas rioplatenses de Máximo Diego Pujol: uma interpretação fundamentada na Teoria das tópicas musicais / Mauricio Machado Nunes. -- Curitiba-PR, 2024.

191 f.: il.

Orientador: Margareth Maria Milani.

Coorientador: Fábio Scarduelli.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Música) -- Universidade Estadual do Paraná, 2024.

1. Teoria das tópicas. 2. Pesquisa artística. 3. Interpretação. 4. Tres piezas rioplatenses para violão solo. 5. Máximo Diego Pujol. I - Maria Milani, Margareth (orient). II - Scarduelli, Fábio (coorient). III - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

MAURÍCIO MACHADO NUNES

AS TRES PIEZAS RIOPLATENSES DE MÁXIMO DIEGO PUJOL: UMA
INTERPRETAÇÃO FUNDAMENTADA NA TEORIA DAS TÓPICAS MUSICAIS

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música e Processos Criativos, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:



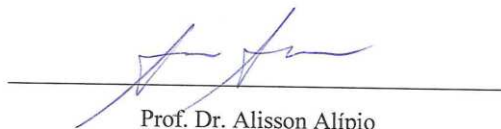
Profa. Dra. Margareth Maria Milani

Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR



Prof. Dr. Rafael Iravedra

Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR



Prof. Dr. Alisson Alípio

Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR

Curitiba, 04 de outubro de 2024

Dedico este trabalho a mim, pela coragem de sonhar e a determinação de transformá-lo em realidade, por meio da perseverança e força de vontade para vencer cada obstáculo do caminho. Portanto, este trabalho é a conclusão de um sonho junto com o meu crescimento profissional.

AGRADECIMENTOS

A Deus.

Aos meus pais Argeu Almeida Nunes e Elvira Machado Nunes.

À professora Dra. Margareth Maria Milani, a quem não tenho palavras para expressar minha gratidão.

Ao professor Dr. Fábio Scarduelli pela orientação artística e conversas.

A CAPES pela concessão da bolsa de estudos.

Ao senhor Máximo Diego Pujol, compositor de *Tres piezas rioplatenses*, pela entrevista e pela autorização para disponibilizar a minha edição interpretativa da obra.

Aos professores da banca examinadora.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação (Mestrado em Música) da Universidade Estadual do Paraná - *Campus Curitiba I*.

Aos funcionários da UNESPAR/EMBAP - *Campus Curitiba I* que sempre foram carinhosos e atenciosos.

À Karine Mendes pelo carinho e incentivo.

Ao Rafael Novossad e ao Alexandre Simon pelos materiais enviados e ao Fernando Silveira Filho pelas conversas.

Aos colegas do programa de Pós-Graduação (Mestrado em Música) da UNESPAR.

Aos amigos do curso superior em instrumento (violão) da EMBAP/UNESPAR, com os quais compartilhei aprendizagem, conversas e momentos descontraídos.

À Cristiane Aparecida pelo apoio.

À Michele Nocera Fadel, Secretária Municipal de Assistência Social de Castro-PR, pela licença concedida.

E a todos que contribuíram nessa jornada.

Es importantísimo conocer los géneros que uno va a tocar e interpretar. Saber qué se está tocando. Cada obra musical, como toda manifestación cultural, es producto de un lugar y de una época determinadas. Conocer sobre su historia y contenido es fundamental

Pujol, 2024

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo descrever os processos envolvidos na interpretação das *Tres piezas rioplatenses* do compositor argentino Máximo Diego Pujol. Com base nos elementos estilísticos da obra, articulei possibilidades interpretativas, destacando o idiomatismo do compositor, a partir da investigação dos materiais composicionais da peça que resultam da fusão entre a música de concerto (música de tradição escrita) e os gêneros musicais da Região do Rio da Prata. O estudo se concentra em como identificar os elementos estilísticos nas *Tres piezas rioplatenses*, dada a fusão de diferentes linguagens musicais, e de que maneira é possível entender como esses elementos são manipulados na peça a fim de estruturar a interpretação. No trabalho me fundamento na Teoria das tópicas musicais (RATNER, 1980; PIEDADE, 2007, 2011, 2012, 2013, 2023; ALMEIDA & MACHADO NETO, 2020; PADOVANI, 2016) para analisar e interpretar a obra com o objetivo de reconhecer e refletir sobre o material composicional presente e sua articulação com as práticas interpretativas. O marco conceitual está fundamentado na pesquisa artística, e o campo de pesquisa foi organizado a partir de: 1) delineamentos prévios, em que o contato com o texto escrito se realiza por meio da observação de recorrências e contrastes do material composicional; 2) construção de procedimentos de abordagem para as sessões de práticas e reflexões sobre as possibilidades de práticas deliberadas, estruturadas em um tripé: planejamento, sessões de práticas e feedback autoavaliativo. As tópicas foram estruturadas mediante a identificação e emprego de elementos musicais que remeteram a representações simbólicas (geográficas, culturais, estéticas, musicais etc.). Para fundamentar o percurso investigativo e amparado pelo bojo conceitual sobre a Teoria das tópicas musicais, estruturei *Tópicas Composicionais* e *Tópicas Interpretativas* que foram fundamentais para o desenvolvimento do processo de interpretação da peça, permitindo uma compreensão mais profunda das intenções musicais estilísticas e estéticas da obra, guiando não somente as escolhas das nuances interpretativas como também escolhas dos expedientes técnicos, digitação e dedilhado, microdinâmicas, construção de timbres etc. Dessa forma, os dados emergentes da pesquisa, apontam que as Tópicas musicais podem servir como lentes para desvendar camadas de significado e expressões presentes na música, fundamentando processos de prática e enriquecendo a interpretação. Como resultante deste processo investigativo está disponibilizado na dissertação um registro audiovisual das *Tres piezas rioplatenses* que apresenta a conexão entre análise teórica e prática evidenciando a importância do diálogo contínuo entre pesquisa e interpretação musical.

Palavras-chave: Teoria das tópicas; Pesquisa artística; Interpretação; *Tres piezas rioplatenses* para violão solo; Máximo Diego Pujol.

ABSTRACT

This work aims to describe the processes involved in the interpretation of the *Tres piezas rioplatenses* by Argentine composer Máximo Diego Pujol. Based on the stylistic elements of the work, I articulate interpretative possibilities highlighting the composer's idiom, through the investigation of the piece's compositional materials which result from the fusion between concert music (music of written tradition) and the musical genres of the Rio da Prata Region. The study focuses on how to identify the stylistic elements in the *Tres piezas rioplatenses*, given the fusion of different musical languages, and how it is possible to understand how these elements are manipulated in the piece in order to structure the interpretation. In the work I base myself on the Theory of musical topics (RATNER, 1980; PIEDADE, 2007, 2011, 2012, 2013, 2023; ALMEIDA & MACHADO NETO, 2020; PADOVANI, 2016) to analyze and interpret the work with the aim of importance and reflection about the present compositional material and its articulation with interpretative practices. The theoretical framework based on artistic research, and the research field was organized based on: 1) previous designs, in which contact with the written text is carried out through observation of recurrences and contrasts in the compositional material; 2) construction of approach procedures for practice sessions and reflections on the possibilities of deliberate practices, structured in a tripod: planning, practice sessions and self-evaluative feedback. The topics were structured through the identification and use of musical elements that reminded me of symbolic representations (geographic, cultural, aesthetic, musical, and others). To support the investigative path and supported by the conceptual basis on the Theory of musical topics, I structured *Compositional Topics* and *Interpretive Topics* that were fundamental for the development of the process of interpreting the piece, allowing a deeper understanding of the stylistic and aesthetic musical intentions of the work, guiding not only the choices of interpretative nuances but also choices of technical expedients, fingering of both hand, microdynamics, timbre construction, etc. In this way, the data emerging from the research indicate that musical Topics can serve as lenses to uncover layers of meaning and expressions present in music, supporting practice processes and enriching interpretation. As a result of this investigative process, an audiovisual record of *Tres piezas rioplatenses* is available in the dissertation, which presents the connection between theoretical analysis and practice, highlighting the importance of continuous dialogue between research and musical interpretation.

Key words: Theory of musical topics; Artistic research; Interpretation; *Tres piezas rioplatenses* for solo guitar; Máximo Diego Pujol.

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo describir los procesos involucrados en la interpretación de *Tres piezas rioplatenses* del compositor argentino Máximo Diego Pujol. Basándome en los elementos estilísticos de la obra, articulo posibilidades interpretativas destacando el idiomatismo del compositor, a partir de la investigación de los materiales composicionales de la pieza, que resultan de la fusión entre la música de concierto (música de tradición escrita) y los géneros musicales de la Región del Río de la Plata. El estudio se centra en cómo identificar los elementos estilísticos en *Tres piezas rioplatenses*, dada la fusión de diferentes lenguajes musicales, y de qué manera es posible entender cómo estos elementos son manipulados en la pieza para estructurar la interpretación. En el trabajo, me baso en la Teoría de las tópicas musicales (RATNER, 1980; PIEDADE, 2007, 2011, 2012, 2013, 2023; ALMEIDA & MACHADO NETO, 2020; PADOVANI, 2016) para analizar e interpretar la obra con el objetivo de reconocer y reflexionar sobre el material composicional presente y su articulación con las prácticas interpretativas. El marco conceptual está fundamentado en la investigación artística, y el campo de investigación fue organizado a partir de: 1) delineaciones anteriores, en los que el contacto con el texto escrito se realiza mediante la observación de recurrencias y contrastes del material composicional; 2) construcción de procedimientos de enfoque para las sesiones, de práctica y reflexiones sobre las posibilidades de prácticas deliberadas, estructuradas en un trípode: planificación, sesiones de práctica y retroalimentación autoevaluativa. Las tópicas fueron estructuradas mediante la identificación y uso de elementos musicales que me remitieron a representaciones simbólicas (geográficas, culturales, estéticas, musicales, entre otras). Para fundamentar el recorrido investigativo y respaldado por el marco conceptual sobre la Teoría de las tópicas musicales, estructuré *Tópicas Composicionales* y *Tópicas Interpretativas* que fueron fundamentales para el desarrollo del proceso de interpretación de la pieza, permitiendo una comprensión más profunda de las intenciones musicales estilísticas y estéticas de la obra, guiando no sólo, con las elecciones de matices interpretativos, sino también las decisiones técnicas, digitación, microdinámica, construcción de timbres, entre otras. De esta forma, los datos emergentes de la investigación indican que las Tópicas musicales pueden servir como lentes para descubrir capas de significado y expresiones presentes en la música, fundamentando procesos de práctica y enriqueciendo la interpretación. Como resultado de este proceso investigativo, se presenta en la disertación un registro audiovisual de *Tres piezas rioplatenses* que muestra la conexión entre análisis teórico y práctica, evidenciando la importancia del diálogo continuo entre investigación e interpretación musical.

Palabras clave: Teoría de las tópicas musicales; Investigación artística; Interpretación; *Tres piezas rioplatenses* para guitarra solista; Máximo Diego Pujol.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Diagrama 1 - Tipos de Danças.....	35
Figura 2 - Diagrama 2 - Tipos de Estilos.....	40
Figura 3 - Diagrama 3 - Tópicas da música brasileira.....	45
Figura 4 - Os três tambores de candombe.....	66
Figura 5 - Padrão rítmico do tambor <i>chico</i>	66
Figura 6 - Padrão rítmico do tambor <i>repique</i> 1 e 2 (quando houver).....	66
Figura 7 - Padrão rítmico do tambor <i>piano</i>	67
Figura 8 - Diagrama 4 - <i>Tópicas Composicionais</i> do 1º mov. <i>Tres piezas rioplatenses</i>	69
Figura 9 - Diagrama 5 - <i>Tópicas Interpretativas</i> do 1º mov. <i>Tres piezas rioplatenses</i>	70
Figura 10 - Diagrama 6 - <i>Tópicas Composicionais</i> do 2º mov. <i>Tres piezas rioplatenses</i>	71
Figura 11 - Diagrama 7 - <i>Tópicas Interpretativas</i> do 2º mov. <i>Tres piezas rioplatenses</i>	72
Figura 12 - Diagrama 8 - <i>Tópicas Composicionais</i> do 3º mov. <i>Tres piezas rioplatenses</i>	73
Figura 13 - Diagrama 9 - <i>Tópicas Interpretativas</i> do 3º mov. <i>Tres piezas rioplatenses</i>	74
Figura 14 - (c. 1 ao 21) 1º mov. Don Julián (<i>Tempo di Tango - Allegro</i>) <i>Tres piezas rioplatenses</i>	78
Figura 15 - (c. 1 ao 21) 1º mov. Don Julián (<i>Tempo di Tango - Allegro</i>) <i>Proposta interpretativa</i>	79
Figura 16 - (c. 1 - 2, 5 - 6, 13 - 14 e c. 17 - 18) 1º mov. Don Julián (<i>Tempo di Tango - Allegro</i>) <i>Tópica Buenos Aires hora zero</i>	80
Figura 17 - (c. 3 - 4, 7 - 8, 15 - 16 e c. 19 ao 21) 1º mov. Don Julián (<i>Tempo di Tango - Allegro</i>) <i>Tópica Julián Plaza</i>	80
Figura 18 - (c. 9 ao 12) 1º mov. Don Julián (<i>Tempo di Tango - Allegro</i>) <i>Tópica Leo Brouwer</i>	80
Figura 19 - (c. 1 - 2, 5 - 6, 13 - 14 e c. 17 - 18) 1º mov. Don Julián (<i>Tempo di Tango - Allegro</i>) <i>Tópica Expressividade</i>	81
Figura 20 - (c. 1 - 2, 5 - 6, 13 - 14 e c. 17 - 18) 1º mov. Don Julián (<i>Tempo di Tango - Allegro</i>) <i>Tópica Colorido sonoro</i>	81
Figura 21 - (c. 2 - 4 - 6 - 10 - 14 - 16 e c. 18) 1º mov. Don Julián (<i>Tempo di Tango - Allegro</i>) <i>Tópica Porteña</i>	82
Figura 22 - (c. 11 - 14 e c. 15) 1º mov. Don Julián (<i>Tempo di Tango - Allegro</i>) <i>Tópica Processo digital</i>	83

Figura 23 - (c. 3 - 4, 7 - 8, 12, 15 - 16 e c. 19 ao 21) 1º mov. Don Julián (<i>Tempo di Tango - Allegro</i>) <i>Tópica Processo digital</i>	83
Figura 24 - (c. 22 ao 37) 1º mov. Don Julián (<i>Tempo di Tango - Allegro</i>) <i>Tres piezas rioplatenses</i>	84
Figura 25 - (c. 22 ao 37) 1º mov. Don Julián (<i>Tempo di Tango - Allegro</i>) Proposta Interpretativa	85
Figura 26 - (c. 21 ao 23 e c. 25 - 26) 1º mov. Don Julián (<i>Tempo di Tango - Allegro</i>) <i>Tópica Inverno Portenõ</i>	86
Figura 27 - (c. 31) Inverno Porteño de Astor Piazzolla <i>Quatro Estações Porteña</i> transcrição para violão (1995) de Sergio Assad	86
Figura 28 - (c. 31 ao 33 e c. 35 ao 37) 1º mov. Don Julián (<i>Tempo di Tango - Allegro</i>) <i>Tópica Leo Brouwer</i>	86
Figura 29 - (c. 22 - 23, 25, 27 - 28, 33 e c. 35 ao 37) 1º mov. Don Julián (<i>Tempo di Tango - Allegro</i>) <i>Tópica Expressividade</i>	87
Figura 30 - (c. 24, 26 e c. 35 ao 37) 1º mov. Don Julián (<i>Tempo di Tango - Allegro</i>) <i>Tópica Colorido Sonoro</i>	88
Figura 31 - (c. 22 - 23, 25 e c. 27 ao 30) 1º mov. Don Julián (<i>Tempo di Tango - Allegro</i>) <i>Tópica Processo Digital</i>	88
Figura 32 - (c. 38 ao 66) 1º mov. Don Julián (<i>Tempo di Tango - Allegro</i>) <i>Tres piezas rioplatenses</i>	89
Figura 33 - (c. 38 ao 66) 1º mov. Don Julián (<i>Tempo di Tango - Allegro</i>) Proposta interpretativa	91
Figura 34 - (c. 40 - 44 - 52 - 56 e c. 63) 1º mov. Don Julián (<i>Tempo di Tango - Allegro</i>) <i>Tópica Inverno Porteño</i>	92
Figura 35 - (c. 72) Inverno Porteño de Astor Piazzolla <i>Quatro Estações Porteñas</i> - transcrição para violão (1995) Sérgio Assad	92
Figura 36 - (c. 58) 1º mov. Don Julián (<i>Tempo di Tango - Allegro</i>) <i>Tópica Movimento linear</i>	92
Figura 37 - (c. 38 - 40 - 42 - 44 - 50 - 52 - 54 - 56 e c. 61) 1º mov. Don Julián (<i>Tempo di Tango - Allegro</i>) <i>Tópica Movimento Arpejado</i>	93
Figura 38 - (c. 41 - 42 e c. 60) 1º mov. Don Julián (<i>Tempo di Tango - Allegro</i>) <i>Tópica Tango-milonga</i>	93
Figura 39 - (c. 58 - 62) 1º mov. Don Julián (<i>Tempo di Tango - Allegro</i>) <i>Tópica Processo digital</i>	94

Figura 40 - (c. 1 ao 19) 1º mov. Don Julián (<i>Tempo di Tango - Allegro</i>) <i>Tres piezas rioplatenses</i>	95
Figura 41 - (c. 1 ao 19) 1º mov. Don Julián (<i>Tempo di Tango - Allegro</i>) Proposta Interpretativa	96
Figura 42 - (c. 67 ao 74) 1º mov. Don Julián (<i>Tempo di Tango - Allegro</i>) <i>Tres piezas rioplatenses</i>	97
Figura 43 - (c. 67) 1º mov. Don Julián (<i>Tempo di Tango - Allegro</i>) <i>Tópica Julián Plaza</i>	97
Figura 44 - (c. 69 ao 71) 1º mov. Don Julián (<i>Tempo di Tango - Allegro</i>) <i>Tópica Flutuação sonora</i>	98
Figura 45 - (c. 68 - 72 e c. 74) 1º mov. Don Julián (<i>Tempo di Tango - Allegro</i>) <i>Tópica Leo Brouwer</i>	98
Figura 46 - (c. 1 ao 4) 2º mov. Septiembre (<i>Andante</i>) <i>Tres piezas rioplatenses</i>	102
Figura 47 - (c. 1 ao 4) 2º mov. Septiembre (<i>Andante</i>) fusão métrica da linha do baixo e linha intermediária	102
Figura 48 - (c. 1 ao 4) 2º mov. Septiembre (<i>Andante</i>) Proposta interpretativa	103
Figura 49 - (c. 1 ao 4) 2º mov. Septiembre (<i>Andante</i>) <i>Tópica Pampeana</i>	103
Figura 50 - (c. 1 ao 4) 2º mov. Septiembre (<i>Andante</i>) <i>Tópica Processo digital</i>	104
Figura 51 - (c. 1 ao 4) 2º mov. Septiembre (<i>Andante</i>) <i>Tópica Expressividade</i>	104
Figura 52 - (c. 5 ao 17) 2º mov. Septiembre (<i>Andante</i>) <i>Tres piezas rioplatenses</i>	105
Figura 53 - (c. 5 ao 17) 2º mov. Septiembre (<i>Andante</i>) Proposta interpretativa	106
Figura 54 - (c. 5 ao 17) 2º mov. Septiembre (<i>Andante</i>) <i>Tópica Cancionera</i>	107
Figura 55 - (c. 5 ao 17) 2º mov. Septiembre (<i>Andante</i>) <i>Tópica Expressividade</i>	108
Figura 56 - (c. 9 ao 11 e c. 16) 2º mov. Septiembre (<i>Andante</i>) <i>Tópica Movimento arpejado</i>	108
Figura 57 - (c. 12 - 13) 2º mov. Septiembre (<i>Andante</i>) <i>Tópica Expediente técnico</i>	109
Figura 58 - (c. 9 ao 14 e c. 16) 2º mov. Septiembre (<i>Andante</i>) <i>Tópica Processo digital</i>	109
Figura 59 - (c. 18 ao 29) 2º mov. Septiembre (<i>Andante</i>) <i>Tres piezas rioplatenses</i>	110
Figura 60 - (c. 18 ao 29) 2º mov. Septiembre (<i>Andante</i>) Proposta interpretativa	111
Figura 61 - (c. 18 ao 29) 2º mov. Septiembre (<i>Andante</i>) <i>Tópica Pampeana</i>	112
Figura 62 - (c. 18 ao 29) 2º mov. Septiembre (<i>Andante</i>) <i>Tópica Processo digital</i>	113
Figura 63 - (c. 22 ao 29) 2º mov. Septiembre (<i>Andante</i>) <i>Tópica Devaneio</i>	113
Figura 64 - (c. 18 ao 29) 2º mov. Septiembre (<i>Andante</i>) <i>Tópica Expressividade</i>	114
Figura 65 - (c. 30 ao 38) 2º mov. Septiembre (<i>Andante</i>) <i>Tres piezas rioplatenses</i>	115

Figura 66 - (c. 30 ao 38) 2º mov. Septiembre (<i>Andante</i>) Proposta interpretativa	116
Figura 67 - (c. 30 ao 32) 2º mov. Septiembre (<i>Andante</i>) <i>Tópica Pampeana</i>	116
Figura 68 - (c. 33 ao 38) 2º mov. Septiembre (<i>Andante</i>) <i>Tópica Ostinato</i>	117
Figura 69 - (c. 37) 2º mov. Septiembre (<i>Andante</i>) <i>Tópica Leo Brouwer</i>	117
Figura 70 - (c. 33 ao 38) 2º mov. Septiembre (<i>Andante</i>) <i>Tópica Inverno Porteño</i>	118
Figura 71 - (c. 8 ao 15) Inverno Porteño de Astor Piazzolla <i>Quatro Estações Porteñas</i> - transcrição para violão (1995) de Sérgio Assad	118
Figura 72 - (c. 30 ao 32) 2º mov. Septiembre (<i>Andante</i>) <i>Tópica Devaneio</i>	118
Figura 73 - (c. 30 ao 38) 2º mov. Septiembre (<i>Andante</i>) <i>Tópica Processo digitacional</i>	119
Figura 74 - (c. 30 ao 38) 2º mov. Septiembre (<i>Andante</i>) <i>Tópica Expressividade</i>	120
Figura 75 - (c. 39 ao 45) 2º mov. Septiembre (<i>Andante</i>) Proposta interpretativa	121
Figura 76 - (c. 46 ao 53) 2º mov. Septiembre (<i>Andante</i>) Proposta interpretativa	121
Figura 77 - (c. 54 ao 57) 2º mov. Septiembre (<i>Andante</i>) <i>Tres piezas rioplatenses</i>	122
Figura 78 - (c. 54 ao 57) 2º mov. Septiembre (<i>Andante</i>) Proposta interpretativa	122
Figura 79 - (c. 54 ao 57) 2º mov. Septiembre (<i>Andante</i>) <i>Tópica Movimento linear</i>	123
Figura 80 - (c. 57) 2º mov. Septiembre (<i>Andante</i>) <i>Tópica flutuação sonora</i>	123
Figura 81 - (c. 54) 2º mov. Septiembre (<i>Andante</i>) <i>Tópica Movimento arpejado</i>	123
Figura 82 - (c. 54 ao 57) 2º mov. Septiembre (<i>Andante</i>) <i>Tópica Processo digitacional</i>	124
Figura 83 - (c. 54 ao 57) 2º mov. Septiembre (<i>Andante</i>) <i>Tópica Expediente técnico</i>	124
Figura 84 - (c. 54 ao 56) 2º mov. Septiembre (<i>Andante</i>) <i>Tópica Colorido sonoro</i>	125
Figura 85 - (c. 57) 2º mov. Septiembre (<i>Andante</i>) <i>Tópica Expressividade</i>	125
Figura 86 - (c. 1 ao 5) 3º mov. Rojo y Negro (<i>Candombe</i>) <i>Tres piezas rioplatenses</i>	127
Figura 87 - (c. 1 ao 5) 3º mov. Rojo y Negro (<i>Candombe</i>) Proposta interpretativa	127
Figura 88 - (c. 1 ao 5) 3º mov. Rojo y Negro (<i>Candombe</i>) <i>Tópica Chamada candombera</i>	128
Figura 89 - (c. 1 ao 5) 3º mov. Rojo y Negro (<i>Candombe</i>) <i>Tópica Colorido sonoro</i>	128
Figura 90 - (c. 1 ao 5) 3º mov. Rojo y Negro (<i>Candombe</i>) <i>Tópica Expressividade</i>	129
Figura 91 - (c. 6 ao 67) 3º mov. Rojo y Negro (<i>Candombe</i>) <i>Tres piezas rioplatenses</i>	131
Figura 92 - (c. 6 ao 67) 3º mov. Rojo y Negro (<i>Candombe</i>) Proposta interpretativa	133
Figura 93 - (c. 6 ao 13 e c. 25 ao 28) 3º mov. Rojo y Negro (<i>Candombe</i>) <i>Tópica Milonga- candombe</i>	134
Figura 94 - (c. 14 ao 18; c. 29 ao 33; c. 35 ao 38; c. 41 ao 43; c. 45 ao 47 e c. 49 ao 51) 3º mov. Rojo y Negro (<i>Candombe</i>) <i>Tópica chico</i>	133

Figura 95 - (c. 21 ao 24 e c. 39) 3º mov. Rojo y Negro (<i>Candombe</i>) <i>Tópica Rumores</i>	135
Figura 96 - (c. 40 - 41, 44 - 45, 48 - 49, 52 - 53, 56 - 57, 60 - 61 e c. 65 - 66) 3º mov. Rojo y Negro (<i>Candombe</i>) <i>Tópica Chamada candombera</i>	136
Figura 97 - (c. 6 ao 13 c. 67) 3º mov. Rojo y Negro (<i>Candombe</i>) <i>Tópica Expressividade</i> ...	137
Figura 98 - (c. 14 e 29) 3º mov. Rojo y Negro (<i>Candombe</i>) <i>Tópica Expressividade</i>	137
Figura 99 - (c. 14 - 16 - 29 - 31 - 41 - 45 - 49 - 53 e c. 67) 3º mov. Rojo y Negro (<i>Candombe</i>) <i>Tópica Expressividade</i>	138
Figura 100 - (c. 15 - 17 - 30 - 32 - 42 - 46 - 50 - 54 - 61 e c. 62) 3º mov. Rojo y Negro (<i>Candombe</i>) <i>Tópica Processo digital</i>	139
Figura 101 - (c. 14 ao 22; 29 ao 39; 41 ao 43, 45 ao 47; 49 ao 51; 53 ao 55) 3º mov. Rojo y Negro (<i>Candombe</i>) <i>Tópica Processo digital</i>	140
Figura 102 - (c. 16 - 18 - 31 e c. 33) 3º mov. Rojo y Negro (<i>Candombe</i>) <i>Tópica Astor Piazzolla</i>	141
Figura 103 - (c. 18 ao 20 e c. 33 ao 35) 3º mov. Rojo y Negro (<i>Candombe</i>) <i>Tópica Transe hipnótica</i>	141
Figura 104 - (c. 40 - 41; 44 - 45; 48 - 49; 52 - 53; 56 - 57; 60 - 61) 3º mov. Rojo y Negro (<i>Candombe</i>) <i>Tópica Colorido sonoro</i>	142
Figura 105 - (c. 68 ao 100) 3º mov. Rojo y Negro (<i>Candombe</i>) <i>Tres piezas rioplatenses</i>	143
Figura 106 - (c. 68 ao 100) 3º mov. Rojo y Negro (<i>Candombe</i>) Proposta interpretativa	144
Figura 107 - (c. 68 ao 81 e c. 84 ao 96) 3º mov. Rojo y Negro (<i>Candombe</i>) <i>Tópica Chico</i> ..	145
.....	
Figura 108 - (c. 82 ao 84 e c. 97 ao 100) 3º mov. Rojo y Negro (<i>Candombe</i>) <i>Tópica Rumores</i>	145
.....	
Figura 109 - (c. 68 ao 100) 3º mov. Rojo y Negro (<i>Candombe</i>) <i>Tópica Processo digital</i>	147
.....	
Figura 110 - (c. 69 - 71 - 73 - 75 - 77 - 86 - 88 - 90 - 92 e c. 94) 3º mov. Rojo y Negro (<i>Candombe</i>) <i>Tópica Astor Piazzolla</i>	148
Figura 111 - (c. 79 e 96) 3º mov. Rojo y Negro (<i>Candombe</i>) <i>Tópica Movimento Arpejado</i> ..	148
.....	
Figura 112 - (c. 69 - 71 - 73 - 75 - 77 - 84 - 86 - 88 - 90 - 92 e c. 94) <i>Tópica Expressividade</i>	149
.....	
Figura 113 - (c. 101 ao 119) 3º mov. Rojo y Negro (<i>Candombe</i>) <i>Tres piezas rioplatenses</i> ..	149
Figura 114 - (c. 101 ao 119) 3º mov. Rojo y Negro (<i>Candombe</i>) Proposta interpretativa	150

Figura 115 - (c. 120 ao 129) 3° mov. Rojo y Negro (<i>Candombe</i>) <i>Tres piezas rioplatenses</i>	151
Figura 116 - (c. 120 ao 129) 3° mov. Rojo y Negro (<i>Candombe</i>) Proposta interpretativa	151
Figura 117 - (c. 120 ao 129) 3° mov. Rojo y Negro (<i>Candombe</i>) <i>Tópica Tamboriles</i>	152
Figura 118 - (c. 120 ao 129) 3° mov. Rojo y Negro (<i>Candombe</i>) <i>Tópica Processo digital</i>	152
Figura 119 - (c. 120 ao 129) 3° mov. Rojo y Negro (<i>Candombe</i>) <i>Tópica Expressividade</i>	153
Figura 120 - (c. 130 ao 145) 3° mov. Rojo y Negro (<i>Candombe</i>) <i>Tres piezas rioplatenses</i> ..	154
Figura 121 - (c. 130 ao 145) 3° mov. Rojo y Negro (<i>Candombe</i>) Proposta Interpretativa ...	155

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
1 TEORIA DAS TÓPICAS MUSICAIS COMO BASE CONCEITUAL	28
1.1 Classificação das tópicas musicais: tipo e estilo	32
1.2 A intersecção entre musicalidade e a Teoria das tópicas musicais	41
1.3 Teoria das tópicas musicais e hibridismo	41
1.4 Isotopia	46
1.5 Apreciação musical através das lentes da Teoria das tópicas musicais	47
2 PESQUISA ARTÍSTICA COMO MARCO CONCEITUAL	48
2.1 Naturezas da pesquisa em artes	51
2.2 O contexto de estilo do compositor e da obra como meios para uma abordagem interpretativa	56
2.3 Etapas do campo de pesquisa: metodologias, práticas e processos	58
2.3.1 Abordagem da obra por meio da Teoria das tópicas	58
2.3.2 Planejamento da performance (anterior às sessões de prática)	59
2.3.3 Sessões de prática (com registro audiovisual e diário de estudo)	61
2.3.4 Feedback das sessões de prática.	62
2.4 Teoria das tópicas musicais: apresentação e apreciação do gênero musical de cada movimento e a organização do percurso investigativo	62
2.4.1 Tango	62
2.4.2 Milonga	64
2.4.3 Candombe	65
2.5 Estruturação de tópicas musicais para cada movimento das <i>Tres piezas rioplatenses</i> ...	68
2.5.1 1º Movimento: Don Julián (<i>Tempo di Tango - Allegro</i>)	69
2.5.2 2º Movimento: Septiembre (<i>Andante</i>)	71
2.5.3 3º Movimento: Rojo y Negro (<i>Candombe</i>)	73

3 PROCESSO INTERPRETATIVO	75
3.1 I. Don Julián (<i>Tempo di Tango - Allegro</i>)	77
3.1.1 Organização estrutural	77
3.1.2 Explorando horizontes: o percurso de pesquisa	77
3.2 II. Septiembre (<i>Andante</i>).....	99
3.2.1 Organização estrutural	101
3.2.2 Explorando horizontes: o percurso de pesquisa	101
3.3 III. Rojo y Negro (<i>Candombe</i>).....	126
3.3.1 Organização estrutural	126
3.3.2 Explorando horizontes: o percurso de pesquisa	126
4. A OBRA, SIGNIFICADOS E CONCEITOS: o desfecho do estudo.....	156
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	162
REFERÊNCIAS	165
APÊNDICES.....	173
Apêndice 1	174
Apêndice 2	176
ANEXO	190

INTRODUÇÃO

Este trabalho descreve os processos por mim desenvolvidos na interpretação das *Tres piezas rioplatenses* do compositor argentino Máximo Diego Pujol¹. A obra, composta em 1991 (publicada em 1992 pela *Edition Helbling*)², é constituída por três movimentos contrastantes, inspirados em dança, denominados: I. *Don Julián (Tempo de Tango - Allegro)*, II. *Septiembre (Andante)* e III. *Rojo y Negro (Candombe)*.

Fundamentado nos elementos estilísticos presentes na obra, articulei possibilidades interpretativas, que trouxessem à tona a linguagem composicional de Pujol, tendo como centro para este percurso a Teoria das tópicas musicais, a partir da investigação dos materiais composicionais presentes na peça, que possivelmente são derivados da fusão entre a música de concerto (música de tradição escrita), e os gêneros musicais sugeridos nos movimentos (tango, milonga e candombe), que são pertencentes à cultura das regiões do Uruguai e Argentina e também da música da Região Sul do Brasil.

Tal hipótese se referenda em função de que Pujol em sua formação musical, paralelamente aos seus estudos de violão, também procurou adquirir conhecimentos formais de harmonia e composição, buscando uma fusão integrada entre a linguagem do tango tradicional argentino e o pensamento formal acadêmico. Conjectura corroborada pelo compositor em uma entrevista na qual Pujol externa que sua música “[...] surge de uma fusão entre a música popular de Buenos Aires com o pensamento acadêmico formal e instrumental” (Pujol, 2024³, todas as traduções são minhas).

O processo composicional desenvolvido por Pujol também é “[...] fruto de seu estudo consciente, quase obsessivo, da obra de Heitor Villa-Lobos e Leo Brouwer [...]”⁴, o que lhe propiciou a inclusão de recursos instrumentais e composicionais diversificados em sua obra.

Contudo, também aspirei elaborar uma interpretação que manifestasse meu ponto de vista sobre possibilidades de tocar a obra, uma vez que considero o processo interpretativo aberto e dialógico. Segundo Simon (2017, p. 58) “um processo interpretativo se relaciona com estudo aplicado das demandas técnicas, junto à compreensão do texto musical”, complementando as palavras do autor, Apro (2004, p. 42) menciona que no momento inicial de contato com a obra, “[...] o intérprete trabalha com descobertas gradativas, corrigindo

¹ Violonista e compositor argentino nascido em 1957 em Buenos Aires.

² Fundada na cidade de Innsbruck - Áustria em 1947.

³ Informação enviada pelo compositor através de entrevista realizada por e-mail em 05.06.24: “[...] surge de una fusión entre la música popular de Buenos Aires con el pensamiento formal e instrumental académico” (Pujol, 2024).

⁴ In: <https://www.maximopujol.com/bio-es>

erros, até chegar a uma imagem definitiva”. O pesquisador acrescenta que uma apreciação de cunho interpretativo nos leva a dois aspectos

O movimento (processo de busca) e o repouso (contemplação da descoberta). Esses dois momentos do processo interpretativo são contínuos: no primeiro, há o movimento decorrente da busca de seu significado (em forma de intuição ou hipótese) - um processo de produção de formas provisórias que pretendem revelar seu significado, percorrendo vários rumos (ora mais lentamente, ora mais veloz). Até que culmine no segundo momento, que é o repouso decorrente do êxito da descoberta de seu significado, na qual o interpretante se torna contemplador (Apro, 2004, p. 42).

Portanto, pela aquisição da organicidade na manipulação criativa dos eventos composicionais (materiais melódico-rítmicos, andamentos, dinâmicas, timbres e texturas) presente no texto musical foi possível produzir, expandir, elucidar e aplicar os conhecimentos musicais e extramusicais identificados na composição, trazendo a resultante performática da obra como produto do campo de pesquisa.

A questão norteadora da pesquisa indagou: como é possível reconhecer e diferenciar os elementos estilísticos nas *Tres piezas rioplatenses* em meio à presença no texto musical, de uma fusão de materiais composicionais oriundos de diferentes espaços culturais? De que maneira manipular esses elementos por meio de processos interpretativos que buscam estruturar a interpretação da peça?

Acerca do processo composicional das *Tres piezas rioplatenses* Pujol relata que

A ideia da composição desta obra foi escrever utilizando os três gêneros representativos da região do Rio da Prata, daí o seu título. Esses gêneros são Tango, Milonga e Candombe. Desta maneira pude escrever uma espécie de panorama da música de Buenos Aires. Minha ideia foi criar algo com um novo pensamento formal, uma espécie de Suíte, em que cada movimento responderia em ritmo e caráter, a um gênero musical determinado. Uma espécie de “Sonata Porteña” em que tudo que soa é porteño. Cabe esclarecer que quando menciono “Sonata” não estou me referindo à sonata clássica e romântica, da primeira Escola de Viena, que pressupõe um pensamento formal predeterminado. Neste caso faço referência a uma obra que “soa” de uma determinada maneira. Foi a primeira de muitas outras obras estruturada da mesma maneira (Pujol, 2024)⁵.

⁵ La idea de la composición de esta obra fue escribir utilizando los tres géneros representativos del área del Río de la Plata, de ahí su título. Éstos géneros son el Tango, la Milonga y el Candombe. Y de esta manera poder escribir una suerte de pantallazo de la música de Buenos Aires. Mi idea fue crear algo así como un nuevo pensamiento formal, una especie de Suite, en el que cada movimiento respondiera, en ritmo y carácter, a un género musical determinado. Una especie de “Sonata Porteña” en la que todo lo que suena es porteño. Cabe aclarar que cuando menciono “Sonata” no me estoy refiriendo a la sonata clásica y romántica, de la primera Escuela de Viena, que presupone un pensamiento formal predeterminado. En este caso hago referencia a que es una obra que “suena” de una manera determinada. Fue la primera de muchas otras obras concebidas de la misma manera (Pujol, 2024).

Ao ser apresentado a uma obra de Pujol pelo professor de violão, no primeiro ano do curso de Bacharelado em Violão⁶, denominada *Prelúdio Tristán* (Tempo de Milonga), a segunda peça de uma coletânea de 5 Prelúdios⁷, tive uma grande identificação com esta peça por apresentar um estilo composicional híbrido⁸, ou seja, a fusão entre elementos da música popular, da música de tradição cultural do Uruguai e da Argentina e de elementos da música de tradição escrita. Para o pesquisador Canclini (2015, p. XIX) hibridismos são “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.

Em outras palavras pode-se dizer que processos híbridos transcendem as fronteiras tradicionais dos estilos musicais, incorporando elementos diversos, oriundos de diferentes gêneros, tradições ou técnicas. Na visão de Franco (2013, p. 9), não implica que o termo híbrido denote algo vago ou indefinido. Pelo contrário, isso sugere que, embora haja diversidade e fusão, há uma intenção e uma identidade precisa na composição que incorpora elementos variados em uma expressão coesa e representativa.

Pujol, na peça *Prelúdio Tristán*, traz uma linguagem lírica, inspirada no gênero da milonga, e essa peça ainda está presente no meu repertório, sendo eventualmente interpretada em público. Sendo assim, a referida composição foi um importante fator motivacional para estudar outras peças do autor e, conseqüentemente, ao pensar sobre uma temática de pesquisa para ser desenvolvida em um projeto de dissertação de mestrado, a obra de Pujol floresceu como uma possibilidade investigativa provocante, uma vez que a afinidade com esse estilo de repertório vem desde o início dos meus estudos de violão.

A partir da definição da temática de pesquisa, busquei no acervo⁹ da obra de Pujol uma peça que promovesse a elaboração de uma pesquisa acadêmica-artística, levando em conta alguns fatores: que proporcionasse um diálogo entre a música de concerto, popular e música de tradição cultural, bem como, que apresentasse gêneros musicais pertencentes a minha cultura musical, uma vez que sou familiarizado a apreciar a música de origem *rioplatense*¹⁰ fortemente presente também na Região Sul do Brasil; e que contribuísse para a formação do meu repertório, ou seja, que pudesse fazer parte de programas de recitais de

⁶ (2002-2008) Conservatório de Música, Centro de Artes - Universidade Federal de Pelotas - UFPEL, RS.

⁷ 1. Preludio Rockero (energico e pesante); 3. Tristango en vos (tempo di Tango); 4. Curda Tanguada (lento e melancólico) e 5. Candombe en Mi (tempo di Candombe - allegro rítmico).

⁸ [...] que é miscigenado, constituído provavelmente de duas espécies diferentes [...] (Bueno, 2010, p. 259).

⁹ Listado no site do compositor.

¹⁰ É a música composta com gêneros pertencentes ao folclore, principalmente uruguaio e argentino, como: milonga, candombe, tango, entre outros. Tais gêneros entraram nessa região através de grupos de europeus e africanos que desembarcavam mediante o Rio da Prata que banha o Uruguai e Argentina.

violão e possibilitasse discutir a interpretação e os estilos dos gêneros musicais retratados em cada movimento.

Segundo Meyer (2000, p. 19) “[...] o estilo é uma reprodução de modelo, seja no comportamento humano ou em artefatos produzidos pelo comportamento humano, que resulta de uma série de escolhas feitas dentro de um conjunto específico”¹¹. Para LaRue (1989, p. XII) o estilo, quando baseado puramente no ponto de vista musical, refere-se a seleção de certos elementos ou materiais em detrimento de outros. São procedimentos definidos que se aplicam ao desenvolvimento de um movimento dentro de uma estrutura formal, ou possivelmente, na exclusão deliberada da forma ou movimento.

Após ouvir diversas gravações de várias obras de Pujol para violão solo, escolhi as *Tres piezas rioplatenses* para construção deste trabalho devido à identificação com a peça (por apresentar caráter dançante e festivo, principalmente nos primeiro e terceiro movimentos); estilo idiomático de escrita violonística; sonoridades variadas (timbre: metálico, doce, aveludado); amplitude e variabilidade de dinâmicas; contraste entre os três movimentos (rápido, lento, rápido); discurso musical que aborda elementos da cultura popular (principalmente por meio do ritmo); elementos composicionais expressados pelas sonoridades do violão (efeitos percussivos, harmônicos, glissandos, entre outros). Estes foram os aspectos que me motivaram e foram decisivos para a escolha da peça.

Ao realizar pesquisas em buscadores utilizando palavras chaves (Pujol, música *rioplatense*, música e compositores argentinos, gêneros musicais como o candombe, a milonga, o tango, a valsa, entre outros) me deparei com poucos trabalhos sobre o compositor, três dos quais, redigidos em língua espanhola.

Barroso & Campolina (2019), no artigo *La influencia de Astor Piazzolla sobre Máximo Diego Pujol: el epílogo de la elegía por la muerte de un tanguero*, apresentam um ponto de vista baseado na intersecção entre o idiomático de Piazzolla e sua influência sobre a música de Pujol, trazendo a conexão entre os dois compositores argentinos totalmente vinculados com suas raízes culturais, bem como localizando as principais influências que Pujol recebeu em sua formação e os elementos recorrentes em sua escrita.

Fontenla (2011) discorre em sua dissertação, *Máximo Diego Pujol, un representante de la realidad musical Argentina en la actualidad*, sobre a principal característica corporificada na obra de Pujol, que é a fusão da linguagem e dos elementos da música popular

¹¹ “[...] el estilo es una reproducción de modelos, ya sea en el comportamiento humano o en artefactos producidos por el comportamiento humano, que resulta de una serie de elecciones realizadas dentro de algún conjunto de constricciones” (Meyer, 2000, p. 19).

com o pensamento acadêmico, ou seja, o emprego das técnicas composicionais da música de concerto em sua obra, fruto do estudo minucioso sobre a produção musical de outros dois nacionalistas (Villa-Lobos e Leo Brouwer).

Desse modo, observando a obra de Pujol percebi que esta é profundamente enraizada nas tradições musicais argentinas e uruguaias e, parafraseando Fontenla, (2011, p. 2) conclui-se que Pujol tem como principal influência para suas composições os gêneros do tango, milonga e candombe, sendo possível observar em sua obra uma forte inclinação pela temática *porteña e rioplatense*.

Mogetta (2018) em seu trabalho, *Estudio sobre los géneros rioplatenses en la obra guitarrística de Máximo Diego Pujol*, tem como objetivo conhecer de que maneira estão presentes os gêneros rioplatenses na obra do compositor e como delimitação do estudo, foram analisadas as seguintes obras: *Sonatine, Cinco Prelúdios, Tres piezas rioplatenses, Suite del Plata n° 1, Estudios, Trilogía del Brujo e Tres piezas de Otoño*. O autor (2018, p. 5) discorre que, para observar os traços característicos desses gêneros na obra de Pujol, faz-se necessário considerar tanto o aspecto estético quanto o aspecto estritamente musical, principalmente os parâmetros melódicos e rítmicos.

Ribeiro (2017) em sua dissertação, *14 estudos para guitarra de Máximo Diego Pujol. Uma abordagem técnico-interpretativa* apresenta um estudo comparativo das questões técnico-interpretativas presentes nos 14 Estudos. Ribeiro (2017, p. 76) menciona que Pujol escreveu os estudos para violão nos anos 90, com intuito de elaborar seu próprio material de estudo técnico.

Medeiros & Silva (2014) expõem alguns elementos característicos (andamento, compasso, batida, tonalidade) do gênero milonga, o qual será relevante para a pesquisa, uma vez que Pujol trabalha frequentemente com esse gênero em sua obra. Os autores, no artigo: *Ares de Milonga: apontamentos sobre elementos característicos como base para performance*, descrevem algumas observações, que podem servir como subsídios para o intérprete que pretende abordar tal gênero (milonga), em uma espécie de performance culturalmente informada, baseada no conceito de performance histórica de Peter Walls¹².

A milonga é um gênero popular latino-americano que faz parte da cultura da Argentina, Uruguai e Rio Grande do Sul desde o séc. XIX, bem como entendo que

¹² De acordo com Medeiros & Silva (2014, p. 145), Walls “aponta para a importância da observância, por parte do intérprete, da partitura como um texto que registra uma linguagem composicional, com suas prerrogativas estéticas e culturais intrínsecas. Na medida em que o intérprete passa a considerar os elementos do estilo composicional de um determinado compositor em diálogo com o contexto, apresenta-se assim a perspectiva de uma abordagem histórico-cultural”.

ao longo dos tempos sofreu e sofre várias reinterpretações e ressignificações por conta dos contextos nos quais passou a ser difundida, pensa-se aqui esta abordagem como uma abordagem culturalmente informada (Medeiros; Silva, 2014, p. 146).

Outra definição relevante do conceito de performance culturalmente informada é de Foschiera & Barbeitas (2020, p. 184) no artigo *O candombe uruguaio em obras para violão: elementos para uma performance culturalmente informada*, que pode ser entendida como um recurso valioso para descrever a abordagem essencial que o(s) *performer(s)* contemporâneo(s) deve(m) adotar, especialmente em um contexto globalizado e hiperconectado, em que as informações musicais se propagam rapidamente em diferentes meios, implicando em conduzir sua prática de maneira mais consciente e informada.

Porém, o principal fator para a constituição do trabalho é a contribuição para a área de práticas interpretativas uma vez que os processos de construção para interpretação das *Tres piezas rioplatenses* por meio da elaboração de estudos deliberados, presentes no decorrer da pesquisa, visam um estudo mais qualitativo e menos quantitativo, cujo detalhamento efetiva o registro de saberes empíricos que podem balizar outros intérpretes em suas práticas performáticas.

Atuando, internacionalmente, como violonista, professor e compositor de carreira sólida, Máximo Pujol possui atualmente em seu site¹³, 87 obras, sendo elas: 42 peças para violão solo, 44 obras para música de câmara (diferentes formações) e 1 música para flauta solo. As obras têm como principal característica os gêneros *rioplatenses* (tango, milonga e candombe) dispondo de uma linguagem híbrida.

Pelo fato de ser violonista de carreira, o compositor possui uma escrita idiomática para o instrumento, ou seja, uma escrita que valoriza as possibilidades e singularidades do violão, bem como, trabalha uma organização do material composicional que demonstra domínio sobre as particularidades físicas e os aspectos técnicos do instrumento. Além disso, dispõe de uma obra significativa para violão, na qual utiliza-se de linguagem híbrida, mesclando materiais e técnicas composicionais da música de concerto, popular e música de tradição cultural (música de tradição escrita e gêneros *rioplatenses*). Isso faz com que sua obra apresente uma diversidade de gênero e estilo, contribuindo na formação do violonista sob várias perspectivas.

O compositor externa que sua música “[...] sempre surge como uma maneira de se conectar com o mundo que o rodeia. Me envolvo nele, e o leio, percebo coisas que não se

¹³ maximopujol.com

percebem naturalmente com os sentidos tradicionais e começo a contar minha história” (Pujol, 2024)¹⁴.

O trabalho tem como arcabouço teórico a Teoria das tópicas musicais e traz, como aporte teórico, os seguintes autores: Ratner (1980); Piedade (2007; 2011; 2012; 2013; 2023); Padovani (2016); Almeida & Machado Neto (2020), tendo como objetivo identificar, analisar e gerar uma interpretação reflexiva da peça, *Tres piezas rioplatenses*, por meio do material composicional presente nela. Tal teoria passou a ser uma ferramenta importante para entender a linguagem musical apresentada na peça em um contexto musical mais abrangente, devido ao fato de que as *Tres piezas rioplatenses* carregam uma importância histórica e cultural expressa pelas danças (tango, milonga e candombe) que são expostas na música rioplatense. Assim, o uso da Teoria das tópicas musicais permite uma investigação aprofundada dos gêneros e da linguagem híbrida empregada, entre outros requisitos ostentados no material composicional da peça. Além disso, esta abordagem analítica não só oferece insights sobre como tais composições se relacionam com a cultura musical uruguaia, argentina e da Região Sul do Brasil, mas também lança luz sobre a relação entre música e a cultura oriunda através Rio da Prata.

O marco conceitual para a construção do trabalho está fundamentado em Pesquisa artística, uma vez que este processo é aberto e dialógico, ou seja, imaginário, criativo, dinâmico e fértil, permitindo uma imersão mais profunda nas nuances, incentivando a interação criativa e o diálogo constante entre o pesquisador e a obra. Sendo assim, alguns autores, foram elencados para fundamentar este eixo conceitual, tais como: Lopez-Cano (2014; 2015); Sanchez (2015); Godói (2021); Ávila & Fiaminghi (2022); Bragagnolo & Sanchez (2022).

Portanto, entende-se que Pesquisa artística e Teoria das tópicas musicais enriquecem e aprofundam o processo criativo, promovendo maior compreensão para a interpretação das *Tres piezas rioplatenses* por meio de um diálogo interdisciplinar, ou seja, a Pesquisa artística propicia debates abertos, enquanto as tópicas musicais conduzem o intérprete a impressões e imagens mentais. Isto faz com que tais conceitos tenham o intuito de provocar discussões através de sensações e percepções que porventura possam emergir durante o processo interpretativo.

¹⁴ “[...] siempre surge como una manera de conectarme con el mundo que me rodea. Me involucro en él, lo leo, percibo cosas que no se perciben naturalmente con los sentidos tradicionales y empiezo a contar mi historia” (Pujol, 2024).

No capítulo 1 apresento a revisão de literatura e a fundamentação teórica, expondo os conceitos e princípios da Teoria das tópicas musicais, alguns trabalhos estruturados mediante tal teoria e dois diagramas para sintetizar visualmente quais os tipos de tópicas (danças e estilos) foram estudados por Ratner (1980) na música do século XVIII. Também apresento um terceiro diagrama, que expõe os tipos de tópicas relacionadas à música brasileira e que foram cunhadas por Piedade (2007). Trago o conceito de hibridismo e de musicalidade (Piedade, 2011), com intuito de elucidar a relação de tais definições com a Teoria das tópicas musicais.

No capítulo 2 apresento o marco conceitual que foi desenvolvido com base em Pesquisa artística, fazendo uma descrição das etapas de abordagem da peça *Tres piezas rioplatenses*. Isso se resume a um planejamento a partir do texto musical, por meio de práticas deliberadas, condicionadas à Teoria das tópicas musicais, a fim de elaborar uma interpretação estilisticamente condizente com tal teoria.

Em linhas gerais, o campo de pesquisa foi organizado a partir de: 1) delineamentos prévios, em que o contato com o texto escrito se realizou mediante a observação de recorrências e contrastes do material composicional buscando identificar a presença de tópicas musicais com os seus significados e funções dentro do contexto composicional; e 2) construção de procedimentos de abordagem para as sessões de práticas e reflexões sobre as possibilidades de práticas deliberadas. Essas etapas foram estruturadas em um tripé: planejamento, sessões de práticas (que compreenderam registro audiovisual das práticas ao instrumento e diários de estudo), feedback autoavaliativo (etapa de análise e apreciação dos registros), com a finalidade de analisar as distintas formas de estudos e as tomadas de decisões para solucionar os diferentes problemas técnico-interpretativos, realizando assim uma interpretação mais coesa em relação ao texto e ao estilo do discurso musical, com base na Teoria das tópicas musicais para assim reorganizar a próxima sessão de prática mediante os resultados alcançados.

No capítulo 3, fundamentado na Teoria das tópicas musicais, descrevo o processo interpretativo da obra *Tres Piezas rioplatenses* – I. *Don Julián (Tempo di Tango - Allegro)*, II. *Septiembre (Milonga)* e III. *Rojo y Negro (Candombe)*. Para cada um dos movimentos observei, detalhadamente, os aspectos estilísticos presentes no texto musical e que contribuíram para uma interpretação pessoal. A Teoria das tópicas musicais proporcionou a identificação de elementos específicos que no decorrer do estudo evocaram significados estético-estilísticos, culturais, emocionais entre outros. Também, a fim de aprofundar minha percepção auditiva, mediante a escuta de gravações do repertório latino-americano referente

aos gêneros musicais retratados na Suíte, oportunistei a manifestação de insights valiosos sobre as nuances interpretativas específicas para cada movimento, permitindo uma abordagem informada e sensível às particularidades rítmicas e melódicas da obra.

Para apresentar os dados emergentes da pesquisa organizei excertos da peça que são apresentados em formato audiovisual com links (disponibilizados na plataforma YouTube no formato “não listado”) que ilustram ao leitor o processo interpretativo, associando o exemplo musical (figura) à resultante sonora (audiovisual). As seções de cada movimento foram gravadas separadamente e editadas. Nos vídeos, nos quais as figuras não contêm compassos em sequência, foi adicionada uma tarja preta como solução para separá-los.

No capítulo 4 menciono a conexão entre os dados de pesquisa que emergiram durante o processo interpretativo e o bojo teórico que fundamentou um panorama conceitual da Teoria das tópicas musicais e, dos conceitos de musicalidade, hibridismo e Pesquisa artística.

Nas considerações finais relato a estrutura do percurso investigativo, os possíveis benefícios e as possíveis desvantagens de um processo interpretativo baseado na Teoria das tópicas musicais e o conhecimento prático e teórico por mim adquirido por meio do curso de Mestrado em Música.

Para complementar este estudo, disponibilizo um link com a gravação integral da obra, no qual os leitores desta dissertação poderão acompanhar a interpretação das *Tres piezas rioplatenses* baseada nas tópicas musicais. A gravação serve como uma concretização do processo investigativo e como uma demonstração prática dos conceitos abordados, oferecendo uma oportunidade para uma análise crítica e uma apreciação mais aprofundada da obra.

No apêndice I exponho as questões apresentadas na entrevista realizada com Pujol (via *e-mail*), o que propiciou o acesso a informações valiosas sobre o compositor e a obra (*Tres piezas rioplatenses*) que corroboraram com algumas das minhas percepções construídas sobre os três movimentos durante o processo de estudo da peça e ampararam minhas decisões interpretativas.

No apêndice II apresento a minha edição prática da obra com as *Tópicas Compositivas e Interpretativas* grafadas ao texto musical.

Por fim, no anexo, exibio um *e-mail* de Máximo Diego Pujol autorizando a disponibilização, nesta dissertação, da minha edição prática da peça.

1 TEORIA DAS TÓPICAS MUSICAIS COMO BASE CONCEITUAL

As tópicas musicais são consideradas figuras retóricas ou elementos específicos, presente na partitura e evocam uma ampla gama de sensações, lugares ou significados, que durante o desenvolvimento do discurso musical, visam criar uma conexão simbólica ao discurso, proporcionando uma acepção de unidade representativa, estilística, cultural, social e emocional.

As tópicas também desempenham um papel essencial na construção da narrativa musical, transcendendo a organização dos sons para se tornarem uma expressão artística que ressoa em diferentes níveis de sentidos e significados, permitindo que a música transcenda seus materiais (rítmicos, melódicos, harmônicos e contrapontísticos) para se tornar uma forma de comunicação profunda e multifacetada.

De acordo com Angenot (1984 apud Piedade, 2007, p. 3), “na retórica tradicional, figura é todo fragmento de enunciado cuja ‘configuração aparente não está conforme a sua função real’, resultando em uma transformação ou transgressão ‘codificada do próprio código’”. Piedade (2007, p. 2) diz que “[...] muitos teóricos basearam-se nos escritos de Aristóteles e Cícero sobre retórica para descrever a oratória da música [...]”. O pesquisador (2007, p. 2) diz ainda que “estas ideias desembocaram, nos séculos seguintes, na teoria dos afetos (principalmente com Johann Mattheson)¹⁵”. Piedade expõe

Fundamental na filosofia aristotélica é a noção de *topoi*, entendidos como lugares-comuns (*loci-communes*) produzidos acerca de silogismos retóricos e dialéticos. Os *topoi* formam as “Tópicas”, as fontes que estão na base de um raciocínio. Uma retórica musical sugere uma visão da música como discurso, ancorando-se na ideia de figuras da retórica musical (Piedade, 2007, p. 2-3).

Para o autor (2012, p. 5), os *topoi*¹⁶ são pontos essenciais do discurso, pois simbolizam ideias gerais que são previamente compreendidas por uma comunidade linguística específica e muitas fazem parte das premissas que se aplicam a todos os gêneros de discurso.

Conforme Piedade (2023, p. 27), “Uma boa definição para tópicas é ‘lugar comum’”. O termo advém da retórica grega, do conceito de *topos*, principalmente em Aristóteles”. Piedade (2007, p. 3) destaca alguns autores como: Ratner (1980), Agawu (1991) e Hatten (1994; 2004) que denominam que o termo *topics*, envolve uma teoria da expressividade e do

¹⁵ Johann Mattheson (1681-1764) foi: compositor, organista, diretor musical, crítico e teórico alemão (Sadie, 1994, p. 585).

¹⁶ *Topoi* é o plural de *topos*. Do grego *tópos*, que significa "lugar". In: <https://www.dicio.com.br/topoi/>

sentido musical. O autor (2007, p. 3) cita um pequeno número de tópicas abordadas por estes pesquisadores: *Alla breve, aria, brilliant style, empfindsamketi, fanfare, Hunt style, learned style, pastoral, sturm und drang*¹⁷, entre outras. Referem-se às tópicas de um período que retrata a *wéltanschauung*¹⁸ de um tempo.

Piedade (2007, p. 4) diz que tópicas são “as figuras da retórica musical”. O estudioso (2007, p. 4) complementa explanando que tópicas são também “[...] topológicas, ou seja, sua plenitude significativa se dá não apenas por sua feição interna, mas também pela posição de sua articulação no discurso musical”. Continuando sua exposição, Piedade (2023) declara que

As tópicas se encontram, portanto, nesse lugar de consenso da linguagem que, por sua vez, constrói uma percepção e acaba retroalimentando sua autoprodução. Pode-se dizer que uma tópica, além de ser um tipo especial de signo, é também um intertexto, ou melhor, é um intertexto especial. Isto porque uma tópica não “cita” outra tópica, não se baseia em outra estrutura da mesma categoria, assim como um poema alude a outro, fenômenos da mesma ordem que são. A tópica é um signo de ordem especial na medida em que não substitui na linguagem um objeto do mundo, um referente, mas sim presentifica uma família de coisas e de construtos do discurso. Pode-se afirmar que uma tópica é um signo e um intertexto de tipo especial na medida em que ela remete a um conteúdo que lhe é anterior, que lhe é externo e prévio, que de antemão teria que existir para que a tópica pudesse fazer efeito. Esse conteúdo, entretanto, é de outra ordem, não é ele mesmo outra tópica, mas sim um aglomerado de remissões a formas de vida, percepções e interpretações que são instauradas em outros domínios para além do musical. Essa colagem entre uma estrutura musical que é a tópica e aquilo a que ela remete, construída de forma convencional pelo peso histórico de muitos discursos – culturais, científicos, literários e vários outros tipos –, sempre através da linguagem, faz com que ela possa ser consensual nos limites de uma dada comunidade, a despeito do fato de que constitui fenômenos conectados a diferentes aspectos, já que cada pessoa vai sentir essa nuance de forma diferente (Piedade, 2023, p. 81).

Segundo Agawu; Sisman; Hatten; (1992; 1993; 2004 apud Piedade, 2012, p. 1), a Teoria das tópicas musicais se manifestou com Ratner (1981 apud Piedade, 2012, p. 1) e tem se apresentado como um importante processo de análise semântica da música do período clássico. Almeida & Machado Neto (2020, s.p.) descrevem que a Teoria das tópicas musicais, proposta por Ratner (1980 apud Almeida; Machado Neto, 2020, s.p.), surgiu como um método investigativo de pesquisa que considerava os elementos semânticos presente na obra musical. Para Monelle (2000 apud Piedade, 2012, p. 5) a Teoria das tópicas na música, é utilizada como representações em que os traços icônicos¹⁹ e indexicais²⁰ são dirigidos por

¹⁷ Na breve; canção; estilo brilhante; sensibilidade; fanfarra; estilo de caça; estilo erudito; pastoral; tempestade e ímpeto.

¹⁸ Visão de mundo.

¹⁹ Do latim: "iconicus", com o sentido de algo feito naturalmente; do grego: "eikonokós, é, ón", que tem semelhança com o que representa. Relativo ao que distingue ou simboliza uma época, uma cultura, uma área do conhecimento; discurso icônico; representação religiosa ou artística; reprodução fidedigna. In: <https://www.dicio.com.br/iconico/>

convenções. Piedade (2012, p. 5) explana que estas particularidades se originam de gestos convencionais de gêneros familiares a uma comunidade situada na essência afetiva das tópicas.

Nesse sentido, Ratner (1980, p. 9) identificou a utilização de campos simbólicos na música, os quais ele cunhou como tópicas musicais. Almeida & Machado Neto (2020, s.p.) relatam que a essência dos estudos por meio das tópicas reside na concepção de que figuras musicais familiares constituem um patrimônio sonoro simbólico e que essa autenticidade se origina do uso compartilhado dos modos de escuta. Os autores (2020, s.p.) dizem que as tópicas musicais representam um importante recurso que, apoiado em aspectos semânticos, facilita a observação de como se apresenta e se altera um determinado significado com base nas circunstâncias sociais, históricas e culturais que as cercam. Ratner & Gjerdingen (1980; 2007 apud Almeida & Machado Neto, 2020, s.p.) acrescentam que tal teoria possibilitou uma revitalização nas pesquisas sobre a música do século XVIII. Ratner (1980, p. 9) afirma que a música do início do século XVIII desenvolveu um tesouro de figuras características, formando um grande legado para os compositores clássicos.

Almeida & Machado Neto (2020, s.p.) apresentam uma relação entre tópicas e contraponto, relatando que o fluxo, ou seja, o trânsito de elementos musicais e a relação entre esquemas de contraponto e tópicas na música, por meio de seus simbolismos, constrói narrativas a partir de determinadas estruturas identificadas por uma escuta refinada. Os pesquisadores (2020, s.p.) expõem que a música setecentista tinha uma combinação não só de elementos que constroem a trama expressiva (como as tópicas musicais), mas também de cada gestual de sua formação intrínseca (intervalos, métricas, ritmos e timbres). Almeida & Machado Neto (2020, s.p.) expressam que os primeiros estudos apontam que tanto o contraponto galante como a Teoria das tópicas musicais estavam em situações opostas, pois existia separação entre a criação e o sentido musical. Os estudiosos (2020, s.p.) externam que atualmente a Teoria das tópicas musicais e o esquema do contraponto galante são vistos como recurso para examinar de que modo as músicas do século XVIII, mesmo que não estejam ligadas, adquirem significados.

Almeida & Machado Neto (2020, s.p.) analisando uma Missa de Réquiem (1816) de Marcos Portugal²¹, descrevem que foi possível identificar a intersecção entre o esquema

²⁰ Listados; organizados; ordenados; dispostos em índice; lista que metodicamente indica o conteúdo de alguma coisa. In: <https://www.dicio.com.br/indexado/>

²¹ Marcos Antônio da Fonseca Portugal (1762-1830), organista, maestro e prolífico compositor luso-brasileiro. Alicerçou-se primordialmente no gênero sacro, com algumas das suas obras mantendo-se no repertório das igrejas e capelas até início do século XX. In: www.marcosportugal.com/cms/biography/

contrapontístico e o Estilo Galante e que o texto musical apresenta as seguintes ocorrências musicais: representações simbólicas; recorrência do II e III graus nas vozes superiores; progressões “surpresas”, ou seja, inesperadas ou repentinas; cromatismos e estruturas padrões na linha do baixo; dentre outros eventos musicais. Os autores (2020, s.p.) mencionam que é possível afirmar que as tópicas possuem valores a partir do uso de estilo e gênero “além” do seu contexto próprio e os esquemas galantes possuem peso independente da sua relação semântica, pois de acordo com Almeida & Machado Neto (2020, s.p.), estes são elementos essenciais da linguagem musical e, conseqüentemente, sujeitos a serem classificados como instância da parte da estrutura musical, portanto, os esquemas galantes podem ser considerados como elementos semânticos neutros. Segundo Gjerdingen (2007 apud Almeida & Machado Neto, 2020, s.p.), o esquema contrapontístico não necessita de deslocamentos para se constituir enquanto tal, pois constrói a estrutura geradora da obra musical. Portanto, só se incorpora ao fluxo de uma peça específica quando está em conjunto com o elemento semântico.

Almeida & Machado Neto (2020, s.p.) interrogam: como as combinações destas duas abordagens analíticas, em um primeiro momento, podem intensificar as características simbólicas e linguísticas presentes nas narrativas da trama musical do século XVIII? Almeida & Machado Neto (2020, s.p.) declaram que as pesquisas que exploram as peças musicais do século XVIII oferecem abordagens analíticas que visam recuperar uma perspectiva histórica não apenas relacionada à audição, mas também, ao entendimento desse repertório por meio da análise do discurso musical; a música do século XVIII é uma das expressões artísticas da oratória, ou seja, é uma forma de comunicação e expressão dentro de um contexto histórico mais amplo. Os pesquisadores (2020, s.p.) exprimem que o diálogo entre o contraponto em Estilo Galante e a Teoria das tópicas tem o objetivo de recuperar uma importância histórica da escuta, ou seja, de analisar os paradigmas sociocomunicativos e os processos musicais criativos em um contexto histórico. Mirka (2008 apud Almeida & Machado Neto, 2020, s.p.) diz que as tópicas e o estilo de contraponto galante são fusões de símbolos presentes em estilos musicais setecentistas, os quais se entrelaçam tanto em aspectos sintáticos quanto semânticos para algum fim comunicativo e expressivo.

Almeida & Machado Neto (2020, s.p.) manifestam que estimular o valor cultural das tópicas, das estruturas harmônicas e das métricas, era atribuição da trama musical do século XVIII, ou seja, era a proposta de fluência dos elementos estabelecidos em um discurso musical. Essas combinações desenrolavam-se no material composicional de diferentes maneiras: sobrepondo ou superpondo tópicas; por meio de fragmentações e variações

motívicas ou tratadas como *cantus firmus*; trabalhadas com a temporalidade; referenciadas, em outras palavras, com citações transtextuais e assim por diante. Almeida & Machado Neto (2020, s.p.) descrevem que a Teoria das tópicas e o esquema de contraponto aperfeiçoam os estudos que tem por finalidade investigar o caráter comunicativo e expressivo do discurso musical e a aproximação desses elementos se desenrola por meio de uma aglutinação da perspectiva sintática dos esquemas contrapontísticos, com o auxílio expressivo e semântico presentes na Teoria das tópicas musicais.

1.1 Classificação das tópicas musicais: tipo e estilo

Segundo Padovani (2016, s.p.), Ratner, em sua obra intitulada *Classic Music: Expression, Form and Style* (1980), categoriza a Teoria das tópicas em dois grupos: tipo e estilo. Monelle (2006 apud Padovani, 2016, s.p.) complementa dizendo que “cada estilo musical possui um significante e significado característicos”, ou seja, o significante do estilo militar se destaca por meio de dois elementos distintos: a marcha e os “toques” de trompete. Por outro lado, o significado deste tema é eufórico, viril, heroico, aventureiro e vinculado a atos nobres e corajosos, características estas que o autor atribui como essenciais a esse estilo.

Ratner (1980, p. 9) diz que as tópicas são identificadas como elementos de um discurso musical. O autor (1980, p. 9) descreve que no grupo tipo encontram-se as danças menuet, sarabanda, polonaise, bourré, entre outras. No grupo estilo apresenta-se a música com característica militar, de caça, música turca, estilo brilhante, dentre outros.

Para Ratner (1980, p. 9) os protocolos e formalidades do século XVIII se manifestavam nas danças: o menuet, a sarabande e a gavotte eram exemplos de danças refinadas, elegantes e cortesias; a bourrée e a gigue, por outro lado, eram mais agradáveis e animadas representando um estilo intermediário; as contradanças e os *Ländler*²² eram associados ao estilo baixo, caracterizado pela rusticidade e alegria; já os menuet e as polonaises ganharam um novo vigor no final do século, refletindo um estilo de vida mais despreocupado quanto as inquietações da época. O autor (1980, p. 9) diz que as danças, devido aos seus ritmos e cadências, se tornaram expressões de emoções, enquanto suas estruturas refinadas e concisas serviam como inspiração para as composições. Ratner (1980,

²² *Ländler* é uma dança de tradição cultural em compasso 3/4, comum na Áustria, no sul da Alemanha e na Suíça alemã. Apresenta andamento variável, sendo geralmente rápida no oeste (Suíça e Tirol) e lenta no leste (Estíria, Alta e Baixa Áustria). No século XVIII era simplesmente chamada de *Tanz*, muitas vezes prefixado por uma região, por exemplo, Salzburger Tänze. No século XIX o termo *Ländler* tornou-se amplamente utilizado, mas algumas regiões mantiveram seus nomes como *Steiresche Tänze* na Estíria, *Kärnten Steirer* em Salzkammergut e *Wicklerem* Salzburgo (Carner, 2002, s.p.).

p. 9) complementa que um dos aspectos fundamentais a ser observado por estudantes, ouvintes e intérpretes, é a identificação de padrões das danças, o qual pode oferecer valiosas indicações sobre a qualidade expressiva de uma composição.

Em relação aos padrões das danças, Ratner (1980, p. 9-10) relata que 1) o menuet se conecta ao refinado ambiente da corte e dos salões e caracteriza-se como nobre, encantador e vivo, transmitindo alegria devido à sua velocidade rápida, baseado em compasso ternário; 2) a sarabande possui ritmo lento e um caráter reflexivo e sério que representa o alto estilo (Ratner, 1980, p. 11-12); 3) a polonaise, é uma dança em compasso ternário, séria e de um estilo reflexivo no início do século XVIII. Sua característica é uma pausa momentânea durante uma síncope ou no último tempo do compasso (Ratner, 1980, p. 12); 4) a bourré, possui um caráter animado e sua estrutura métrica em compasso binário demanda uma interpretação leve (Ratner, 1980, p. 13); 5) a contradança, para Rousseau²³ (1768 apud Ratner, 1980, p. 13), é geralmente composta em compasso binário, devendo ser interpretada de forma clara e articulada, alegre, entusiasmada e ao mesmo tempo com uma simplicidade significativa; 6) a gavotte, é uma dança animada em compasso binário e tem como característica apresentar uma pausa após o segundo tempo do compasso. Seu principal atrativo é a manutenção do padrão rítmico, permitindo o desenvolvimento de uma melodia elegante, equilibrada e controlada, esta dança, também pode ser usada em movimentos lentos (Ratner, 1980, p. 14); 7) a gigue é uma dança vigorosa, animada e tipicamente em compasso 6/8 (Ratner, 1980, p. 15); 8) a siciliana, é uma dança em compasso 6/8, frequentemente com notas pontuadas, tem como característica o andamento lento e o caráter melancólico (Ratner, 1980, p. 15); Para Turk²⁴ (1789 apud Ratner, 1980, p. 15) esta dança não deve ser tocada com articulações em *staccato* para que seja possível transmitir sua delicadeza. Rousseau (1768 apud Ratner, 1980, p. 16) associa a siciliana como uma melodia dançante, apesar de ser correlacionada a canções e composições instrumentais em estilo pastoral; 9) a marcha, possui uma conotação de dança e cerimonial do século XVIII e ecoa para o ouvinte a ideia de autoridade, o cavalheirismo e as virtudes que lhe são atribuídas (Ratner, 1980, p. 16).

Segundo Ratner (1980, p. 17), as danças foram integradas à música de tradição escrita de três formas: socialmente, no contexto teatral e de modo especulativo. Nas danças de natureza social, a música seguia uma coreografia específica, com melodias simples e seções curtas, normalmente com uma forma simétrica; as danças de caráter teatral poderiam seguir o

²³ O suíço Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) foi filósofo, teórico político, escritor e compositor. In: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/4894-biografia-12>

²⁴ O Alemão Daniel Gottlob Turk (1750-1813) foi organista, compositor e professor de música do período clássico. In: <https://www.free-scores.com/Download-PDF-Sheet-Music-daniel-gottlob-turk.htm>

padrão das danças sociais ou adotar uma abordagem mais livre e flexível. O autor (1980, p. 17) diz que em comparação com as danças sociais, as danças teatrais tinham como proposta entreter o público com uma sequência de saltos coreografados. O modo especulativo, de acordo com Ratner (1980, p. 17), se referia à incorporação de ritmos de dança como elementos temáticos em sonatas, sinfonias e concertos, além destes também serem empregados na música sacra teatral, o autor (1980, p. 17) complementa que o compositor de música para danças, deve possuir quase a mesma destreza que os renomados compositores de ópera. Ratner (1980, p. 18) diz que as danças foram incluídas no repertório global a partir de influências regionais. Para Koch²⁵ (1793 apud Ratner, 1980, p. 18), no contexto especulativo dos temas de dança são utilizados os ritmos característicos destas, porém, a duração das seções não segue os padrões simétricos da coreografia.

Almeida & Machado Neto (2020, s.p.) relatam que ao designar tópicos musicais como estilo ou gêneros musicais retirados de seu contexto e trabalhados em outro, é necessário que ocorra comunicação com diferentes gêneros fora do seu contexto inicial. Mirka (2014 apud Almeida & Machado Neto, 2020, s.p.) menciona que para que cada estilo ou gênero musical seja reconhecido como uma tópica, é necessário que estes se recolquem e dialoguem com outros gêneros que estejam deslocados de suas representações primárias.

Piedade (2012, p. 1) expõe que a Teoria das tópicas musicais, além da música clássica, tem sido empregada na música de outros períodos. O pesquisador (2012, p. 1) afirma “tenho aplicado esta perspectiva no caso de um universo completamente diferente: a música brasileira do final do século XIX e primeira metade do século XX, quando vários gêneros em formação se consolidam nas musicalidades brasileiras”.

²⁵ O Alemão Heinrich Christoph Koch (1749-1816) foi: compositor, teórico e lexicógrafo musical. In: <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A005143.html>

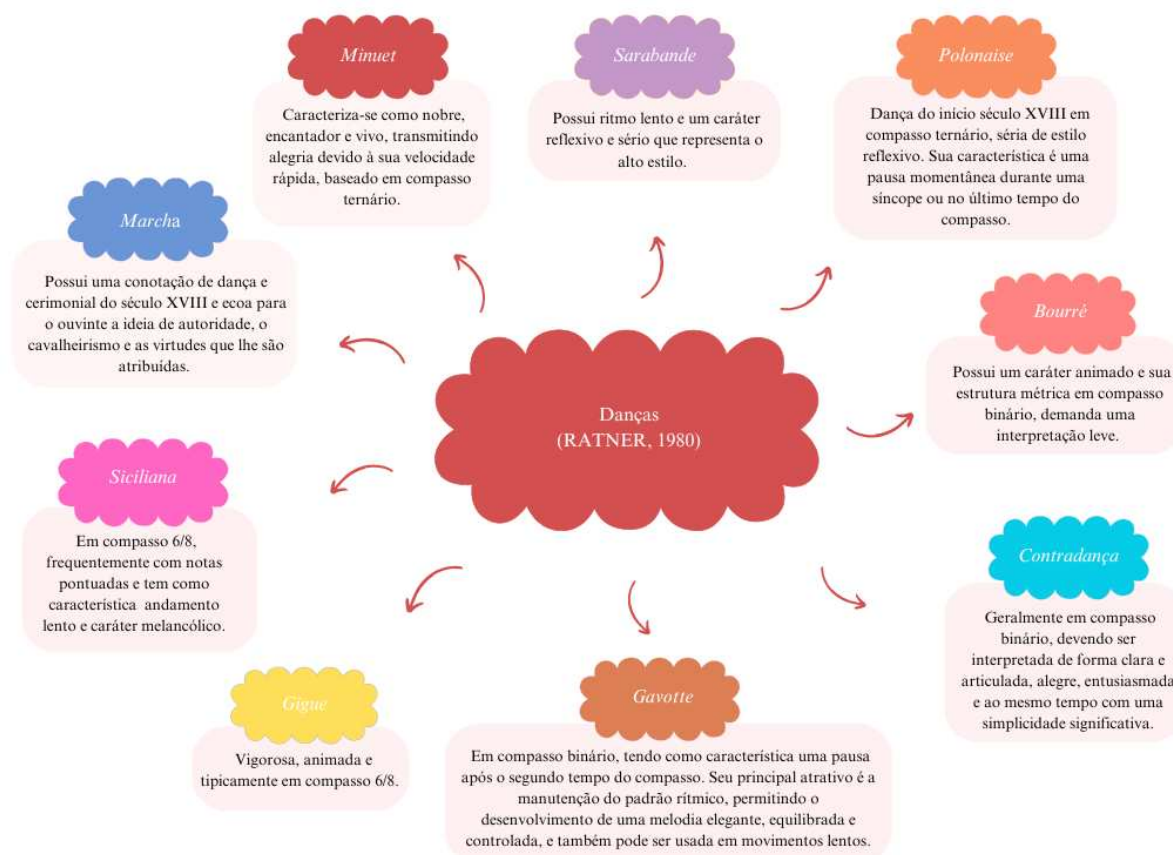


Figura 1
Diagrama²⁶ 1 - Tipos de Danças
(Ratner, 1980)

²⁶ As figuras, dos digramas foram elaboradas por mim através do *Canva* (plataforma de design gráfico). Disponível em: <<https://www.canva.com/>>.

Em relação ao estilo, Ratner (1980, p. 18) diz que a música com contexto militar e de caça era habitual no século XVIII. O autor (1980, p. 18) complementa que os instrumentos de cordas, sopros e teclados eram utilizados para reproduzir os sons, representando a fanfarra e os sinais de caça. Para o autor (1980, p. 18), as representações de figuras de caça contribuíam como fonte de inspiração comovente ou lírica.

No que se refere à tonalidade, Galand (2014) descreve que o estilo militar se destaca pela presença de tonalidades maiores. Mirka (2014, p. 523) complementa que o estilo heroico apresenta duas áreas de exposição em termos de expressividade: o virtuoso, que é caracterizado pela presença de modos maiores, abrange marchas triunfantes, fanfarras e semelhantes e o trágico, caracterizado por modos menores e, que se subdivide em mais dois tipos: o rápido, marcado pelo estilo *tempesta*²⁷ e por harmonias com sétima diminuta; e o lento, assinalado pelo estilo de marcha e cromatismos na linha do baixo.

Steblyn (2002 apud Padovani, 2016, s.p.) diz que a tonalidade de Dó Maior está intrinsecamente associada à tónica marcial que engloba o gênero militar, a fanfarra e eventos cerimoniais militares; Platoff (1997 apud Padovani, 2016, s.p.) menciona que Dó Maior e Ré Maior são as tonalidades preponderantes das composições destinadas a trompetes e tímpanos e Sulzer (1994 apud Padovani, 2016, s.p.) complementa que as tonalidades mais representativas do estilo marcha são: Sib Maior, Dó Maior, Ré Maior ou Mi Maior.

Em relação à característica do estilo militar Padovani (2016, s.p.) diz que o uso da figura de fanfarra é outro atributo presente neste estilo. Caplin (2005, p. 117) complementa que

A tónica de fanfarra está associada aos estilos foguete e golpe de arco, mas possui características mais generalizadas. Suas configurações melódicas arpejadas criam um grau de êxtase harmônico apropriado para um começo formal. Mas os potenciais dos motivos de fanfarra tanto ascendente como descendente também os tornam úteis em outros contextos formais (Caplin, 2005, p. 117)²⁸.

Em relação à instrumentação, Monelle (2006 apud Padovani, 2016, s.p.) explana que os trompetes e tambores são instrumentos característicos do estilo militar e que “sempre estiveram relacionados ao contexto de guerras e exerciam a função das chamadas militares”. O autor (2006 apud Padovani, 2016, s.p.) complementa que “tais instrumentos são

²⁷ “[...] significa ‘tempestade’, sendo atreladas a momentos de inquietudes, agitações e, até mesmo, retratando raiva ou loucura nas músicas [...]” (McClelland 2014 apud Padovani, 2016, s.p.).

²⁸ The fanfare topic is related to both the rocket and the coup d’archet but has more generalized characteristics. Its arpeggiated melodic configurations create a degree of harmonic stasis appropriate for a formal beginning. But the potential for fanfare motives both to ascend and to descend also makes them useful in other formal contexts (Caplin, 2005, p. 117).

encontrados desde muito antigamente na prática militar clássica (especialmente romana) e bíblica”. Outro fator relevante associado à instrumentação do caráter militar são os estilos *ombra*²⁹ e *tempesta* que, segundo McClelland (2014, p. 282) manifestam um ambiente de apreensão e tensão. Para o autor (2014) o estilo *ombra* apresenta as seguintes características: andamentos largos e moderados combinado com harmonias cromáticas enfatizadas sem tons de bemóis, especialmente em modos menores, podendo conter modulações “inesperadas”, agitação rítmica, escalas ascendentes e descendentes e ritmos pontuados. Já o estilo *tempesta*, compreende andamento rápido, tonalidades menores (principalmente em Ré menor), conta com harmonia cromática e agitação rítmica, representado por passagens rápidas de escalas ou notas repetidas (Monelle, 2006; Ratner, 1980; Sulzer, 1994 apud Padovani, 2016, s.p.). Monelle (2006, p. 160) diz que as figuras rítmicas características do estilo militar são sempre notas pontuadas.

Quanto ao estilo cantabile, Ratner (1980, p. 19) relata que a expressão se refere à música que possui um caráter lírico, um ritmo moderado e uma melodia composta por notas com duração longa. O autor (1980, p. 19) menciona que também existe a expressão “cantar allegro” que é empregada para descrever uma melodia semelhante a uma canção com ritmo rápido e acompanhamento frenético, mediante notas repetidas e rápidas ou por meio de figuras de acordes quebrados.

Em relação ao estilo brilhante, o autor (1980, p. 19) descreve que este diz respeito ao emprego de passagens velozes para demonstrar virtuosismo ou expressar grandes emoções. Com relação à abertura francesa, Ratner (1980, p. 20) menciona que esta apresenta um estilo cerimonial característico e que tem como peculiaridade o ritmo lento e um andamento de marcha pesado, marcado por padrões rítmicos com figuras pontuadas.

No que diz respeito ao estilo musette e pastorale, o autor (1980, p. 21) relata que estes são termos que descrevem a música campestre que é interpretada em instrumentos como a gaita de foles, tendo como principal característica a sustentação das notas do baixo, sendo que a melodia se desenrola de forma ornamentada tendo uma característica expressiva, pastoral e ingênua.

A respeito da música turca, Ratner (1980, p. 21) diz que este é um estilo vibrante que designa a música de janízaro³⁰ e que inclui uso de instrumentos como: tambores, triângulos,

²⁹ *Ombra*, palavra italiana que significa sombra, “refere-se àquilo que é sobrenatural e místico, o qual era utilizado para mencionar oráculos, demônios, bruxas e fantasmas (lugares comuns na mitologia clássica) nas músicas” (McClelland 2014 apud Padovani, 2016, s.p.).

³⁰ A música janízaro apareceu na Europa em 1720, usada pelo exército do governante polonês Augusto II. Trazia um novo som, forte, estridente o que tornava enfática a presença da banda e de seus instrumentos. Esse modelo

sopros e pratos. Os compositores do período clássico, de acordo com Ratner (1980, p. 21) reproduziram este estilo, mas o modificaram para adequar-se ao interesse ocidental. Para o autor (1980, p. 26) a forma como as tópicas eram utilizadas nas composições variavam significativamente entre a música barroca e clássica, ou seja, na música barroca havia uma tendência de desenvolver uma ideia, emoção ou um tema ao longo da composição, buscando uma unidade. Por outro lado, a música clássica inclinava por combinações e contrastes que se tornavam cada vez mais comuns a ponto de se converter em regras.

No que se refere ao estilo tempestade e ímpeto³¹, Ratner (1980, p. 21) diz que estes possuem o ritmo como elemento condutor, textura “carregada”, harmonia em modo menor, cromatismos e dissonâncias. O autor (1980, p. 21) complementa que estes estilos foram usados por historiadores da música para referir-se a algumas das primeiras manifestações do romantismo.

Em relação ao estilo sensível, o estudioso (1980, p. 21) menciona que este é pertinente a um modo de expressão pessoal e intimista, frequentemente marcado por uma grande carga de emoção. A crítica musical do período clássico retrata tal estilo como sentimental e emocional.

A cerca do estilo rigoroso e do estilo erudito, Ratner (1980, p. 23) relata que ambos são associados à música sacra. Koch (1802 apud Ratner, 1980, p. 23) declara que tais estilos possuem melodia séria e pouco refinada, dissonâncias e o fato de o tema principal permanecer sempre audível, seja em uma ou outra voz, assegura que cada linha melódica se torne protagonista e contribua diretamente para a expressão do sentido da composição. Tal estilo é mais propício a música religiosa, tendo a fuga como principal procedimento composicional.

Sob o estilo fantasia, Ratner (1980, p. 24) descreve que este é empregado para evocar o sobrenatural, ou seja, representações fantasmagóricas, divindades, princípios morais e castigos, com objetivo de provocar emoções e medo. O autor (1980, p. 24) complementa que tal estilo pode ser reconhecido por uma ou mais características, tais como: cromatismo na linha do baixo, textura carregada, senso de improvisação e frases com estrutura soltas.

Em referência ao estilo pictórico, “palavras pintadas”, Ratner (1980, p. 25) menciona que o pictorialismo é constantemente relacionado à música instrumental e que sugere uma sensação de ação. “Palavras pintadas” envolve associar palavra(s) ou frase(s) de um texto a

foi amplamente copiado em toda Europa, tornando-se parte integrante da apresentação militar. In: Catálogo Online Banda de música de Pernambuco.

Disponível em: <<https://catalogobandasdemusicape.wordpress.com/2021/12/09/historia-sentido-e-aprendizado/>>. Acesso em 17 set. 2023.

³¹ *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), foi um movimento literário alemão que ocorreu na década 1770 (Heartz & Brown, 2002, s.p.).

uma representação musical. Esta prática tem sido realizada ao longo dos tempos em gêneros como madrigais, música francesa para cravo, composições com cena de batalha, entre outras práticas.

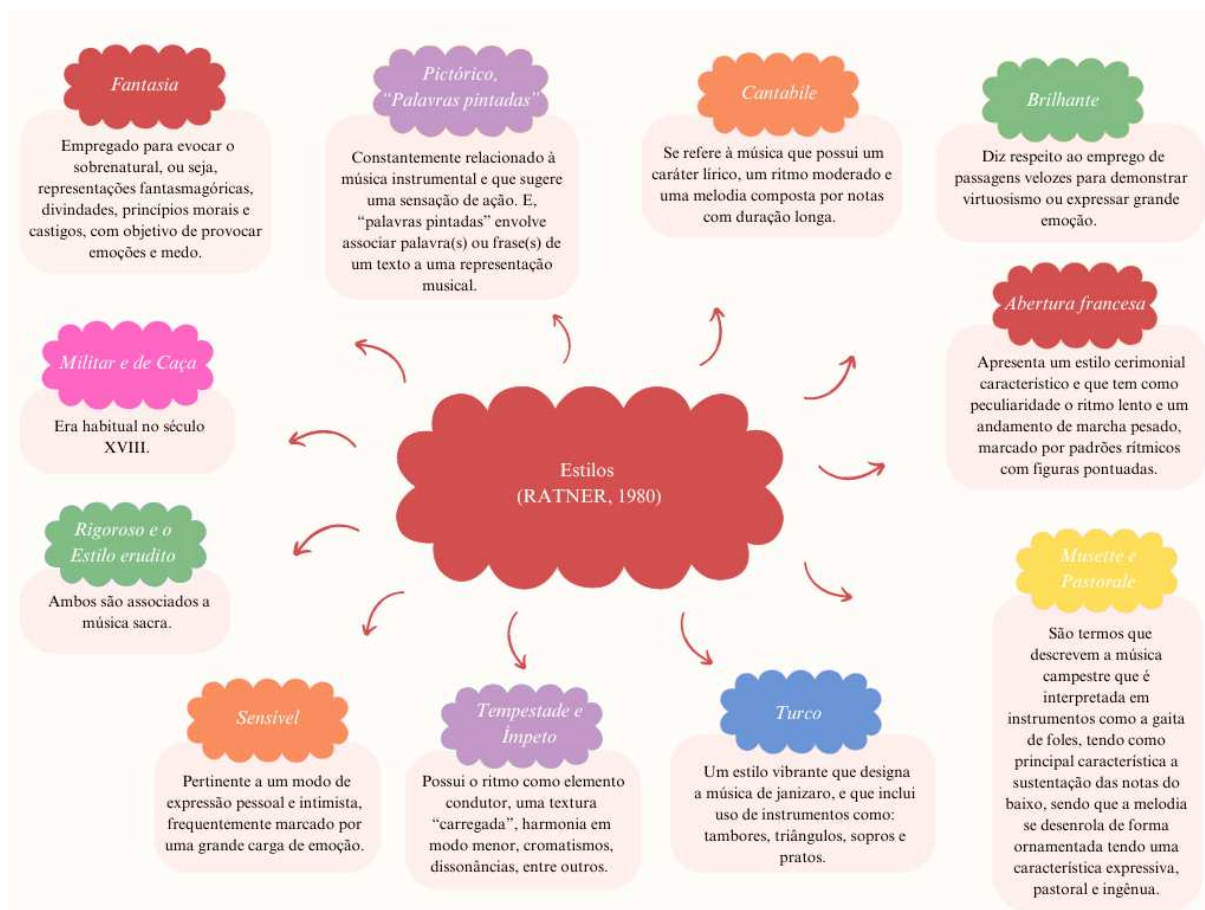


Figura 2
Diagrama 2 - Tipos de Estilos
(Ratner, 1980)

1.2 A intersecção entre musicalidade e a Teoria das tópicas musicais

Piedade (2011, p. 104) traz o conceito de musicalidade, referendando sua conexão com a Teoria das tópicas, expondo que musicalidade é uma memória musical compartilhada que abrange uma riqueza de elementos musicais entrelaçados e os significados culturais a eles associados. O autor (2011, p. 104) complementa expondo que a musicalidade é desenvolvida e compartilhada em comunidades estáveis possibilitando a comunicação da performance com a apreciação musical, o que nos indica que tópicas e musicalidade nada mais são do que uma comunicabilidade musical entre o compositor e o ouvinte. O pesquisador (2011, p. 105) apresenta outra importante definição que diz: musicalidade é mais que uma linguagem musical, é uma forma de conhecer o mundo por meio de um sistema simbólico musical e de um processo de experimentação e educação que, por consequência, incorpora uma maneira de organizar o mundo sonoro na memória do indivíduo de maneira significativa.

Para o autor (2011, p. 105) a musicalidade não é um sistema estático e rígido, pois uma pessoa tem a possibilidade de aprimorar sua percepção musical em um contexto musical diferente, resultando na construção de uma nova expressão musical. Isso implica na prática de uma habilidade dentro de uma abordagem estética sonora específica. Piedade (2011, p. 105) descreve que as musicalidades constituintes de um estilo podem ser entendidas, seja pela análise das mais evidentes e contrastivas, seja por uma arqueologia que revela, mesmo no mais autorregulado dos estilos, uma diversidade de vínculos distantes. Para Piedade (2013, p. 3) a musicalidade é uma forma de memória musical-cultural partilhada por um grupo de pessoas e construída a partir de uma intrínseca rede de elementos musicais e significados que estão profundamente entrelaçados. Bastos (1999 apud Piedade, 2013, p. 3) diz que a musicalidade é um modo de perceber o mundo sonoro que, durante uma interpretação musical, aciona um sistema simbólico-musical que, por sua vez, integra profundamente uma maneira de organizar a realidade auditiva nas pessoas.

1.3 Teoria das tópicas musicais e hibridismo

Outro fator relevante para a relação entre musicalidade e Teoria das tópicas musicais que sugere e apresenta um simbolismo complexo, é o conceito de hibridismo. Piedade (2011, p. 103) expõe que “no século XIX, Mendel³² consolidou o uso do termo *híbrido* para nomear

³² O austríaco Gregor Johann Mendel (1822-1884) foi: biólogo, botânico e monge. In: https://www.ebiografia.com/gregor_mendel/

organismos criados artificialmente a partir do cruzamento de espécies naturais”. Piedade (2011, p. 103) expressa que o hibridismo em música “[...] tange à constituição e mudança nos gêneros e linguagens musicais”. O estudioso (2011, p. 106) acrescenta que “muitas vezes se utiliza o conceito de hibridismo para tratar da imbricação de elementos estilísticos que sintetizam uma obra ou gênero musical. Esta mistura de elementos é normalmente positivada, tomada como índice de complexidade ou sofisticação”. O pesquisador (2011, p. 110) explana que “[...] o conceito de hibridismo, nos estudos musicais, funciona em uma camada tal que muitas vezes oculta um processo interior e anterior cuja investigação tem, a meu ver, bom rendimento através da musicalidade e do ensejo retórico implícito nestes gêneros”.

Piedade (2011, p. 104) apresenta dois tipos de hibridismo: homeostático que é utilizado para retratar um estado em que o corpo híbrido está em equilíbrio e “domesticado”, mediante uma fusão, na qual, A e B, perdem suas identidades individuais para se unirem na formação de um novo corpo estável, definido como C; e, o contrastivo, em que A está intrinsecamente ligado a B e vice-versa, quando nos referimos à relação entre eles. A distinção entre A e B é especialmente destacada dentro da estrutura AB, que é a essência dessa dualidade. Então, ao descrever este elemento AB, podemos dizer que A e B coexistem de maneira contrastante. O autor (2011, p. 106) relata que tem trabalhado a significação das tópicas nas composições brasileiras de forma a reconhecer e extrair os materiais A e B empregados no repertório, com suas características contrastantes entre si a ponto de se evidenciarem no discurso musical e carregarem alusões a elementos culturais.

Piedade (2011, p. 105) expõe que de acordo com a ideia de hibridismo contrastivo, as tópicas musicais encontradas nas composições e improvisações designam uma relação de fricção de musicalidades, ou seja, como os elementos musicais, interagem e se relacionam um com o outro. O pesquisador (2013, p. 1) diz que a fricção de musicalidades trabalha com a investigação dos nexos socioculturais. O autor (2013, p. 4) complementa que “a fricção de musicalidades surge então como uma situação na qual as musicalidades dialogam, mas não se misturam: as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças”. Essa colisão musical não exhibe união ou junção, mas tensão e articulação. Piedade (2013, p. 4) diz que “a metáfora mecânica da fricção implica que os objetos postos em contato se tocam e esfregam suas superfícies, podendo chegar a trocar partículas, mas os núcleos duros das substâncias tendem a se manter intactos”.

Em relação às tópicas da música brasileira, Piedade (2011, p. 106) destaca que “entre os universos de tópicas mais centrais da musicalidade brasileira, há as tópicas ‘brejeiros’, ‘época-de-ouro’ e ‘nordestinas’”. Para o autor (2011, p. 107) as tópicas brejeiro são

caracterizadas pela presença de padrões musicais que são modificados por subversões, brincadeiras e desafios, demonstrando coragem e habilidade, de maneira organizada, requintada, altiva, sedutora e maliciosa. Piedade (2011, p. 107) diz que “as tópicas brejeiro aparecem também no tom lascivo e debochado de algumas melodias que vão ser importantes na gafeira [...]”. No que diz respeito às tópicas época-de-ouro, estas abrangem floreios melódicos das antigas modinhas, polcas, valsas e serestas brasileiras. A interpretação destes elementos melódicos ornamentados traz à tona a essência simples, a delicadeza e o lirismo do passado brasileiro. Para o autor (2011, p. 107) as tópicas da música do norte do Brasil desempenham um papel fundamental no repertório do baião e, a partir desse gênero, se espalharam por uma grande variedade de gêneros musicais brasileiros. Piedade (2011, p. 106) cita outro importante fator: tópicas caribenhas permanecem presente em diversos repertórios musicais brasileiros especialmente no que diz respeito à batida do bongô³³. Esses casos podem ser vistos como exemplos de fusão musical, uma vez que não há conflitos intrínsecos aparentes. Pelo contrário, parece ter havido um consenso tácito na geração desses gêneros que deixou de lado a diversidade original (mesmo que essa diversidade ainda exista e se manifeste tanto no discurso do senso comum quanto na análise). Piedade (2011, p. 108) aponta que o mundo das tópicas paira além da separação entre a música de tradição escrita e a popular, em um espaço, no qual, entrelaçada com outras expressões musicais que despontam, tornam-se narrativas essenciais para imaginar a música do Brasil. O autor (2011, p. 110) descreve que as tópicas são manifestações estáveis de conteúdos como: gêneros, estilos, motivos, frases, harmonias, entre outros e ainda comenta que talvez fosse relevante perseguir linhas que conectam os discursos que compõem as músicas no século XXI.

De acordo com Piedade (2007, p. 4) não é o suficiente perceber, interpretar e classificar as tópicas identificadas no texto musical, mas sim explicar como ocorre tal entrelaçamento de afetos e gestos na interpretação musical. Na música escrita, a rede de tópicas encontra-se estipulada pela trama musical, na qual, as figuras retóricas podem se conectar diversas vezes em diversificados instantes e disposições. Piedade (2007, p. 4) diz que “[...] as tópicas de um discurso musical (entendido como posições estruturais dotadas de qualidade sígnica determinada) são experimentadas pelos próprios intérpretes na sua prática musical, bem como pela audiência”.

A música brasileira compreende diversas tópicas, as quais designam ou representam gêneros musicais, afetividades e espaços geográficos de vivências, significações e relações

³³ O bongô é um instrumento percussivo e tem origem na América Central e é oriundo da fusão da música africana e espanhola.

humanas. Piedade (2007, p. 5-6) estrutura algumas tópicas que simbolizam e traduzem a cultura musical brasileira e suas influências, tais como: *brejeiro*³⁴, *época de ouro*³⁵, *nordestino*³⁶, *bebop*³⁷, *afro*³⁸, *sulinas*³⁹, *caipiras*⁴⁰, *ameríndios*⁴¹, *árabe*⁴², *oriental*⁴³, *experimental*⁴⁴, *atonal*⁴⁵, *tropical*⁴⁶ entre outras tópicas. O autor (2007, p. 6) diz que “a perspectiva retórica e a ‘Teoria das tópicas’ representam orientações de análise musical que superam o mero formalismo, ao envolver simultaneamente conhecimentos musicais e interpretações histórico-culturais”.

³⁴ Refere-se à figura do malandro da cultura carioca e brasileira em geral.

³⁵ Na qual reinam os maneirismos das antigas valsas e serestas brasileiras, impera a nostalgia de um tempo de simplicidade e lirismo, de ruralidade e frescura.

³⁶ Através da música nordestina utilizando à escala mixolídia, mediante uma série de padrões, que se tornou índice da identidade brasileira.

³⁷ Refere-se ao “jazz” brasileiro.

³⁸ Presente através dos batuques, lundus, jongos etc.

³⁹ Envolve a música tradicional das terras gaúchas e gêneros musicais argentinos, uruguaios e paraguaios tais como guarânia, chacarera, milonga, tango etc.

⁴⁰ Evoca o mundo rural conforme a imaginação do Brasil, sudoeste e central, tendo a figura do caipira e seus duetos em terças e sextas paralelas, bem como os ponteios da viola caipira como referenciais mais evidentes.

⁴¹ Principalmente no uso de flautas nativas e percussão do tipo “pau-de-chuva”.

⁴² Devido à influência da *world music*, principalmente através de escalas e ornamentações.

⁴³ Através das escalas de cinco notas (pentatonismo).

⁴⁴ Especialmente na exploração timbrística.

⁴⁵ Evoca um cultivo erudito de vanguarda.

⁴⁶ Estratégias icônicas denotando as florestas e a exuberância tropical, como os pássaros em Villa-Lobos.

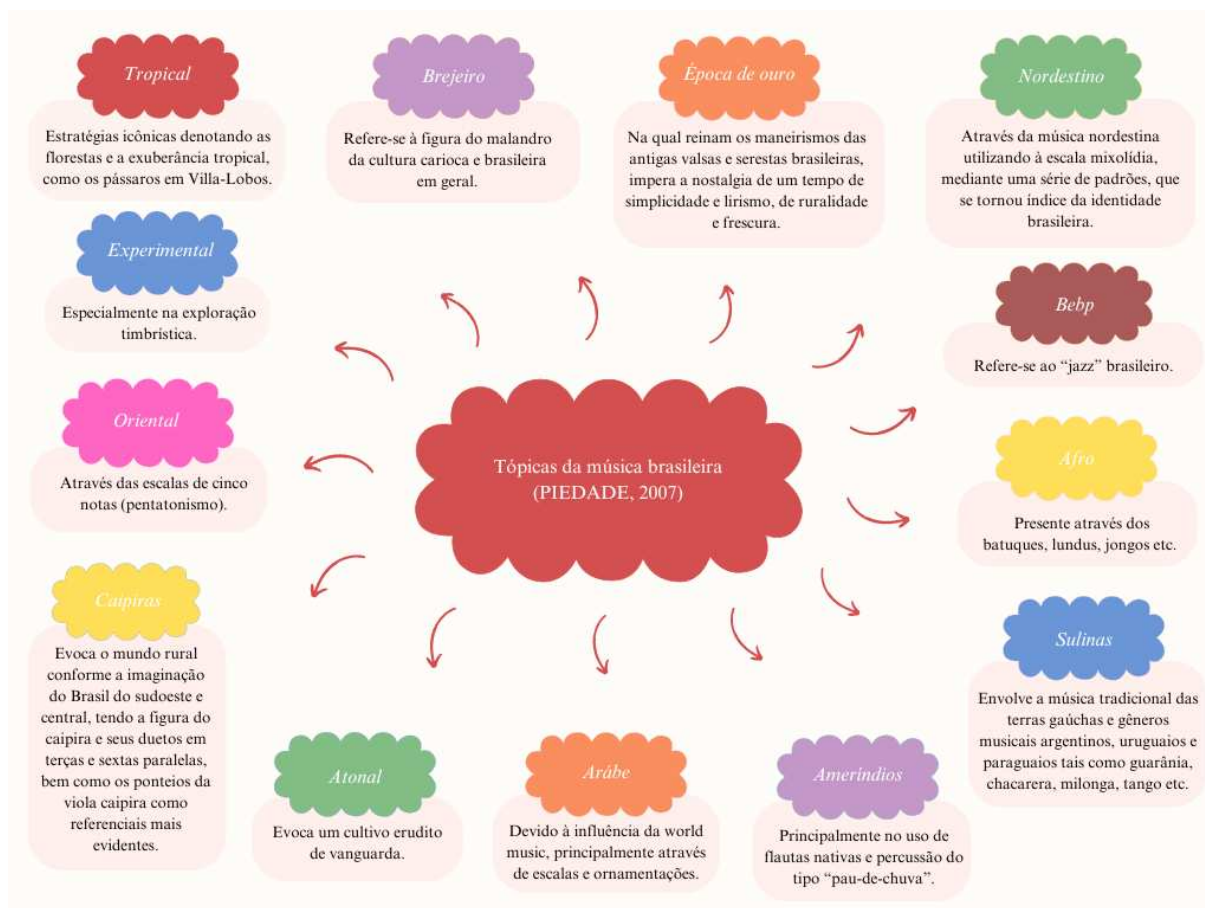


Figura 3
Diagrama 3 - Tópicos da música brasileira
(Piedade, 2007, p. 5-6)

1.4 Isotopia

Para Piedade (2012, p. 5) o universo de representações, de indicativos, de convenções em que as tópicas vivem, se entrelaçam e se apresentam de uma tópica a outra, pode ser chamado de cadeia isotópica, que vem a ser compreendida como uma sequência de motivos que se conectam e se desdobram de forma coerente.

Para Simões (2003b apud Simões, 2005, p. 1275), “isotopia é um recorte temático fundado na identidade de significantes aberta para a pluralidade de significados e balizada pela rede interna perceptível na trama textual”. Segundo Greimas & Courtés (1989 apud Oliveira, 2011, p. 93), o termo tem origem do grego *isos* (igual, semelhante) e *topos* (plano, lugar), podendo ser entendida como a existência análoga, ou seja, uma semelhança, mais ou menos aparente, entre imagens que, inicialmente, podem parecer desconexas ou até mesmo imperceptíveis. No dicionário *Sémiotique Raisonné de la théorie Du langage*, Greimas utilizou esse termo, oriundo da físico-química, e o introduziu na análise semântica conferindo-lhe um significado específico, considerando seu novo campo de aplicação (Greimas & Courtés, 1979, p. 245).

Segundo Greimas & Courtés,

[...] o conceito de isotopia designou inicialmente a iteratividade, no decorrer de uma cadeia sintagmática, de classemas que garante ao discurso-enunciado a homogeneidade. Segundo essa acepção, é evidente que o sintagma que reúne ao menos duas figuras sêmicas pode ser considerado como o contexto mínimo que permite estabelecer uma isotopia (Greimas & Courtés, 1979, p. 245).

Para os autores (Greimas & Courtés 1993 apud Lara, s.d., p. 1288) a ideia de isotopia, inserida no elemento semântico do processo gerador de significados, inicialmente se referiu à iteratividade de espécies no decorrer de uma cadeia sintagmática que assegurou ao discurso-enunciado sua homogeneidade. Piedade (2012, p. 5) complementa que a isotopia é caracterizada por um sistema de redundâncias de categorias semânticas que viabiliza a leitura narrativa.

Piedade (2012, p. 6) apresenta um conceito oposto ao conceito de isotopia: alotopia⁴⁷, que seria, para o autor, a fragmentação da isotopia, ou seja, também um modo de construção do discurso, uma vez que o componente alotópico destaca o surgimento de outro elemento recente que recalibra a isotopia. Em outras palavras, a alotopia pode ser entendida

⁴⁷ Alotopia (de alôs = outro; topo = lugar) é a percepção da falta ou da fratura do material; o elemento disruptivo que quebra a redundância do acontecimento (Almeida, 2005, p. 19).

como uma consequência natural da variação de motivos que enriquece o discurso musical. O autor (2012, p. 6) declara que “o elemento alotópico é aquele que provoca o distanciamento perceptivo da isotopia [...]”.

Piedade (2012, p. 7) acrescenta que uma tópica cuidadosamente elaborada e significativa ao texto musical solidifica a cadeia isotópica, não provocando estranheza nem afastamento ao ouvinte. No entanto, o pesquisador (2012, p. 7) reforça que o construtor do discurso musical (normalmente o compositor) pode remodelar a retoricidade dessa tópica alterando sua posição no texto musical e a colocando em uma inesperada situação dentro do discurso, causando assim, maior retoricidade, ou seja, maior qualidade ao discurso musical.

1.5 Apreciação musical através das lentes da Teoria das tópicas musicais

Conforme Piedade (2012, p. 8), a abordagem que incorpora tópicas e figuras musicais pode sofrer críticas e desaprovações sob a ótica formalista modernista, por abranger subsídios que resultam da subjetividade. Porém, para o autor (2012, p. 4-5), o campo da musicologia analítica pode se beneficiar significativamente com as novas teorias da argumentação, especialmente baseado na noção de enunciado musical como um elemento mais pragmático do que estrutural. Piedade (2012, p. 5) reforça que “isso certamente traz um fundamento enriquecedor para o sentido amplo em que se imbricam segmentação formal, significado musical e a retroalimentação entre estrutura e expressão na performance”.

Guck (1998 apud Piedade, 2012, p. 8) diz que uma análise musical se torna benéfica quando sua narrativa é mais evidente e há mais explicitação dos motivos subjetivos, inerentes a qualquer discurso. Samson (2001 apud Piedade, 2012, p. 8) complementa que “se os analistas continuarem insistindo no modelo positivista e cientificista, o campo da análise musical perderá sua identidade neste emaranhado de perspectivas críticas mais amplas”.

Para Piedade (2012, p. 8), a análise musical, com base em uma perspectiva retórica, busca no texto e na interpretação musical elementos mediadores do discurso sonoro que possam enriquecer a qualidade do discurso musical. Essa retoricidade oxigena o formalismo que, embora importante, apresenta limitações quando examinado isoladamente.

2 PESQUISA ARTÍSTICA COMO MARCO CONCEITUAL

Minayo (2001, p. 26) diz que a pesquisa não prescinde da criatividade e se estrutura essencialmente “[...] por uma linguagem fundada em conceitos, proposições, métodos e técnicas, linguagem esta que se constrói com um ritmo próprio e particular”.

Gil (2007 apud Gerhadt & Silveira, 2009, p. 12) define pesquisa como: “[...] procedimento racional e sistemático que tem como objetivo proporcionar respostas aos problemas propostos. A pesquisa desenvolve-se por um processo constituído de várias fases, desde a formulação do problema até a apresentação e discussão dos resultados”, ou seja, é um processo guiado por métodos específicos e técnicas apropriadas, garantindo a credibilidade e a objetividade das conclusões alcançadas.

A procura pelo conhecimento oriundo da pesquisa é de grande importância, uma vez que ela desempenha um papel fundamental na identificação e resolução de necessidades específicas ou, busca por respostas relacionadas a um objeto de estudo. Essa indagação pelo conhecimento é muitas vezes motivada por interesses pessoais, destacando a relevância intrínseca da pesquisa como um meio de diagnóstico e resolução de questões.

A pesquisa, de acordo com Guerra

[...] objetiva aprofundar-se na compreensão dos fenômenos que estuda - ações dos indivíduos, grupos ou organizações em seu ambiente ou contexto social -, interpretando-os segundo a perspectiva dos próprios sujeitos que participam da situação, sem se preocupar com representatividade numérica, generalizações estatísticas e relações lineares de causa e efeito (Guerra, 2014, p. 11).

Para Minayo (2001, p. 21-22) a pesquisa qualitativa aborda questões específicas, concentrando-se em aspectos da realidade não mensuráveis pelas ciências humanas, como significados, motivos, aspirações e valores, que são essenciais para compreender as relações e fenômenos complexos além da quantificação de variáveis.

Nesta dissertação, o marco conceitual foi fundamentado em Pesquisa artística, ou seja, amparado por uma compreensão de música como processo, um movimento do performer. A relevância, em uma pesquisa acadêmica, de descrever sobre os aspectos artísticos envolvidos nas práticas interpretativas é fundamental, pelo fato de oferecer uma dimensão ímpar para comunicar e transmitir as descobertas e resultados alcançados no processo de interpretação de uma peça.

Tais ações acabam, enriquecendo a área com conhecimentos pertinentes às práticas desenvolvidas e propiciando a acessibilidade aos resultados obtidos por meio do campo de

pesquisa, estabelecendo conexões com experiências que abarcam diversas dimensões presentes nos processos interpretativos, facilitando uma compreensão mais ampla e memorável do conteúdo apresentado e contribuindo para a construção do conhecimento.

Cerqueira (2019, p. 243) diz que a Pesquisa artística, primeiramente, manifestou-se nas artes visuais e seguiu para as demais artes. O autor (2019, p. 231) alega que a expressão *Pesquisa artística* é análoga a *pesquisa em artes* e que o termo foi utilizado por Silvio Zamboni⁴⁸ (2001), precursor do tema no Brasil.

A Pesquisa artística pode ser considerada como uma abordagem que combina práticas artísticas e investigação acadêmica, a fim de explorar e registrar questões, conceitos e ideias por meio de expressões criativas. O objetivo não é apenas criar obras de arte, mas também indagar, provocar reflexões e gerar diálogos significativos que possam contribuir para a área. Além disso, a Pesquisa artística, fundamentada em teorias e conceitos acadêmicos, propicia e valoriza a experimentação e a inovação, encorajando o artista-pesquisador a explorar novas formas de expressões, materiais e abordagens conceituais, investigando as possibilidades estéticas de determinados elementos ou técnicas. Em resumo, a Pesquisa artística é uma prática dinâmica, aberta, diversificada e dialógica que combina a criatividade e a investigação para gerar conhecimento, promover comunicações interdisciplinares e enriquecer a compreensão do mundo contemporâneo mediante a expressão artística.

Bragagnolo (2021, p. 3) comenta que na Pesquisa artística, o pesquisador e o artista convergem na figura do pesquisador-artista, que desempenha o papel de investigador sem negligenciar sua identidade como artista. Na Pesquisa artística, os desafios emergem diretamente da prática artística, estabelecendo uma relação inseparável entre teoria e prática. Complementando a reflexão, a autora (2021, p. 3) diz que a Pesquisa artística demanda que o intérprete esteja sempre ativamente envolvido na reavaliação da prática, percebendo-a como um processo fluído, flexível e em constante evolução, em oposição à prática simplesmente como desenvolvidora de um conhecimento canônico fixo e imutável. Para Coessens; Crispin; Douglas (2009 apud Bragagnolo, 2021, p. 69) a Pesquisa artística é definida como um domínio de investigação em arte que se concentra na figura do pesquisador-artista, que desempenha o papel de pesquisador sem renunciar à sua identidade como performer. Segundo Domenici (2012, p. 1537) a Pesquisa artística é uma abordagem que demonstra uma grande

⁴⁸ Artista visual e fotógrafo, doutor em artes pela Universidade de São Paulo - USP, Silvio Zamboni é professor aposentado do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. In: <https://livrosdefotografia.org/perfil/3810/silvio-zamboni>

conexão com o campo da performance musical e é direcionada à prática do artista-pesquisador. A Pesquisa artística para Ávila & Fiaminghi (2022, p. 2), “é um ramo da atividade acadêmica que procura abarcar a dupla natureza da música como ciência e arte”; na opinião de Bragagnolo & Sanchez (2022, p. 3) vem a ser uma espécie de pesquisa, na qual o artista desenvolve o trabalho de pesquisador sem abandonar o compromisso artístico.

Bragagnolo *et al.* (2021, p. 51-52) apresentam a Pesquisa artística como consequência de um processo vivenciado na musicologia a partir do século XXI partindo do distanciamento, do entendimento de música enquanto partitura e trazendo uma aproximação à uma compreensão de música como processo, uma ação do performer, que se vê trazido ao centro dos debates acadêmicos. Unes (1998, p. 19-20) enfatiza a necessidade de se reconhecer a relevância das experiências sensoriais do intérprete ao interagir com uma obra musical, sem relegar os sentidos em favor do aspecto visual (ou gráfico) e da suposta validação do documento escrito.

López-Cano (2015, p. 71) contribui mencionando que “a Pesquisa artística é, por definição, um processo de produção de conhecimento a partir da experiência prática”. Continuando sua exposição, o autor (2015, p. 72) declara que quando menciona Pesquisa artística se refere a uma atividade formal dentro do âmbito acadêmico. Lopez-Cano & Opazo (2014 apud Lopez-Cano, 2015, p. 74) consideram que a investigação na prática interpretativa pode englobar a avaliação das técnicas instrumentais e dos estilos de interpretação de músicas específicas, períodos históricos e locais. Essa abordagem pode se fundamentar em documentos escritos, relatos de intérpretes ou na análise de gravações. Comumente, em algumas pesquisas, comparações entre diversas interpretações de uma mesma composição são realizadas, assim como descrições do estilo interpretativo de um músico em particular ou suas mudanças ao longo do tempo, juntamente com a análise das características presentes em vários elementos da performance, tais como: elementos visuais e gestuais, entre outros caminhos investigativos possíveis. Lopez-Cano (2015, p. 75) complementa que a Pesquisa artística se concentra não apenas em descrever ou analisar, mas em enriquecer criticamente a própria interpretação do pesquisador. O autor pontua que se trata de um tipo de conhecimento direcionado à ação.

Godói (2021, p. 351) expõe que a Pesquisa artística, abraça os conceitos fundamentais da investigação no âmbito da música, mas adota uma abordagem mais inclusiva e global, dialogando com contextos internacionais e abrangendo uma variedade de instituições e circuitos artísticos. Destaca-se, sobretudo, o projeto poético do artista, que se entrelaça com reflexões, conhecimentos, pesquisas, teorias, ciências, filosofia e outros domínios do saber.

Para Domenici (2012, p. 1541), uma das finalidades da Pesquisa artística é trazer à tona questões e reflexões do performer a partir da prática artística, o que poderá acarretar uma colaboração significativa para os conhecimentos da área.

2.1 Naturezas da pesquisa em artes

Borgdorff (2012) apresenta classificações ou níveis da Pesquisa artística

a) Pesquisa em artes é uma pesquisa que tem prática artística no sentido mais amplo da palavra como seu objeto. Refere-se a investigações que buscam conclusões válidas sobre a prática artística a partir de uma perspectiva teórica. Implicando hipoteticamente em uma separação fundamental, e certa distância, entre o pesquisador e o objeto de pesquisa; b) Pesquisa para as artes pode ser descrita como pesquisa aplicada em um sentido restrito. A prática artística não é o objeto de investigação, mas o seu objetivo. Oferecendo insights e ferramentas que podem ser aplicadas na prática artística de uma forma ou de outra; c) Pesquisa nas artes [...] não pressupõem a separação entre pesquisador e objeto, e não considera a distância entre o pesquisador e a prática artística⁴⁹ (Borgdorff, 2012, p. 37-38).

Lopez-Cano & Opazo (2014) classificam a Pesquisa artística, no que diz respeito ao texto escrito e a prática musical, em três níveis: “no primeiro, [...] o trabalho escrito pode fornecer conhecimento vinculado a algum conteúdo do material de trabalho criativo”; “no segundo, [...] há uma relação mais estreita entre a obra escrita e a prática artística. Aqui, a escrita explica, fundamenta e oferece evidências ou argumentos sobre o que se faz no campo criativo”; “no terceiro, [...], a escrita e a prática não só se apoiam e complementam, como são interdependentes, uma não existiria sem a outra: são duas formas de completar o mesmo processo artístico e investigativo”⁵⁰ (2014, p. 187-194).

Tanto as classificações ou os níveis de pesquisa são considerados Pesquisa artística, cada qual com suas peculiaridades intrínsecas distintas. Esta distinção sugere que diferentes categorias ou níveis de pesquisa dentro do campo artístico possam implicar em abordagens

⁴⁹ a) Research on the arts is research that has art practice in the broadest sense of the word as its object. It refers to investigations aimed at drawing valid conclusions about art practice from a theoretical distance; b) Research for the arts can be described as applied research in a narrow sense. In this type, art is not so much the object of investigation, but its objective; c) Research in the arts [...] It concerns research that does not assume the separation of subject and object and does not observe a distance between the researcher and the practice of art (Borgdorff, 2012, p. 37-38).

⁵⁰ El primero, [...] o trabajo escrito puede proporcionar como cimientos vinculados a algún contenido do material de trabajo creativo. En el segundo, [...] existe una relación más estrecha entre la obra escrita y la práctica artística. Aquí, la escritura explica, apoya ofrece pruebas o argumentaciones sobre lo que se hace en el campo creativo. En el tercero, [...], escritura y práctica no sólo se sustentan y complementan, sino que son interdependientes, la una no existiria sin la otra: son dos formas de completar um mismo proceso artístico e investigativo (Lopez-Cano & Opazo, 2014, p. 187-194).

conceituais equivalentes, mas com objetivos específicos, refletindo assim uma diversidade de práticas e perspectivas no âmbito da investigação artística.

No entanto, é fundamental destacar que uma e outra priorizam o ato criativo, imaginário e principalmente o processo aberto e dialógico. Isso ressalta a essência da Pesquisa artística, que também se distingue pela capacidade de descrever materiais com uma perspectiva abstrata. A Pesquisa artística se concentra na exploração dos elementos subjetivos da experiência humana, permitindo uma compreensão mais profunda e rica do mundo ao nosso redor.

Em Pesquisa artística, um aspecto crucial a ser considerado é o processo metodológico. Especificamente no contexto da interpretação musical, frequentemente nos vemos recorrendo a estudos provenientes de outras áreas das artes, como a dança e as artes cênicas e visuais. Além disso, é essencial explorar conceitos e perspectivas dos campos da filosofia, sociologia e psicologia, pois estes podem oferecer insights valiosos para a compreensão da experiência musical. Em certas situações, é necessário adaptar reflexões e procedimentos de áreas afins ou até mesmo empregar métodos experimentais para investigar aspectos específicos da interpretação musical como o contexto cultural e outros elementos pertinentes. Esse enfoque multidisciplinar e a flexibilidade metodológica são fundamentais para uma Pesquisa artística robusta e abrangente.

Ulhôa declara que

[...] não há como fugir de uma metodologia artesanal, exploratória e imersa nas particularidades do objeto ou processo artístico em estudo, a Arte é ao mesmo tempo um objeto histórico (inserido em um contexto temporal ou geográfico) e estético (com transcendência e valor intrínsecos relativos) (Ulhôa, 2014, p. 3-4).

Nesse sentido, a estrutura conceitual embasada na Pesquisa artística reconhece e valoriza a natureza intrínseca e multifacetada da música, ou seja, moldada de forma cuidadosa e sensível às características específicas do objeto ou do processo artístico em estudo. Isso implica em uma exploração minuciosa e submersa nas particularidades de uma obra musical, levando em conta não apenas sua dimensão estética e estilística, mas também seu contexto histórico, seus nexos socioculturais, os diálogos e as relações tecidas pelo performer a partir de suas vivências.

A música, por sua vez, é simultaneamente um objeto histórico e estético. Como objeto histórico, está inserida em um contexto temporal e geográfico, sendo influenciada por uma série de fatores que moldam sua criação e recepção ao longo do tempo. Por outro lado,

como objeto estético, a música possui uma dimensão de transcendência e valor intrínseco, cuja apreciação e significados podem variar de acordo com as percepções e interpretações individuais de cada performer e de cada espectador.

Portanto, uma metodologia de pesquisa em música deve ser capaz de abarcar essa complexidade presente, combinando uma análise cuidadosa das características formais e estilísticas de uma obra musical com uma compreensão profunda de seu contexto histórico e cultural. Somente assim poderemos realmente apreciar e compreender a riqueza e diversidade do fenômeno artístico em toda a sua complexidade e profundidade.

Para Pimentel (2015, p. 90), tanto “a pesquisa em Arte quanto à pesquisa sobre Arte tem presente o embasamento teórico já consolidado sobre o assunto da pesquisa e é a partir deles e do que é argumentado que são criadas novas teorias que embasarão pesquisas futuras”.

Nesse contexto, é fundamental compreender a trajetória do desenvolvimento do trabalho e adotar uma metodologia ou teoria apropriada e alinhada com o objeto de estudo. Isso não apenas assegura a qualidade da pesquisa, mas também evita armadilhas de torná-la complexa e de difícil compreensão. A escolha do processo metodológico de forma coerente não apenas facilita a construção da pesquisa, mas também pode garantir que os resultados sejam apresentados de maneira acessível e compreensível, tornando o trabalho mais eficaz em sua comunicação, em outras palavras, a harmonia entre a escolha do método e o objeto de estudo não apenas contribui para a solidez e credibilidade da pesquisa, mas também amplia sua relevância e impacto, ao tornar suas conclusões mais acessíveis e compreensíveis para aqueles que possam se beneficiar do conhecimento produzido.

Portanto, ao se discursar sobre um estudo que envolve fatores dialógicos e abertos, a falta de clareza na organização das instâncias da pesquisa certamente nos conduzirá como diz Rios et al. (2022, p. 23), “[...] a um desequilíbrio entre os níveis dos problemas/questões de pesquisa e das escolhas metodológicas”. Assim, ao adentrar no âmbito da pesquisa é necessário estabelecer um diálogo entre anseios, interesses e expectativas do pesquisador, utilizando seus conhecimentos básicos em busca de uma compreensão do objeto pesquisado. Nesse contexto, é fundamental que a pesquisa não se limite a mera acumulação de informações; ao contrário, a pesquisa deve apresentar suas instâncias e seus significados. Esses processos funcionam como uma intersecção entre a teoria e a prática, permitindo que o pesquisador não apenas compreenda, mas aprofunde seu objeto de estudo.

Ulhôa (2014, p. 3) afirma que a principal distinção entre a pesquisa nas artes e nas ciências, incluindo as ciências sociais e humanas, está no fato de que, enquanto nos campos científicos, os manuais de metodologia são uma referência importante para o aprendizado de

como elaborar projetos e redigir academicamente, nas artes, a principal dificuldade é conseguir um certo distanciamento em relação ao objeto de estudo, com o qual, como artistas, temos uma forte conexão devido à nossa formação cultural.

Quanto aos seus impactos na universidade, Mundin (2022, p. 151) menciona que a investigação no campo das artes tem sido um tópico de discussão no âmbito do ensino superior durante um longo período. A autora (2022, p. 152) complementa que essas discussões renovam e fortalecem as abordagens de pesquisa qualitativa, o que reacendeu os debates sobre as distinções e semelhanças entre a ciência e as artes, ainda delineadas predominantemente a partir de uma perspectiva ocidental.

Jacobshagen (2016 apud Ghirardi, 2022, s.p.) expõe que a “Pesquisa artística dentro da universidade é uma expansão benéfica do espectro de possíveis questões e métodos, ao mesmo tempo em que pode fortalecer as conexões entre disciplinas artísticas e científicas”.

Assim, ao adotar a Pesquisa artística como base conceitual para conduzir este trabalho, não apenas abraço uma abordagem flexível, criativa e dialógica, mas também contribuo para um movimento mais amplo de renovação e fortalecimento das abordagens de pesquisa qualitativa no ensino superior.

Como observado por Mundin (2022), a investigação no campo das artes tem sido um tema de discussão crucial, revitalizando debates sobre as distinções e semelhanças entre ciência e arte. Além disso, como destacado por Jacobshagen (2016 apud Ghirardi, 2022, s.p.), a Pesquisa artística na universidade amplia o espectro de questões e métodos possíveis, fortalecendo as conexões entre disciplinas artísticas e científicas. Essa abordagem, portanto, não apenas enriquece o processo investigativo, mas também contribui para um diálogo interdisciplinar mais dinâmico e fecundo no contexto acadêmico.

Essa escolha decorre da capacidade singular desse marco conceitual em proporcionar flexibilidade e liberdade ao longo do processo investigativo. Essa abordagem pode possibilitar uma exploração mais livre do tema em análise, além de estimular uma maior criatividade na formulação das questões de pesquisa. Portanto, o arcabouço teórico escolhido se apresenta como um instrumento propício para conduzir uma investigação que não busca apenas uma compreensão convencional, mas sim uma perspectiva diferenciada sobre o objeto de estudo.

Nesse contexto, a escolha desse eixo conceitual emerge como um recurso valioso para orientar uma investigação que transcende o limite da compreensão convencional pelo fato de descrever componentes abstratos. Ao adotar a Pesquisa artística como alicerce investigativo, busca-se não apenas entender o objeto de estudo de maneira tradicional, mas também explorar novos ângulos, perspectivas e interpretações que possam enriquecer e

ampliar o conhecimento sobre o tema. A Pesquisa artística oferece a oportunidade de mergulhar nas nuances do assunto, permitindo uma imersão profunda que vai além dos aspectos superficiais. Assim, ao optar por essa estrutura conceitual, vislumbra-se não apenas a obtenção de resultados, mas também o estímulo à criatividade, à reflexão e à descoberta de insights que possam agregar valor ao campo de estudo em questão.

A apresentação de um produto artístico, como a interpretação de uma obra ao final da pesquisa, desempenha um importante papel na distinção entre pesquisa qualitativa e Pesquisa artística. Embora ambas as abordagens sejam qualitativas, a Pesquisa artística se destaca pela incorporação de uma expressão criativa real como parte integrante do processo de investigação, ou seja, a performance resultante do campo de pesquisa como parte integrante do processo de Pesquisa artística, acrescenta uma dimensão única e significativa à investigação. Este produto artístico, gerado pelos processos estruturados para o percurso de pesquisa, não apenas fornece a comunicação dos resultados da pesquisa no formato escrito, sonoro, mas também se mostra como uma manifestação compreensível dos insights e descobertas obtidos ao longo do estudo, propiciando diferentes pontos de vista sobre as práticas interpretativas, ao combinar os elementos visuais e sonoros que transcendem as limitações da linguagem escrita, alcançando uma audiência mais ampla e diversificada.

Além disso, o registro do processo desenvolvido para a interpretação de uma obra se torna um memorial, consolidando e preservando os resultados da pesquisa de uma maneira que vai além do texto escrito.

Em suma, a apresentação de um produto artístico como parte integrante da pesquisa é essencial para singularizar a Pesquisa artística. Essa prática não apenas enriquece a compreensão e comunicação dos resultados da pesquisa, mas também destaca o potencial transformador e inovador da abordagem artística na produção de conhecimento.

2.2 O contexto de estilo do compositor e da obra como meios para uma abordagem interpretativa

Máximo Diego Pujol (Buenos Aires, 1957) é violonista e compositor argentino. Sua obra tem como particularidade o uso de uma linguagem híbrida nos processos idiomáticos composicionais, trazendo características da denominada música rioplatense. Observa-se tal fato nas palavras de Mogetta (2018, p. 4), “Máximo Pujol trabalha a partir da herança musical de sua Argentina natal, em especial os gêneros musicais *rioplatenses* - tango, valsa, milonga, candombe - como assim também os diferentes gêneros das distintas regiões do país”⁵¹. O compositor reitera a citação acima externando que tango, milonga e candombe são gêneros primários em suas composições (Pujol, 2024)⁵².

Outro importante aspecto na obra de Pujol é a forte influência de significantes compositores argentinos como: Carlos Gardel (1890-1935), Julio de Caro (1899-1980), Osvald Pluguiese (1905-1995), Anibal Troilo (1914-1975), Alberto Ginastera (1916-1983) e Horacio Salgán (1916-2016) (Barroso & Campolina, 2019); e entre estes, evidencia-se Astor Piazzolla (1921-1992). Tal observação é corroborada por Barroso e Campolina

Deve-se destacar que Pujol é um grande admirador de Piazzolla, e tem uma forte influência em sua música. Pujol escreveu uma obra para violão solo dedicada a Piazzolla intitulada *Elegy for o death of a tanguero*, composta em três movimentos: *Confuestta*, *Melancholia* e *Epílogo* (Barroso & Campolina, 2019, p. 2)⁵³.

Interpretando tangos e milongas Pujol frequenta casas noturnas de Buenos Aires tanto como músico solista, quanto como músico acompanhador. Com a firme determinação de se aprofundar na linguagem dos gêneros musicais *rioplatenses*, Pujol colabora em várias formações musicais, como duos, trios, e quartetos, entre outras, propósito este que se enriquece quando ele compartilha muitas dessas atuações (em shows) com figuras importantes do cenário musical argentino, como: Héctor Stamponi (1916-1997), Roberto Goyeneche (1926-1994), Jorge Sobral (1931-2005), Horacio Ferrer (1933-2014), José Colángelo (1940-), Néstor Marconi (1942-), Mariquena Monti (1943-), Rubén Juárez (1947-

⁵¹ Máximo Pujol trabaja a partir de la herencia musical de su Argentina natal, en especial los géneros musicales rioplatenses - tango, milonga y candombe - como así también de los diferentes géneros de las distintas regiones del país (Mogetta, 2018, p. 4).

⁵² Informação enviada pelo compositor através de entrevista realizada por e-mail em 05.06.2024.

⁵³ Cabe observar que Pujol es un gran admirador de Piazzolla, y que posee una fuerte influencia de este último em su música. Pujol escribió una obra para guitarra solista dedicada a Piazzolla intitulada *Elegía por la muerte de un tanguero* compuesta por tres movimientos: *Confuestta*, *Melancholia* y *Epílogo* (Barroso & Campolina, 2019, p. 2).

2010), entre outras figuras expressivas. Ao mesmo tempo, dedica-se a estudar e analisar a obras de renomados compositores de tango tradicional, como: Juan Carlos Cobián (1896-1953), Osvaldo Pugliese (1905-1995), Horacio Salgán (1916-2016), Julián Plaza (1928-2003), e outros⁵⁴.

A partir de tais constatações, percebe-se que Pujol é um compositor que verdadeiramente mergulha na estética composicional nacionalista, apresentando através de suas obras, a riqueza e profundidade da cultura de seu país natal. Sua música é um reflexo das tradições, dos valores e da identidade que define sua nação. Ao explorar elementos musicais, ritmos e melodias que são intrinsecamente ligados à sua cultura, Pujol não apenas celebra suas raízes, mas também contribui preservando e transmitindo essa herança musical e cultural. Suas composições são um testemunho do poder da música como forma de expressar a essência de um povo, em outras palavras, ao ouvir suas composições podemos ser transportados para as paisagens sonoras de sua terra natal, nos permitindo apreciar a beleza e a diversidade da cultura argentina que ele tão habilmente incorpora em sua música.

Desde o início de sua carreira profissional até os dias de hoje, Pujol se dedica à busca de uma integração cada vez mais profunda entre a linguagem do tango e o pensamento acadêmico formal. Pujol menciona que essa busca tem suas raízes no violão e é resultado de um estudo consciente, quase obsessivo, da obra de Heitor Villa-Lobos e Leo Brouwer que marcaram um novo capítulo na história do violão ao incorporar recursos próprios do instrumento e uma linguagem nacionalista em sua música. Esses elementos se tornaram uma parte fundamental de seu estilo composicional, criando assim uma “linguagem violonística” distinta e inconfundível⁵⁵. Pujol estudou harmonia e composição no conservatório Provincial Juan José Castro com Leónidas Arnedo⁵⁶.

A peça *Tres piezas rioplatenses* (1992)⁵⁷ é uma obra composta em três movimentos (rápido-lento-rápido) na qual estão presentes os gêneros musicais: tango, milonga e candombe. No prefácio da Edição Helbling⁵⁸, consta que as três peças que compõem a obra refletem a música argentina correspondente da Região do Rio da Prata, que recebeu influências espanholas e africanas.

⁵⁴ In: <https://www.maximopujol.com/bio-es>

⁵⁵ In: <https://www.maximopujol.com/bio-es>

⁵⁶ <http://www.maximopujol.com/bio-es>

⁵⁷ Composta em 1991 e publicada em 1992.

⁵⁸ Áustria: Edition Helbling, 1992.

O primeiro movimento, denominado *Don Julián*, é um tributo ao compositor argentino Julián Plaza⁵⁹; o segundo, chamado *Septiembre*, refere-se, de acordo com Pujol⁶⁰, ao mês em que inicia o equinócio da primavera no hemisfério sul. Mogetta (2018, p.162) contribui dizendo que *Septiembre* é uma Milonga campeira, inspirada no começo da primavera e em toda sua energia; o terceiro movimento, *Rojo y Negro*, representa o colorido das vestes das dançarinas da Região Cisplatina. Para Mogetta (2018, p. 162), o “vermelho e preto fazem alusão aos coloridos característicos das roupas das dançarinas de *murga camdonbera* tanto em Montevideo como em Buenos Aires⁶¹”.

Pujol complementa que

Vale acrescentar que esses três gêneros têm uma origem comum. A milonga é, na realidade, a origem de todo gênero rioplatenses. A diferença está como já foi dito, no tempo e no caráter. Em toda Suíte tem um elemento que funciona como aglutinador. E neste caso esse elemento é a melodia que se apresenta na linha do baixo nos dois primeiros compassos de “Don Julián”, também presente no 5º compasso de “Septiembre” e nos compassos 17 ao 19 de “Rojo y Negro”. A presença desse mesmo “personagem”, “vestido” de diferentes maneiras, “caminhando” em diferentes velocidades é o que nos dá às ferramentas para compreender como está construída a Suíte e como interpretá-la (Pujol, 2024)⁶².

2.3 Etapas do campo de pesquisa: metodologias, práticas e processos

2.3.1 Abordagem da obra por meio da Teoria das tópicas

A organização do campo de pesquisa foi estruturada em três pilares:

- a) planejamento da interpretação a partir da apreciação do texto musical com o objetivo de aprofundar um entendimento minucioso da peça, por meio da observação de recorrências e contraste do material composicional e a maneira com que os eventos musicais se relacionam e se interligam, permitindo uma

⁵⁹ (1928-2003) nasceu em General Manuel Campos, província de La Pampa na Argentina. Foi maestro, pianista, bandoneonista, arranjador e seu principal gênero composicional foi o tango.

⁶⁰ Informação enviada pelo compositor por e-mail: “El título del 2º movimiento hace referencia a la primavera. Aquí, en Argentina, todo el mundo vive el mes de Septiembre como el mes de la juventud, de un nuevo comienzo, de la buena energía y la alegría”(Pujol em 02.03.2024).

⁶¹ Rojo y Negro hace alusión a los colores característicos de la vestimenta de las bailarines de las murgas candomberas tanto en Montevideo como en Buenos Aires (Mogetta, 2018, p. 162).

⁶² Vale la pena agregar que estos tres géneros tienen un origen en común. La milonga es, en realidad, el origen de todo género rioplatense. La diferencia está, como ya se ha dicho, en el tempo y el carácter. En toda Suite hay un elemento que funciona como aglutinante. En este caso ese elemento es la melodía que se presenta en la línea del bajo de los dos primeros compases de “Don Julián”, también presente en el 5º compás de “Septiembre” y en los compases 17 a 19 de “Rojo y negro”. La presencia de ese mismo “personaje”, “vestido” de diferentes maneras, “caminando” a diferentes velocidad es lo que nos da las herramientas para comprender cómo está construida la Suite y cómo interpretarla (Pujol, 2024).

interpretação histórica, cultural, geográfica e significativa mediante a Teoria das tópicas musicais;

- b) sessões de prática organizadas a partir do planejamento prévio (registradas em vídeo e em um diário de estudo) salientando o estudo mais qualitativo e menos quantitativo;
- c) feedback autoavaliativo ao final de cada sessão de prática a partir da apreciação dos registros audiovisuais e da leitura dos diários de estudo, com a finalidade de apreciar as distintas formas de estudo e as tomadas de decisões para solucionar os diferentes problemas interpretativos.

2.3.2 Planejamento da performance (anterior às sessões de prática)

- a) reconhecimento do material composicional a partir da observação dos elementos musicais que repetem literalmente ou em variação, e dos elementos contrastantes, com o intuito de esquadrihar e compreender o design musical estruturante da peça (inventário dos eventos, estrutura geral da peça, motivos, seções, relação intervalar etc.) identificados na partitura e que foram marcados por cores diferentes a fim de organizar os padrões composicionais;
- b) identificação no texto musical das figuras de retórica, por meio da Teoria das tópicas que retratam e fazem emergir a sonoridade que simboliza o gênero de cada movimento da peça ou o local de sua origem;
- c) decomposição dos elementos composicionais a fim de construir processos de prática deliberada⁶³ com base no texto musical, ou seja, instituir um processo de aprendizagem intencional, consciente e reflexiva, fundamentado em metodologias de estudo qualitativas, diversificadas e criativas, analisando: a estrutura formal, seções e subseções; as relações intervalares e suas inflexões expressivas; as linhas melódicas (desenho) e seus respectivos direcionamentos; as dinâmicas grafadas (macrodinâmica) e as não grafadas (microdinâmicas) e sua projeção sonora; a articulação grafada; a configuração rítmica (compasso, unidades rítmicas ou padrões e estrutura métrica); a manipulação temporal do texto musical (andamento, regularidade e agógicas);

⁶³ A prática deliberada consiste em atividades direcionadas para melhorar a performance, nas quais são criadas tarefas específicas para superar deficiências, e a performance é monitorada cuidadosamente para orientar o aprimoramento. Essa abordagem é motivada pelos diversos benefícios que pode trazer para a performance dos indivíduos (Ericsson et al., 1993 apud Souza, 2014, p. 22).

- d) observação das possibilidades interpretativas investigando: a denominação da obra e dos movimentos, o gênero estilístico de cada movimento; as informações contidas no prefácio apresentado pela edição da partitura; os processos de transtextualidade⁶⁴ com outras obras do compositor e com obras de compositores que influenciaram seu estilo;
- e) exploração de possíveis parâmetros técnico-interpretativos, levando em consideração articulação, fraseado, timbre, produção da sonoridade, dinâmicas, habilidades técnicas requeridas e possibilidades do instrumento, relacionadas à execução, tais como: tipo de corda (nylon ou carbono), tensão da corda (baixo, média ou alta), espessura e largura do braço do violão;
- f) escutas de peças de compositores da América Latina como: Atahualpa Yupanqui (1908-1992) Carlos Guastavino (1912-2000), Alberto Ginastera (1916-1983), Abel Carlevaro (1916-2001), Antonio Lauro (1917-1986), Astor Piazzolla (1921-1992), Julián Plaza (1928-2003), Juan José Ramos (1930-1995), Alfredo Zitarrosa (1936-1989), Cacho Tirao (1941-2007), Gentil Montaña (1942-2011), Leo Brouwer (1939-), Ruben Rada (1943-) e Quique Sinesi (1960-), entre outros, com o propósito de corporificar a linguagem musical latina e correlacionar, nos três movimentos da obra, elementos representativos dos gêneros caracterizados, pois, assim como Pujol, estes compositores se inspiraram e se inspiram, absorvendo elementos musicais presentes ao nacionalismo para elaborar suas composições.
- g) Exame de outras perspectivas interpretativas das *Tres piezas rioplatenses*, por meio de registros audiovisuais (disponíveis online), com objetivo de comparar possibilidades e intenções interpretativas relacionadas a motivos, frases, seções, digitações, dedilhados, efeitos percussivos, estilo e gêneros musicais, que, associados à Teoria das tópicas musicais, proporcionaram a identificação de elementos musicais que transcendem o texto musical, trazendo à compreensão das camadas mais profundas da peça e suas interrelações, bem como possibilitando a geração de um discurso musical coerente e uma interpretação mais significativa.

⁶⁴ O termo Transtextualidade, a “transcendência textual do texto”, ou seja, “tudo o que estabelece a relação de um texto, seja esta implícita ou explícita, com outros textos”. São cinco as categorias da transtextualidade: (1) intertextualidade, (2) paratextualidade, (3) metatextualidade, (4) hipertextualidade e (5) arquitextualidade (Garcia, 2006, p. 1517).

2.3.3 Sessões de prática (com registro audiovisual e diário de estudo)

- a) leitura geral da obra;
- b) averiguação das digitações e dedilhados da ME e MD⁶⁵, presentes na edição original, avaliando a pertinência por meio da aplicabilidade dos movimentos, mediante a disposição dos dedos sobre as cordas e o resultado técnico e sonoro. Segundo Fogagnoli (2023, p. 16) “A melhor organização digitacional para executarmos uma peça ao violão é aquela que oferece um resultado satisfatório tanto em aspectos de interpretação musical quanto do ponto de vista técnico”;
- c) escolha dos “toques” da MD: com ou sem unha, com ou sem apoio, (“doce”, suave, aveludado, sonoridade delicada, metálico etc.) levando em conta possíveis combinações de toques e os tipos de sonoridades desejadas para cada intenção musical a ser expressa, vinculando a sonoridade ao gênero retratado em cada movimento e que tenham associação ou sejam representados e identificados mediante a Teoria das tópicas musicais;
- d) interpretação de elementos musicais (ritmo, timbre, gênero, estilo, entre outros) que evocam auditivamente sensações ou imagens sonoras específicas, uma vez que a Teoria das tópicas musicais tem vínculo com os lugares em que a música é criada e apreciada;
- e) processos de prática deliberada: 1) estudo da relação intervalar observando a expressividade das inflexões (maior ou menor tensão); 2) por compassos e agrupamento de compassos; 3) por blocos (relação vertical); 4) estudo mental dos gestos de ME; 5) estudo sem produção do som (observando a trajetória do movimento no braço do violão); 6) tocar o baixo falando o nome das notas da melodia e vice-versa; 7) estudo do dedilhado da MD por meio das cordas soltas; 8) tocar subdividindo os movimentos com finalidade de conscientizar as ações; 9) estudo técnico da subdivisão dos movimentos amplos em deslocamentos menores, com objetivo de conscientizar as pequenas transferências contidas nos macro movimentos (coordenação motora ampla e fina); 10) reger a peça com o propósito de adquirir o entendimento da condução rítmica e melódica e fraseológica do discurso musical; 11) estudo da peça (iniciando pelo final ou do final para o começo); 12) estudo das seções e/ou trechos mais difíceis

⁶⁵ ME e MD referem-se à mão esquerda e mão direita.

separadamente; 13) estudo focado na leitura da partitura com intuito de desenvolver a memória visual; 14) analisar a interpretação (possíveis escolhas interpretativas ampliando o leque de possibilidades); 15) estudo com metrônomo em andamentos lentos observando os movimentos das mãos a fim de conscientizá-los e projetá-los em uma velocidade maior; 16) treinamento das diversidades na performance; 18) revisão da interpretação de cada compasso e seu contexto, de forma isolada, em todos os movimentos da obra; 19) estudo por meio de gravações (ouvir, gravar e analisar auditivamente suas próprias interpretações e de outros intérpretes).

2.3.4 Feedback das sessões de prática.

- a) apreciação autoavaliativa do registro audiovisual com a finalidade de observar as distintas formas de estudos e as tomadas de decisões para solucionar os diferentes problemas técnico-interpretativos, levando em conta se a sonoridade projetada está condizente com o gênero traduzido em cada movimento, mediante a Teoria das tópicas musicais;
- b) leitura dos diários de estudo comparando-os com o registro audiovisual com o objetivo de realizar uma interpretação mais coesa em relação ao texto e ao estilo do discurso musical com base na Teoria da tópicas musicais;
- c) reorganização da próxima sessão de prática mediante os resultados alcançados.

2.4 Teoria das tópicas musicais: apresentação e apreciação do gênero musical de cada movimento e a organização do percurso investigativo

2.4.1 Tango

Sendo um dos gêneros mais icônicos e reconhecíveis da América Latina, o tango é conhecido por sua forte carga emocional resultante da dramaticidade, sensualidade, nostalgia, melancolia, paixão e elegância. Segundo Siqueira (2017, p. 13) “O tango é considerado na literatura sob diversas e diferentes visões, no entanto algo recorrente nelas é o fato de o tango revelar seus primeiros acordes e passos na Região do Rio da Prata”. Para Archetti (2003, p. 14), o tango teve sua origem nos bairros periféricos de Buenos Aires durante a década de 1880. Werner (2014, s.p.) relata que o gênero tem origem a partir da cultura marginalizada

dos bairros periféricos de Buenos Aires, encontrando abrigo em ambientes como bordéis, tendo sido rotulado como imoral devido às suas letras provocantes e à coreografia audaciosa. A autora (2014, s.p.) complementa explanando que este gênero musical é considerado um símbolo da identidade argentina tendo sua origem por volta de 1870.

Anunciação (2019, p. 858) diz que o tango, desde sua origem, sofreu um profundo processo de transformação e de fusão, incorporando fortes influências da música erudita europeia e do jazz. Essa influência é especialmente evidente nas composições de Astor Piazzolla. Tal gênero tem como características o uso de ritmos sincopados e acentuações em tempo fraco, dando-lhe um sentimento de caráter único, compassos binários ou quaternários, efeitos percussivos, glissandos, entre outras.

Após revisar diversos trabalhos (artigos, teses e dissertações) que serviram como base para situar a origem e as transformações do gênero ao longo do tempo, não foi possível alcançar uma conclusão mais precisa sobre esses aspectos. Assim, essa questão permanece em aberto na pesquisa, pois não está dentro do escopo deste estudo.

2.4.1.1 1º Movimento: Don Julián (*Tempo di Tango - Allegro*)

- a) escutas musicais do gênero musical Tango (dando primazia para o *tango milonga* – visto que possivelmente seja a linguagem estilística predominante nas obras originais ou transcritas para violão – e o *tango de salão*, por ser o estilo que consagrou a linguagem tangureira);
- b) leitura e apreciação de algumas peças⁶⁶ baseadas no gênero: *Verano, Inverno Porteño e Buenos Aires Hora Zero* (Astor Piazzolla) e o *Tango da Suíte del Plata n° 1* (Máximo Pujol);
- c) investigação de outras peças do compositor⁶⁷ que apresentam tal caráter musical: *Tristango en vos e Curda Tanguçada* (Cinco Prelúdios); *Elegia por la muerte de un tanguero*; *III. Gris de madrugada* (Imágenes de Abril), *II. Tango express* (Seis Revelaciones); *II. Tangostinato* (Suíte Adelaire); *II. Tango* (Suíte del Plata n° 1); *Tanguito Madrugador* (Suíte del Plata n° 2); *Tango Errante*;
- d) identificação de possíveis tópicos musicais por meio de materiais musicais (rítmicos, métricos, melódicos, harmônicos, intervalares, estilísticos, tímbricos,

⁶⁶ As peças citadas na letra b dos pontos 2.4.1.1, 2.4.2.1 e 2.4.3.1 referem-se a músicas, que contém os gêneros tango, milonga e candombe, que apreciei durante o desenvolvimento da pesquisa.

⁶⁷ Foram investigadas as obras musicais para violão solo listadas no site do compositor. Disponível em: <<http://www.maximopujol.com/>>.

entre outros) ou citações que possam levar a alusão de peças ou linguagens musicais de outros compositores ligados ao gênero ou a danças representadas neste movimento.

2.4.2 Milonga

Gênero musical originário da Região do Rio da Prata, que abrange parte da Argentina e do Uruguai tendo como principal característica o ritmo 3 + 3 + 2. Moguetta (2018, p. 29) diz que a milonga teve sua origem no Uruguai, nas áreas portuárias do Rio da Prata por volta de 1870, emergindo das camadas mais desfavorecidas da sociedade urbana, bem como entre os imigrantes europeus e africanos. O autor (2018, p. 29) menciona que a milonga, mesmo sendo da Região do Rio da Prata, está associada à habanera⁶⁸. Ramil (2004, p. 22) relata que “o vocábulo *milonga* é de origem africana, plural de *mulonga*, que significa ‘palavra’”. Medeiros & Silva (2014, p. 146) expõem que a milonga ao longo de sua história, passou por diversas modificações e reinterpretações, principalmente na métrica e no andamento, devido aos diferentes contextos em que foi disseminada. De acordo com os autores (2014, p. 149), são três os tipos de milonga “amplamente utilizadas no Rio Grande do Sul, Argentina e Uruguai”. Medeiros & Silva (2014, p. 149) descrevem: 1) a milonga pampeana, também conhecida como milonga tradicional ou simplesmente milonga, normalmente possui andamento largo, compasso 4/4 ou 2/4 e predominância de tons em modo menor; 2) a milonga arrabaleira, igualmente denominada como milongão, que dispõe de algumas características como: andamento acelerado, compasso 2/4 e predomínio por tons em modo menor (Medeiros & Silva, 2014, p. 152), 3) e a milonga corraleira, apresenta geralmente andamento rápido, compasso 2/4 e hegemonia da tonalidade em modos menores (Medeiros & Silva, 2014, p. 153-154).

2.4.2.1 2º Movimento: Septiembre (*Andante*)

- a) escutas musicais do gênero musical Milonga;
- b) leitura e apreciação de outras peças que apresentam tal caráter musical:
Milongueo del Ayer (Abel Fleury); *Milonga* (José Pierre Sapere); *Milonga - De*

⁶⁸ “Dança e canção cubana, assim chamada em referência à capital Havana (La Havana). A música é em compasso binário de moderado a lento. A habanera tornou-se popular no início do sec. XIX e foi muito utilizada por compositores franceses e espanhóis: um exemplo notável pode ser encontrado na *Carmen*, de Bizet” (Sadie, 1994, p. 399).

24 Piezas Sudamericanas (Jorge Cardoso), *Milonga da Suíte del Plata n°1* (Máximo Pujol);

- c) investigação de outras peças do compositor⁶⁹ que apresentam tal caráter musical: *Prelúdio Tristón* (Cinco Prelúdios); *III. Arie Antigua de Milonga* (Diez piezas fugazes); *Milonga.net* (El Arte de la Milonga); *Página de rádio* (Cuatro piezas cristalina); *I. Un Nuevo dia e IV. Mulato*⁷⁰ (Seis Revelaciones); *Milonga* (Suíte del Plata n°1); *Milonguita Siestera* (Suíte del Plata n° 2);
- d) identificação de possíveis tópicos musicais de natureza rítmica, métrica melódica, harmônica, intervalar, estilística, tímbrica, entre outras, ou referências que sugerem alusões a composições ou estilos musicais de outros compositores relacionadas ao gênero e à dança simbolizada neste movimento.

2.4.3 Candombe

Gênero musical e manifestação artístico-cultural de grande significado no Uruguai e na Argentina. Este patrimônio cultural tem seus vínculos profundamente enraizados na herança africana. Segundo Rabelo (2014, p. 1) o candombe é uma representação da cultura popular que se desenrola no Uruguai, principalmente entre os festejos natalinos e o período carnavalesco, apresenta dança e música, e possui sua maior expressão na cidade de Montevideo.

Durante as pesquisas e escutas musicais de tal gênero foi possível identificar que este gênero é acompanhado por batuques de tambores.

⁶⁹ Disponível em: < <http://www.maximopujol.com/>>.

⁷⁰ Segundo o prefácio da Edição Henri Lemoine é uma Milonga-Candombe (nota do compositor).

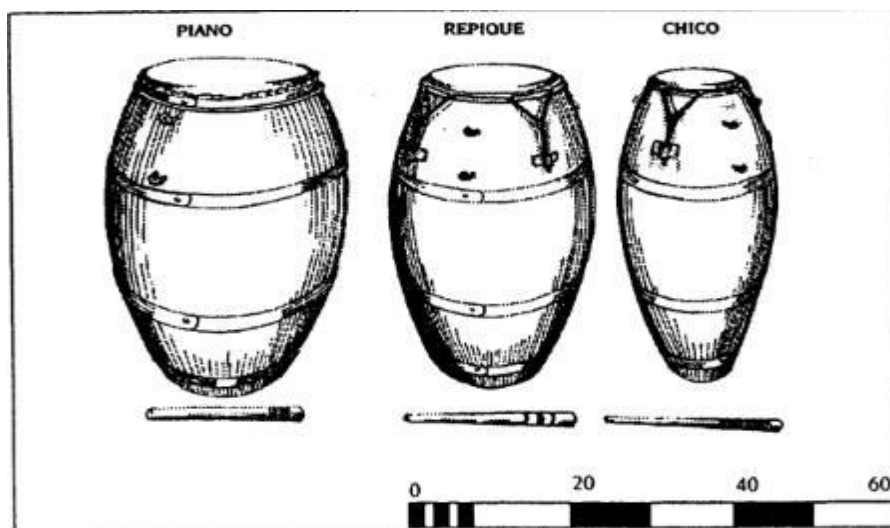


Figura 4 - Os três tambores de candombe
(Ferreira, 1997, p. 78)

Portanto, cada tipo de instrumento possui uma função específica na música. Segundo Otesbelgue (2021, p. 19), o *chico*, tambor menor, possui o som mais agudo e se destaca pela capacidade do intérprete em manter um ritmo constante ao longo de toda interpretação, seja durante uma chamada ou saída dos tambores.



Figura 5 - Padrão rítmico do tambor *chico*
(Ferreira, 1997, p. 120)

O *repique*, tambor do meio, desfruta de maior flexibilidade dentro de um conjunto de tambores, ou seja, o intérprete tem liberdade para improvisar durante sua performance (Otesbelgue, 2021, p. 19).

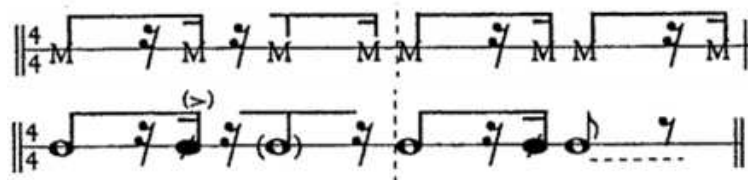


Figura 6 - Padrão rítmico do tambor *repique* 1 e 2 (quando houver)
(Ferreira, 1997, p. 120)

O tambor *piano* tem uma função de contrabaixo no grupo de tambores (Otesbelgue, 2021, p. 19).

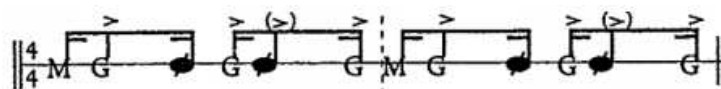


Figura 7 - Padrão rítmico do tambor *piano*
(Ferreira, 1997, p. 120)

A interação entre estes tambores gera uma grande polirritmia, causando um efeito bailado e hipnotizante conduzindo o intérprete a um ambiente enérgico e pulsante, ocasionando uma forte conexão entre música e dança provocada pelo intenso fluxo das batidas nos tambores. Neste ambiente, o candombe, por meio dos batuques, revela-se uma manifestação artística que transcende a mera interpretação musical, ou seja, torna-se uma celebração a cultura e a ancestralidade, em que música e dança se entrelaçam, causando um misto de emoções.

2.4.3.1 3º Movimento: Rojo y Negro (*Candombe*)

- a) escutas musicais do gênero musical Candombe;
- b) leitura e apreciação do referido gênero, presente no V movimento *Suíte del Plata n° 1* (Máximo Pujol), *Prelúdio Americano n° 5 Tamboriles* (Abel Carlevaro);
- c) investigação das melodias⁷¹ que aparecem o caráter musical: *Candombe en Mi* (Cinco Prelúdios); *Candómbatan* (Cuatro piezas cristalina); *Candombe en Rondó* (Cuatro Prelúdio y um Posludio); *Candombe* (Suíte del Plata n° 1); *Candonbecito Fiestero* (Suíte del Plata n° 2); *Un domingo en la boca* (Palermo - Un domingo en La Boca);
- d) identificação de possíveis tópicas musicais mediante os elementos musicais abrangendo aspectos rítmicos, métricos, melódicos, harmônicos, intervalares, estilísticos, timbrísticos entre outros, além da identificação de referências que insinuam conexões com composições ou estilos musicais de outros compositores associados ao gênero e a dança representada neste movimento.

⁷¹ Disponível em: <<http://www.maximopujol.com/>>.

2.5 Estruturação de tópicos musicais para cada movimento das *Tres piezas rioplatenses*

O delineamento do campo de pesquisa envolveu: a escolha da peça musical, construção de processos de estudo deliberados, planejamento da interpretação, seções de práticas, feedback autoavaliativo, diário de estudo e identificação dos *topoi* baseado na leitura do texto musical, e que foram emergindo durante as práticas interpretativas. Assim, ao longo das práticas interpretativas, o traçado da pesquisa foi se desenvolvendo de maneira reflexiva, integrando uma variedade de estratégias e abordagens para aprimorar a compreensão e a interpretação da peça musical escolhida.

O processo para desenvolvimento dos diagramas envolveu algumas etapas cuidadosamente planejadas e executadas para garantir a clareza, precisão e eficácia na transmissão de informações. Primeiramente, identifiquei os elementos musicais, como gênero musical, ritmo, andamento, elementos interpretativos, figura de articulação, sonoridade, efeitos percussivos etc., que, por meio da Teoria das tópicas, pudessem dialogar de forma significativa com a obra e seus diversos significados. Em seguida, cada uma dessas tópicas foi descrita de modo a retratar seus conteúdos, sentidos e nuances; por fim as tópicas estruturadas foram nomeadas com base nos seus significados intrínsecos destacando assim sua relevância interpretativa por meio da apreciação musical. Essas etapas foram fundamentais para a elaboração dos diagramas, garantindo que as tópicas desenvolvidas transmitissem de forma clara e precisa as interações entre os elementos musicais e os seus significados.

2.5.1 1º Movimento: Don Julián (*Tempo di Tango - Allegro*)

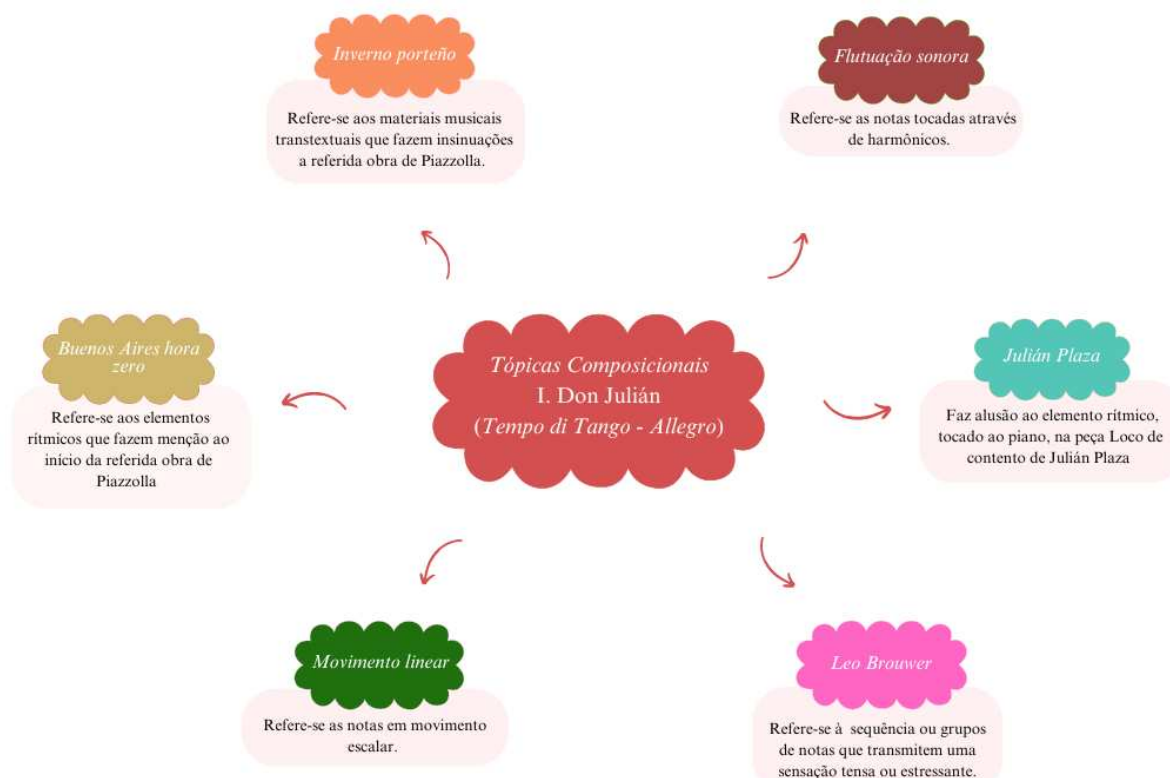


Figura 8
Diagrama 4 - *Tópicas Composicionais* do 1º mov.
Tres piezas rioplatenses

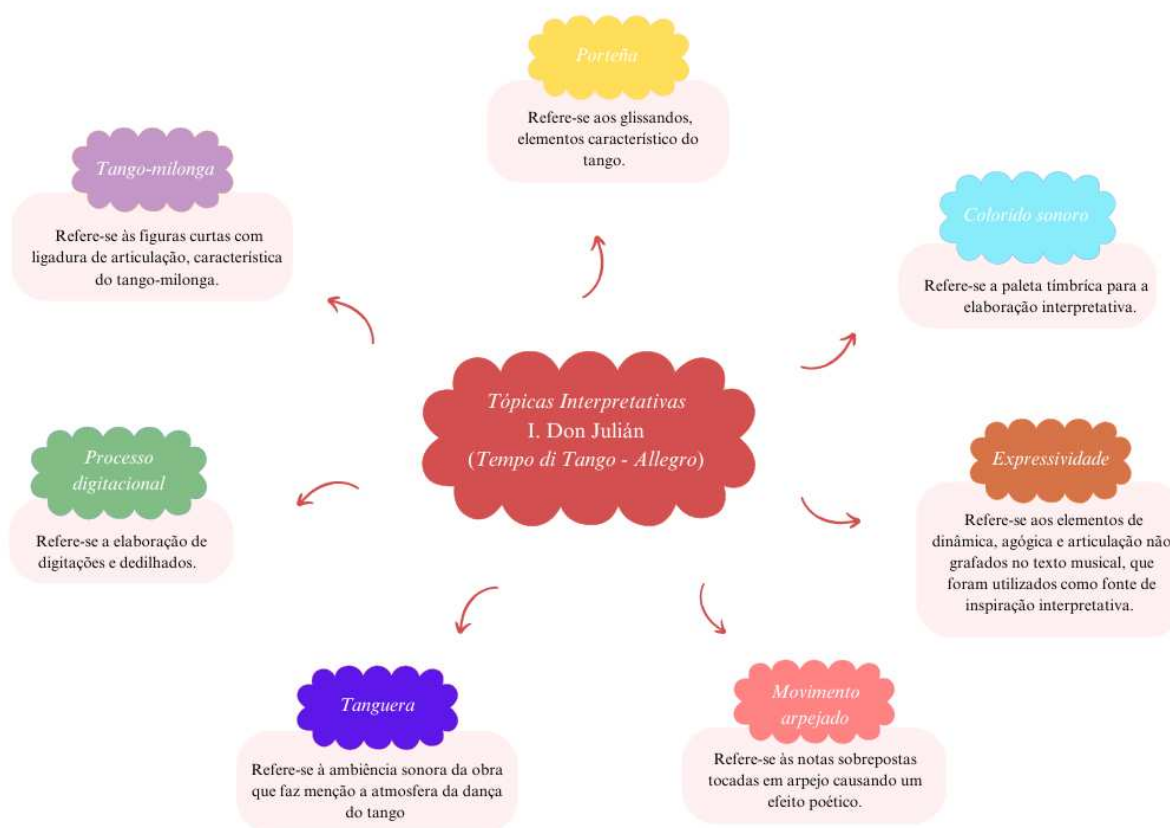


Figura 9
Diagrama 5 - *Tópicas Interpretativas* do 1º mov.
Tres piezas rioplatenses

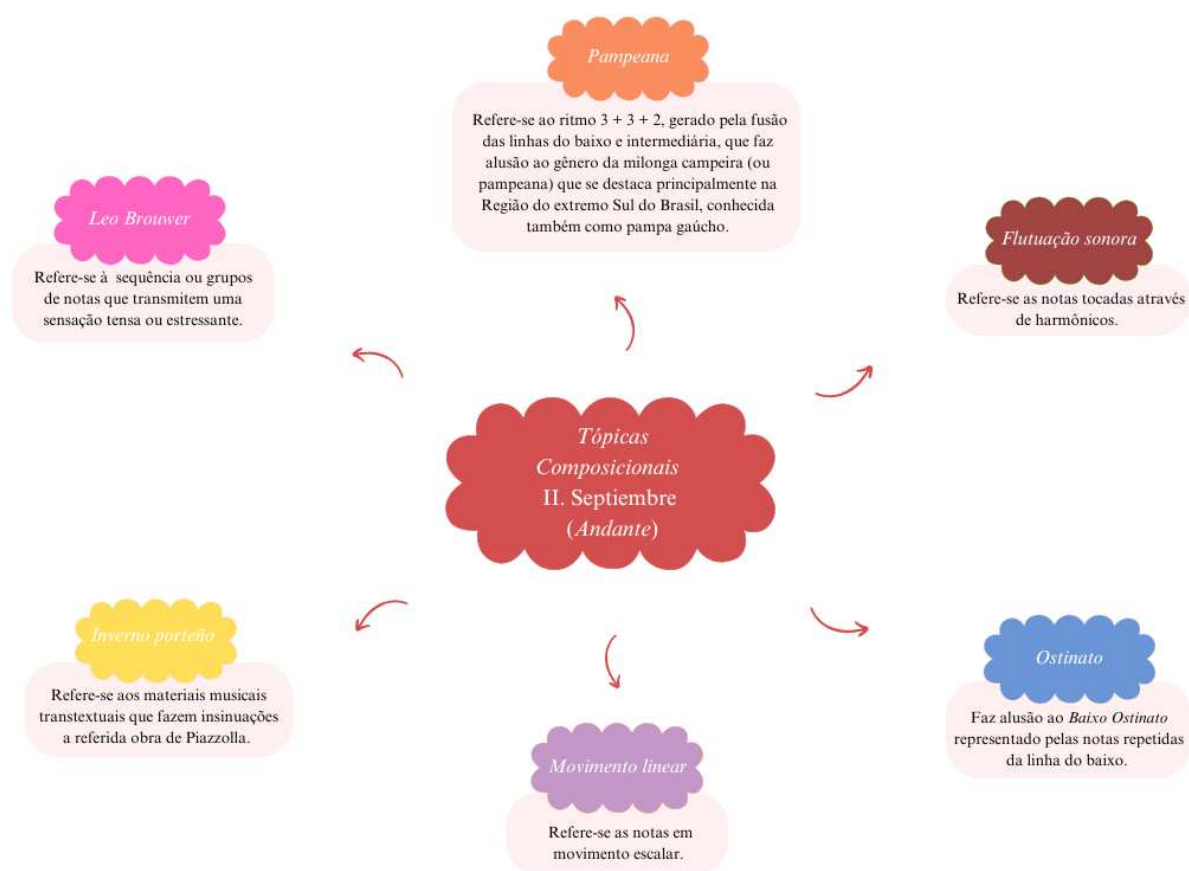
2.5.2 2º Movimento: Septiembre (*Andante*)

Figura 10
Diagrama 6 - *Tópicas Compositivas* do 2º mov.
Tres piezas rioplatenses

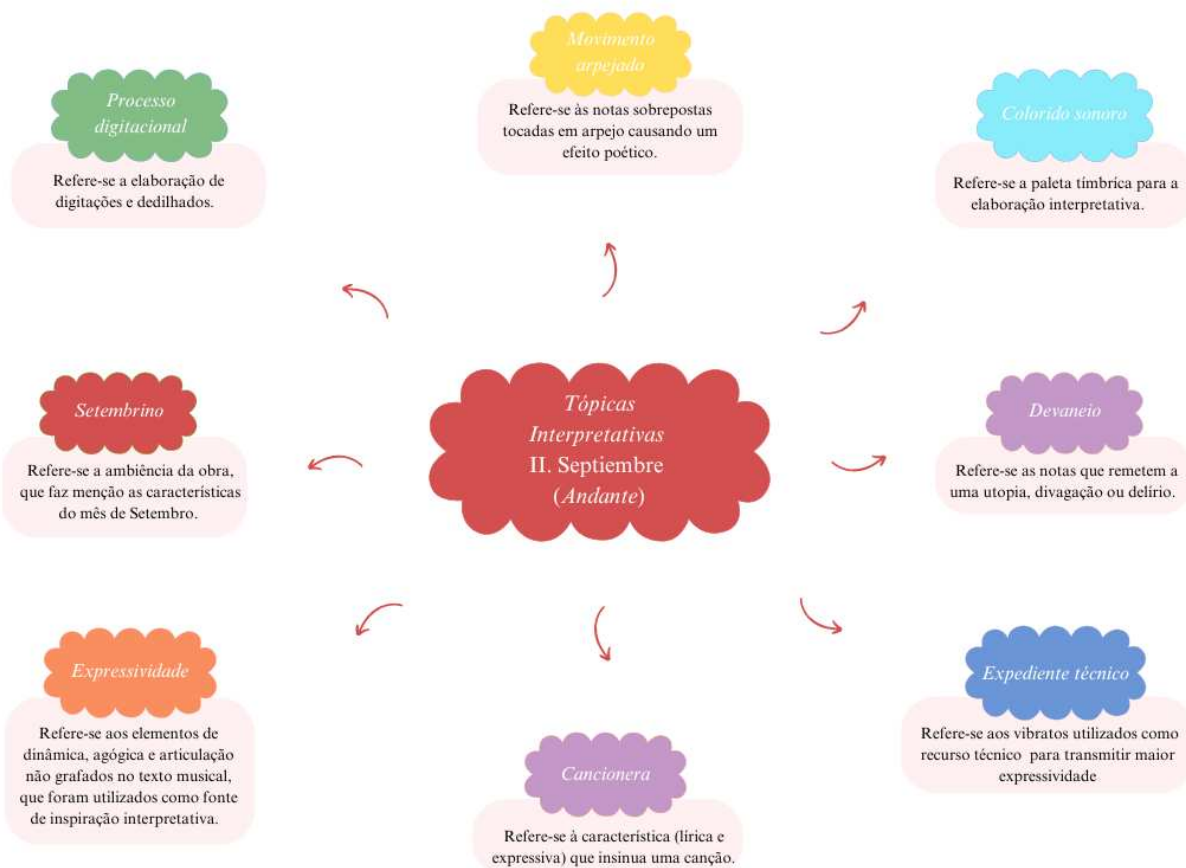


Figura 11
Diagrama 7 - *Tópicas Interpretativas* do 2º mov.
Tres piezas rioplatenses

2.5.3 3º Movimento: Rojo y Negro (*Candombe*)

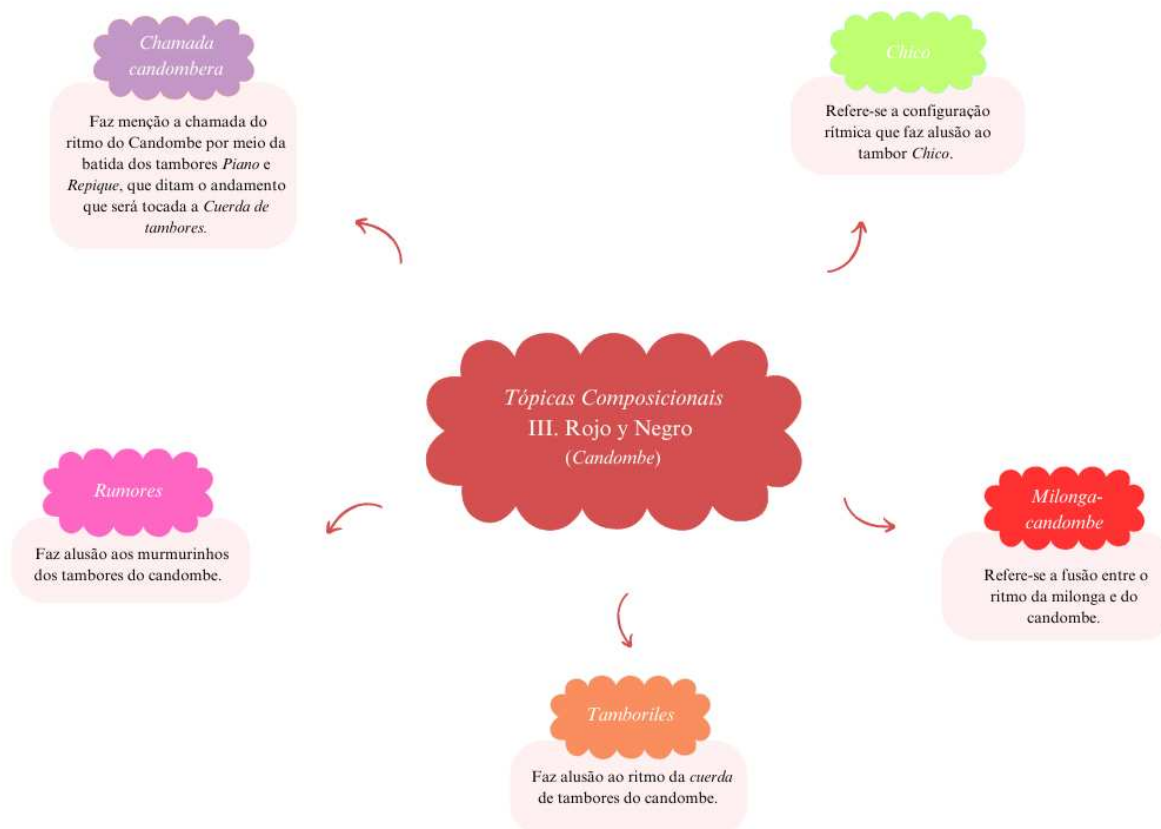


Figura 12
Diagrama 8 - *Tópicas Composicionais* do 3º mov.
Tres piezas rioplatenses

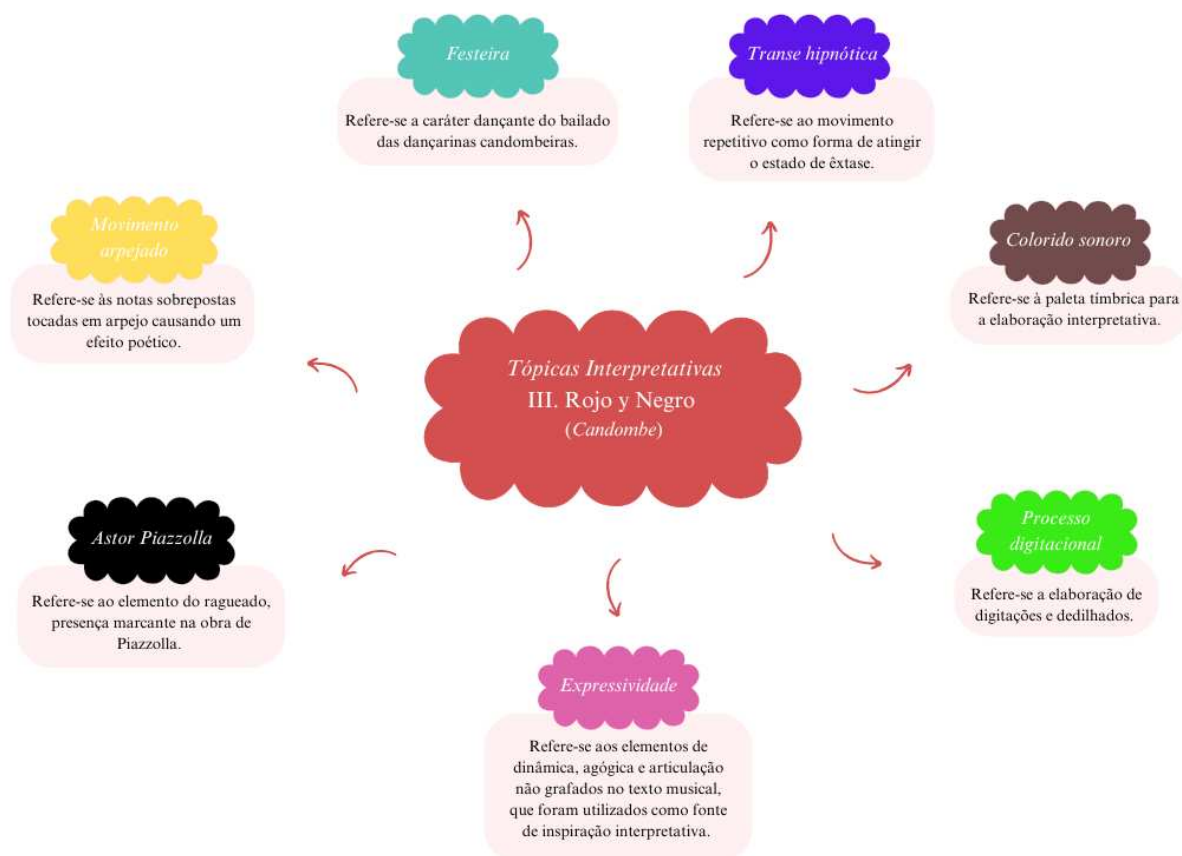


Figura 13
Diagrama 9 - *Tópicas Interpretativas* do 3º mov.
Tres piezas rioplatenses

3 PROCESSO INTERPRETATIVO

O processo interpretativo das *Tres piezas rioplatenses*, de Máximo Diego Pujol, desenvolveu-se no período de novembro de 2023 a junho de 2024. As sessões de prática foram realizadas em um violão Eduardo Cordeiro, modelo EAC-10, ano 2000, que também foi o instrumento utilizado para o registro interpretativo da peça.

A obra foi estudada durante o curso de Mestrado em Música da Unespar, no período de agosto de 2022 a junho de 2024, sob a orientação artística do Prof. Dr. Fábio Scarduelli. Durante este período, surgiram diversas contribuições significativas, incluindo digitações, dedilhados e sugestões interpretativas, que enriqueceram a abordagem da peça. Essas intervenções não apenas refletiram a profundidade do estudo acadêmico, mas também aprimoraram a execução técnica e expressiva da obra, por meio da Teoria das tópicas musicais.

Como instrumento de coleta de dados, utilizei registros audiovisuais que balizaram minhas escolhas interpretativas, a partir da apreciação destes, bem como anotações em diários de estudo que me possibilitaram uma compreensão mais profunda e detalhada dos fenômenos que emergiram durante o processo interpretativo com vistas à apreciação do material musical presente na partitura. Este processo me proporcionou um feedback autoavaliativo constante, possibilitando a reorganização da próxima sessão de prática mediante os resultados alcançados.

Os diagramas elaborados para o percurso investigativo (p. 69 a 70) apresentam as tópicas musicais (*Composicionais* e *Interpretativas*), por mim cunhadas, referentes a cada movimento da suíte, contribuindo significativamente para a compreensão e interpretação da peça. As *Tópicas Composicionais* representam os significados, ou seja, são as tópicas identificadas a partir de elementos composicionais presentes na peça (motivos rítmicos ou melódicos, harmonia, intervalos, escalas, ornamentos, harmônicos, elementos transtextuais, idiomatismo, maneirismos, entre outros elementos) que se relacionaram diretamente com a Teoria das tópicas musicais. As *Tópicas Interpretativas* compreendem os possíveis hiatos presentes na escrita musical que são preenchidos por meio de expedientes interpretativos (inflexões intervalares, amplitude das dinâmicas, ambiência sonora, manipulação da temporalidade, produção da sonoridade⁷², uso do *vibrato*, escolha das digitações e dedilhados, entre outros) que têm como objetivo, complementar as informações grafadas pelo compositor,

⁷² Refere-se à sonoridade do violão.

alicerçando e expandindo a interpretação da obra, por meio da aplicação da Teoria das tópicas musicais, que mediante a inclusão de outros elementos interpretativos preenchem essas possíveis lacunas presentes no texto musical. Portanto, as *Tópicas Interpretativas* foram cunhadas pela necessidade de expandir o processo interpretativo, por meio da Teoria das tópicas musicais, devido às possíveis lacunas interpretativas identificadas na partitura durante o processo interpretativo. Esta expansão foi impulsionada pela crescente consciência da importância de descrever mais elementos interpretativos (agógicas, dinâmicas, ambiências, afetos, digitações e dedilhados, entre outros) permitindo uma percepção mais profunda e abrangente do texto musical. Essa abordagem permitiu explorar as possíveis intenções emocionais, narrativas e simbólicas presentes na música, transcendendo as indicações escritas.

Nesse processo de estudo da obra, estabeleci, paulatinamente, algumas tópicas (diagramas p. 69 a 74) como diretrizes. É importante ressaltar que essas tópicas estão longe de serem definitivas. Elas foram cunhadas como uma base inicial, mas são completamente mutáveis e flexíveis ao longo do processo de desenvolvimento interpretativo da peça. À medida que lançamos um olhar diferente sobre a peça, é natural que novas tópicas possam emergir oferecendo outras perspectivas musicais e da mesma forma, algumas tópicas podem se mostrar menos relevantes e perder seu espaço à medida que o processo interpretativo amadurece.

Ao considerar as tópicas *Composicionais* e *Interpretativas* nas *Tres piezas rioplatenses*, foi possível mergulhar nas camadas mais profundas da composição, incorporando significados que vão além do que está explicitamente notado na partitura.



3.1 I. Don Julián (*Tempo di Tango - Allegro*)

O elemento rítmico da primeira parte é típico da obra de Julián Plaza. Uma das minhas peças preferidas escrita por ele é “Danzarin”. No tema principal deste tango isso é claramente percebido. O segundo tema de “Don Julián” está escrito em seu estilo particular e pessoal (Pujol, 2024)⁷³.

3.1.1 Organização estrutural

- a) gênero: Tango;
- b) tonalidade: Mi menor;
- c) andamento: *Allegro*;
- d) estrutura formal: A - B - C - A e *Coda*;
- e) seção A (c. 1 ao 21)⁷⁴, *Tempo di Tango - Allegro*, em Mi menor;
- f) seção B (c. 22 ao 37) *più lento cantábile*, em Mi menor;
- g) seção C (c. 38 ao 66) *lentamente*, em Mi menor;
- h) retorno da seção A (c. 1 ao 19) *Tempo di Tango - Allegro*, em Mi menor;
- i) *Coda* (c. 67 ao 74), em Mi menor concluindo com acordes de III² - I Sus⁴.

3.1.2 Explorando horizontes: o percurso de pesquisa

Na partitura, *Don Julián* apresenta diferentes indicações de agógicas (*Tempo di Tango - Allegro*, *più lento cantábile*, *tempo 1°*, *rallentando*, *lentamente*, *rubato* e *accelerando*), dinâmicas (*mf*, *crescendo*  e  *decrescendo*, acentos *>*, *ff*, *f*, *p*, *mp* e *pp*), articulações (*poco tenuto* e *tenuto*) e ornamentos (*glissandos* e *arpejos*).

Para construir o caráter interpretativo deste movimento, utilizei, por meio das tópicas interpretativas, a tópica *Tanguera* que se refere à ambiência sonora da obra que faz menção a atmosfera da dança do tango (diagrama p. 70).

⁷³ El elemento rítmico de la primera parte típico de la obra de Julián Plaza. Una de mi piezas preferidas escritas por él es “Danzarin”. En el tema principal de este tango se percibe claramente. El segundo tema de “Don Julián” está escrito en su estilo tan particular y personal (Pujol, 2024).

⁷⁴ Refere-se ao compasso 1 ao 21.

3.1.2.1 Seção A (c. 1 ao 21) em Mi menor

Tempo di Tango (Allegro)

The musical score consists of five staves of music. The first staff (measures 1-8) starts with a *mf* dynamic and includes a crescendo leading to a *f* dynamic. The second staff (measures 9-12) continues with *mf* and *f* dynamics. The third staff (measures 13-16) features a *ff* dynamic and a decrescendo leading to a *p* dynamic. The fourth staff (measures 17-20) shows dynamics of *mf*, *f*, *mf*, and *mp*. The fifth staff (measures 21) ends with a *mp* dynamic and a *poco tenuto* marking. The score includes various musical notations such as accents (>), slurs, and dynamic markings.

Figura 14⁷⁵ - (c. 1 ao 21) 1^o mov. Don Julián (*Tempo di Tango - Allegro*)
Tres piezas rioplatenses

A seção A, no tom de Mi menor (c. 1 ao 21), apresenta indicações de dinâmicas (*mf*, *crescendo* $\text{<-->$ e *decrescendo* $\text{-->$, *acentos* >, *f*, *ff*, *p* e *mp*), agógicas (*Tempo di Tango-Allegro*), e ornamentos (*glissandos*).

Para esta seção, me propus a realizar uma interpretação rítmica e enérgica, enfatizando a característica firme, acentuada e pulsante do tango sem a intenção de apresentar outras indicações de dinâmicas devido às características citadas e referentes ao gênero

⁷⁵ Todas as figuras musicais foram editadas por mim.

musical. Portanto, entendo que as indicações de dinâmicas escritas na partitura, entre os c. 1 ao 21, são suficientes para expressar as nuances de dinâmicas da linguagem tangureira.

Tempo di Tango (Allegro)

The musical score consists of five systems of music. The first system (measures 1-4) starts with a *mf* dynamic and includes a *metálico* marking. The second system (measures 5-8) continues with *mf* and *f* dynamics. The third system (measures 9-12) features a *ff* dynamic and a *p* dynamic. The fourth system (measures 13-16) returns to *mf* and *f* dynamics. The fifth system (measures 17-21) includes *mf* and *mp* dynamics. The score is annotated with various performance instructions such as 'metálico', 'poco tenuto', and specific fingering and breathing marks.

Figura 15 - (c. 1 ao 21) 1º mov. Don Julián (*Tempo di Tango - Allegro*)
Proposta interpretativa⁷⁶

Para expressar meus sentimentos e afetos nesta seção (c. 1 ao 21), empreguei as *Tópicas Compositivas e Interpretativas*. Das *Tópicas Compositivas* utilizei:

1) *Buenos Aires hora zero*: refere-se aos elementos rítmicos que fazem menção ao início da referida obra de Piazzolla (diagrama p. 69). Esta tópica foi utilizada para interpretar o contratempo, retratado mediante as figuras musicais da linha do baixo e do acompanhamento que aparecem em destaque nos c. 1 - 2, 5 - 6, 13 - 14 e c. 17 - 18.

⁷⁶ <https://youtu.be/nu5ch8hEofc>

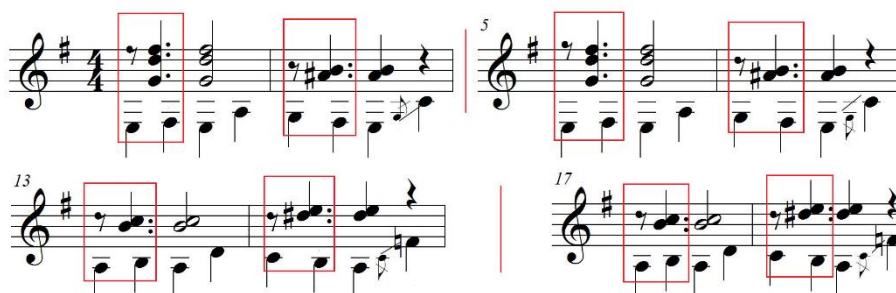


Figura 16 - (c. 1 - 2, 5 - 6, 13 - 14 e c. 17 - 18) 1º mov. Don Julián (*Tempo di Tango - Allegro*)
*Tópica Buenos Aires hora zero*⁷⁷

2) *Julián Plaza*: faz alusão ao elemento rítmico, tocado ao piano, na peça *Loco de contento* de Julián Plaza (diagrama p. 69). Esta tópica foi utilizada para interpretar a configuração rítmica com caráter enérgico, na voz superior, que é análoga a um fragmento⁷⁸ rítmico identificado na peça *Loco de contento* de Julián Plaza (c. 3-4, 7-8, 15-16 e c. 19 ao 21).

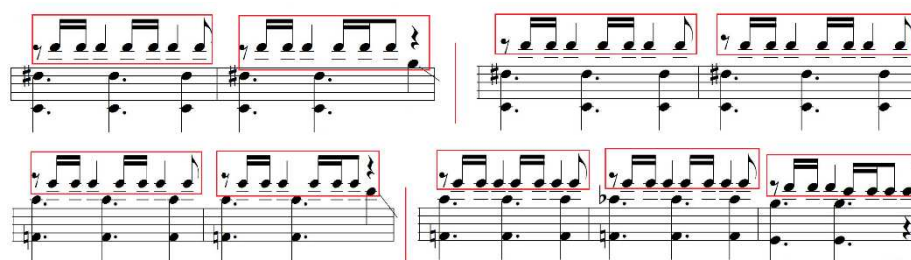


Figura 17 - (c. 3 - 4, 7 - 8, 15 - 16 e c. 19 ao 21) 1º mov. Don Julián (*Tempo di Tango - Allegro*)
*Tópica Julián Plaza*⁷⁹

3) *Leo Brouwer*: refere-se à sequência ou grupos de notas que transmitem uma sensação tensa ou estressante (diagrama p. 69). Esta tópica foi utilizada para interpretar a sensação auditiva tensa que ocorre mediante o contexto de ritmos e notas presentes entre os c. 9 ao 12.

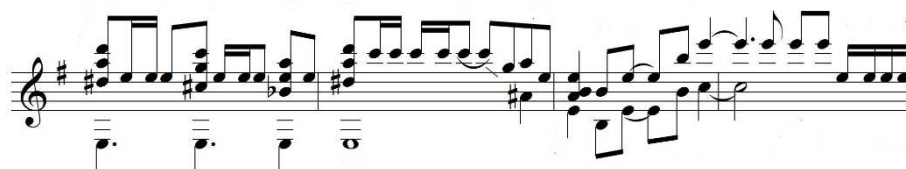


Figura 18 - (c. 9 ao 12) 1º mov. Don Julián (*Tempo di Tango - Allegro*)
*Tópica Leo Brouwer*⁸⁰

⁷⁷ <https://youtu.be/jV3GotT4u3g>

⁷⁸ Esse fragmento foi identificado auditivamente não foi possível encontrar a partitura.

⁷⁹ <https://youtu.be/hzxbpxBxBfE>

⁸⁰ https://youtu.be/_YI00RB18mc

Das *Tópicas Interpretativas* utilizei:

1) *Expressividade*: refere-se aos elementos de dinâmica, agógicas e articulação não grafados no texto musical, que foram utilizados como fonte de inspiração interpretativa (diagrama p. 70). Esta tópica foi utilizada para interpretar as notas destacadas, nos c. 1 - 2; 5 - 6; 13 - 14 e c. 17 - 18, em *staccato* na linha do baixo.

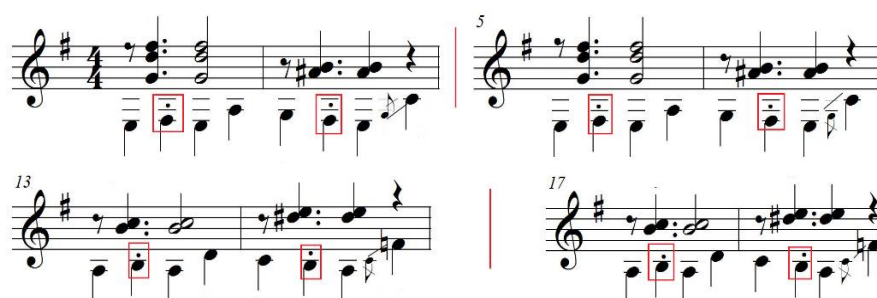


Figura 19 - (c. 1 - 2, 5 - 6, 13 - 14 e c. 17 - 18) 1º mov. Don Julián (*Tempo di Tango - Allegro*)
*Tópica Expressividade*⁸¹

2) *Colorido sonoro*: refere-se à paleta tímbrica para a elaboração interpretativa (diagrama p. 70). Esta tópica foi utilizada para realçar, por meio do timbre metálico, as notas sobrepostas que tem função de acompanhamento melódico (c. 1 - 2, 5 - 6, 13 - 14 e c. 17 - 18).

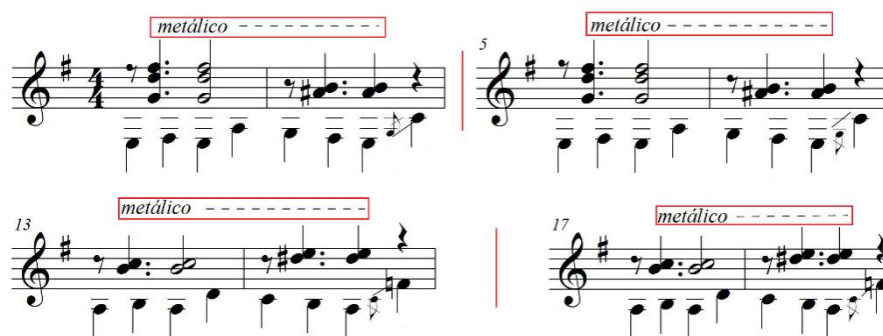


Figura 20 - (c. 1 - 2, 5 - 6, 13 - 14 e c. 17 - 18) 1º mov. Don Julián (*Tempo di Tango - Allegro*)
*Tópica Colorido sonoro*⁸²

3) *Porteña*: refere-se aos glissandos, elementos característicos do tango (diagrama p. 70). Esta tópica foi utilizada para interpretar os glissandos de maneira expressiva, por meio de translados “suaves”, ou seja, sem movimentos bruscos, realçando este efeito sonoro específico do tango. Isso destacou a emoção transmitida pela música, alcançando uma sonoridade significativa.

⁸¹ <https://youtu.be/tflgptOGCJg>

⁸² https://youtu.be/ex_6z92SOJs

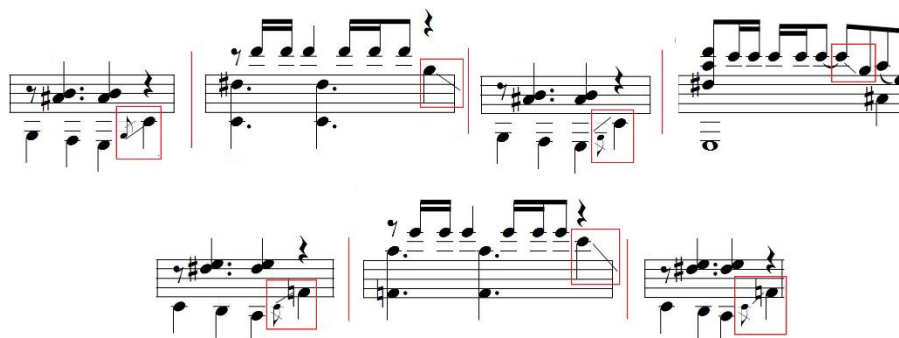


Figura 21 - (c. 2 - 4 - 6 - 10 - 14 - 16 e c. 18) 1º mov. Don Julián (*Tempo di Tango - Allegro*)
Tópica Porteña⁸³

4) *Processo digitacional*: refere-se à elaboração de digitações e dedilhados (diagrama p. 70).

a) por meio desta tópica, elaborei digitações para a(s) nota(s): Mi3⁸⁴, segunda célula do segundo tempo, na quarta corda, com o dedo 2 para evitar um translado transversal com a nota Si2, primeira célula do segundo tempo, com o dedo 1, ambas estão na voz inferior no c. 11; Mi4, segunda célula do segundo tempo na voz superior no c. 11, optei por uma digitação na primeira corda solta para evitar cisura ao executar o translado longitudinal, em sextas paralelas, entre as notas Mi3 e Mi4, do segundo tempo, e Si3 e Si4 segunda células do terceiro tempo; Dó3, na linha do baixo primeiro tempo no c.14, optei pela digitação com o dedo 1 para se valer do dedo guia⁸⁵ para tocar a nota Si2 no segundo tempo no c. 14; Ré#4, na voz superior segunda célula do primeiro tempo também no c. 14, optei pelo dedo 3 para também utilizá-lo como dedo guia para tocar a nota Lá4 no primeiro tempo do c. 15;

⁸³ <https://youtu.be/FUDWvAiOQus>

⁸⁴ A numeração das notas refere-se à tessitura da grafia musical tradicional, considerando que quando uma peça é escrita ou transposta para violão a resultante sonora é uma oitava abaixo.

⁸⁵ Deslizamento do dedo de um ponto a outro por meio de uma ação intermediária (Alípio, 2014, p. 78).

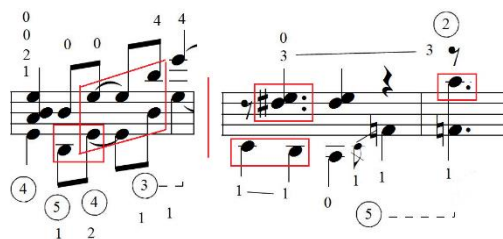


Figura 22 - (c. 11 - 14 e c. 15) 1º mov. Don Julián (*Tempo di Tango - Allegro*)
Tópica Processo digitacional⁸⁶

b) por intermédio desta tópica priorizei os dedilhados com os dedos m - i - m para tocar as notas da voz superior (c. 3 - 4, 7 - 8, 12, 15 - 16 e c. 19 ao 21). Este expediente com os dedos m - i - m foi priorizado devido a sua disposição favorável para a minha execução; já no segundo e terceiro tempos do c. 12, por ser em movimento lento optei por um dedilhado unitário, ou seja, por meio da repetição do dedo i⁸⁷, muito utilizado em linha melódica isolada ou notas em movimento escalar. Alípio (2014, p. 81) diz que é adequado repetir os dedos quando há um intervalo de tempo suficiente entre as notas, permitindo uma execução relaxada e confortável. O autor (2014, p. 81) complementa que essa prática contribui para alcançar uniformidade na qualidade sonora. E para as notas Mi4, quarto tempo do c. 12, optei pelo expediente i - m porque favoreceu a execução do grupo de quatro notas curtas.

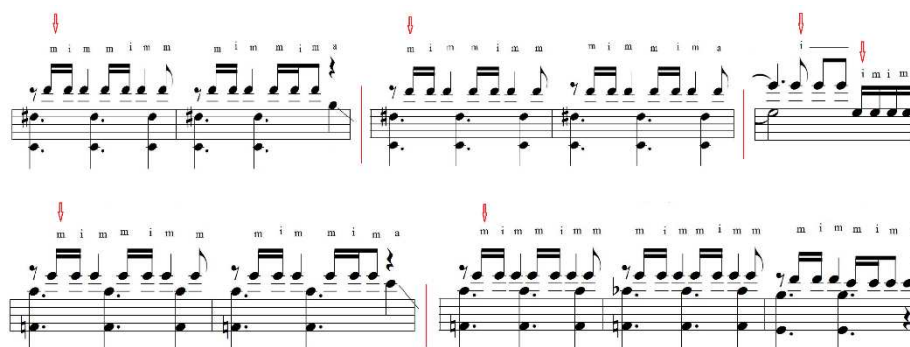


Figura 23 - (c. 3 - 4, 7 - 8, 12, 15 - 16 e c. 19 ao 21) 1º mov. Don Julián (*Tempo di Tango - Allegro*)
Tópica Processo digitacional⁸⁸

As tópicas musicais mencionadas acima proporcionaram melhor entendimento para a execução da seção A, desempenhando um papel crucial no aprimoramento da interpretação. Elas se tornaram componentes retóricos essenciais da peça, me entregando a capacidade de mergulhar profundamente na essência da música, identificando intenções que poderiam passar despercebidas.

⁸⁶ <https://youtu.be/-qz5RzzAwAg>

⁸⁷ As letras minúsculas p - i - m - a representam os dedos polegar, indicador, médio e anelar da mão direita.

⁸⁸ <https://youtu.be/1t6gSnZl4Y>

3.1.2.2 Seção B (c. 22 ao 37) em Mi menor

The musical score for the first movement of Don Julián, measures 22 to 37, is presented in a multi-staff format. The top staff (measures 22-25) is marked *più lento, cantabile* and includes guitar tablature with fingerings (e.g., 3 3 1 3 4 4 3 1 4) and a circled 5. The second staff (measures 26-29) is marked *tempo 1º* and includes the lyrics "mi", "p p p", *incalzando*, and *metálico*. The third staff (measures 30-33) is marked *f* and includes guitar tablature with fingerings (e.g., 4 3 1, 0 0 0 3 0 0 0 0) and accents (>). The bottom staff (measures 34-37) is marked *rallentando* and includes the lyrics "m i m i m i", guitar tablature with fingerings (e.g., 3 1 0, 6 3), and a circled 5.

Figura 24 - (c. 22 ao 37) 1º mov. Don Julián (*Tempo di Tango - Allegro*)
Tres piezas rioplatenses

A seção B, no tom de Mi menor (22 ao 37), apresenta indicações de dinâmicas (*crescendo* $\text{<=>$, *f* e acentos $>$) agógicas (*più lento cantabile*, *tempo 1º* e *rallentando*), e ornamentos (*arpejos*).

Nesta seção me propus a realizar uma interpretação mais lírica, partindo dos elementos grafados de dinâmicas (*crescendo* $\text{<=>$ e acentos $>$), agógicas (*più lento cantabile*, *tempo 1º* e *rallentando*) e ornamentos (*arpejos*) que foram fundamentais para nortear e apresentar outros elementos expressivos e expedientes técnicos, não grafados na partitura, como: decrescendo >=< , timbres, dedilhados, entre outros elementos.

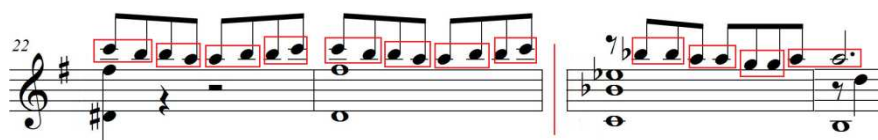


Figura 26 - (c. 21 ao 23 e c. 25 - 26) 1º mov. Don Julián (*Tempo di Tango - Allegro*)
*Tópica Inverno Porteño*⁹⁰

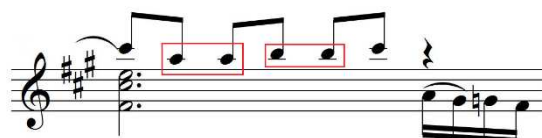


Figura 27 - (c. 31) Inverno Porteño de Astor Piazzolla
Quatro Estações Porteñas transcrição para violão (1995) de Sérgio Assad⁹¹

2) *Leo Brouwer*: refere-se à sequência ou grupos de notas que transmitem uma sensação tensa ou estressante (diagrama p. 69). Essa tónica remete-se a sonoridade carregada representada pelos blocos de notas em evidência (c. 31 ao 33), tocadas de maneira intensa e repetitivamente (tempos 1 - 2 e 4) e a sonoridade retratada pela sequência das notas em destaque, com intervalo de 2º menor, na voz superior, tocadas em *campanella* (c. 35 ao 37).

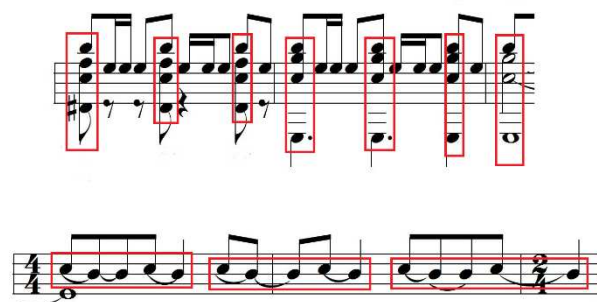


Figura 28 - (c. 31 ao 33 e c. 35 ao 37) 1º mov. Don Julián (*Tempo di Tango - Allegro*)
*Tópica Leo Brouwer*⁹²

⁹⁰ <https://youtu.be/aQrCXr9rTzU>

⁹¹ Menciono que o fato da partitura da peça *Inverno Porteño* utilizada como referência para demonstrar as semelhanças de melodia, ritmo e andamento, mesmo sendo uma transcrição para violão (Assad, 1995), não diminui a procedência das informações expostas aqui, visto que em outras transcrições dessa peça para instrumentos como o bandoneon e o piano, foram encontradas indicações de andamento semelhantes e configurações rítmicas iguais as indicações grafadas por Sérgio Assad na transcrição, pois essa edição é considerada por mim a transcrição mais relevante e interpretada no cenário do violão

⁹² <https://youtu.be/HtW7nWxs40I>

Das *Tópicas Interpretativas* utilizei:

1) *Expressividade*: refere-se aos elementos de dinâmica, agógicas e articulação não grafados no texto musical, que foram utilizados como fonte de inspiração interpretativa (diagrama p. 70). a) crescendo <=> e >=> decrescendo foram utilizados, para variar a intensidade sonora da melodia, ou seja, criar uma gama de volume diferente para as notas da voz superior dos c. 22 - 23 e c. 25; b) crescendo <=> foi utilizado para gerar uma pequena tensão ao grupo de notas que aparece repetitivamente na voz superior (c. 27 - 28) enfatizado pela indicação *incalzando*, que significa musicalmente uma intenção de tensão; c) decrescendo >=> foi utilizado para as notas no final do c. 33 com o propósito de suavizar a intensidade gerada pelo bloco de notas do primeiro tempo e a sequência de notas repetida da voz superior do primeiro, segundo e terceiro tempo no c. 33; d) *piano* (*p*) foi empregado para auxiliar a indicação de *rallentando*, presente no texto musical, utilizado para transmitir uma sensação calma por ser o desfecho da seção por meio das notas da voz superior (c. 35 ao 37) tocadas em *campanella*, até a primeira célula do c. 37; e) fermata foi utilizada na última célula (c. 37) com a intenção de estipular um tempo indeterminado para essa nota, por ser o final da seção.

più lento, cantabile

incalzando

p *rallentando*

Figura 29 - (c. 22 - 23, 25, 27 - 28, 33 e c. 35 ao 37) 1º mov. Don Julián (*Tempo di Tango - Allegro*)
*Tópica Expressividade*⁹³

2) *Colorido sonoro*: refere-se à paleta tímbrica para a elaboração interpretativa (diagrama p. 70). Foi utilizado o termo *dolce* com a intenção de apresentar um timbre suave, para as notas da voz intermediária dos c. 24 e 26, com o propósito de soarem em segundo plano. E para as

⁹³ <https://youtu.be/3t-SAkP6zlg>

notas da voz superior c. 35 - 36 e a segunda célula do c. 37, para retratar que a seção chegou ao final.



Figura 30 - (c. 24, 26 e c. 35 ao 37) 1º mov. Don Julián (*Tempo di Tango - Allegro*)
*Tópica Colorido sonoro*⁹⁴

3) *Processo digitacional*: refere-se a elaboração de digitações e dedilhados (diagrama p. 70). Optei por utilizar o dedilhado unitário, o que implica na repetição do mesmo dedo i, devido ao andamento lento para tocar as notas da voz superior (c. 22 - 23 e c. 25), criando uma sonoridade volumosa e uniforme para a melodia. Para tocar as notas sobrepostas, no primeiro tempo c. 27 ao 30, decidi pelos dedos p - i - m - a, devido à disposição natural dos dedos sobre as cordas, o que gerou para mim maior precisão ao tocar o grupo de notas, sem que ocorresse o deslocamento métrico, pois na Edição Helbling (1992) esse grupo de notas é tocado com o polegar, o que pode gerar um deslocamento métrico.

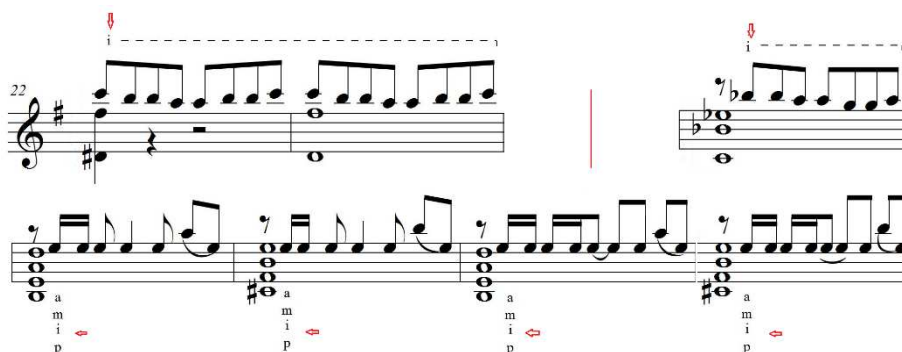


Figura 31 - (c. 22 - 23, 25 e c. 27 ao 30) 1º mov. Don Julián (*Tempo di Tango - Allegro*)
*Tópica Processo digitacional*⁹⁵

As tópicas musicais citadas acima proporcionaram um refinamento à percepção da seção B, sendo fundamental no aprimoramento da interpretação. Por meio da incorporação dessas tópicas, a seção ganhou uma riqueza de significado e expressão, me permitindo mergulhar nas narrativas sonoras, propiciando a transmissão pontual das emoções desejadas. Assim, esses aspectos não apenas enriqueceram minha experiência auditiva, mas também

⁹⁴ <https://youtu.be/e7-jQ16TWpw>

⁹⁵ <https://youtu.be/-VwiXM3V1Ys>



ampliaram a capacidade de me conectar de maneira autêntica e envolvente com a obra musical.

3.1.2.3 Seção C (c. 38 ao 66) em Mi menor

The musical score for Section C (measures 38 to 66) of Don Julián, 1st movement, is presented in G minor, 4/4 time. The score is divided into several systems, each with specific performance instructions and guitar techniques:

- Measures 38-41:** Marked *lento* and *mp*. Includes a C V chord diagram and fingering: 1 3 2 4 1 3, 1 4, 1 3 2 4 1 3, 4 3 3 1 1 4 3 0 1.
- Measures 42-45:** Marked *mf* and *p*. Includes a C II chord diagram and fingering: 0 4 0 1 4 0 3 1, 4 1 2, 2 3 3 0 3, 1 3, 4.
- Measures 46-49:** Marked *tenuto* and *rubato*. Includes fingering: 1 4 3 2 3 2 1 1 3 2 1 0, 1 4 3 4 3 4 2 2 0 4.
- Measures 50-53:** Marked *mf* and *p*. Includes a C II chord diagram and fingering: 1 0 1 0 2 4 0, 4, 1 3, 4.
- Measures 54-57:** Marked *f*. Includes a C V chord diagram and fingering: 1 3 2 4 1 3, 1 4, 1 2 4 3 1 3, 4.
- Measures 58-61:** Marked *accel.*, *p*, and *pp*. Includes a *a tempo* marking and fingering: 4 3 1 3 4 0 3, 1 0 2 0, 4 2 1 0, 1 3 3 4, 2 0.
- Measures 62-66:** Marked *p* and *accel.*. Includes a C VII chord diagram, fingering: 4 2 1 1, 2, 1 2, 4, and a *D.C. al S.* marking.

Figura 32 - (c. 38 ao 66) 1º mov. Don Julián (*Tempo di Tango - Allegro*)
Tres piezas rioplatenses

A seção C, em Mi menor, apresenta sinais expressivos de dinâmicas (*mp*, *mf*, *crescendo*  e  *decrescendo*, *f*, *p* e *pp*), de agógicas (*lentamente*, *rubato*, *accelerando* e *a tempo*), articulação (*tenuto*) e ornamentos (*arpejos*). Esta seção expõe uma característica lírica, reforçada pela indicação de *lentamente* no c. 38. Para esta seção me propus realizar uma interpretação rica em nuances (dinâmica, articulação, andamento e timbre), me baseando nos elementos expressivos de dinâmicas presentes no texto musical. Estes elementos serviram como base para a interpretação e me inspiraram a incorporar outros elementos, como ligaduras de articulação e arpejos, além de outras sugestões de digitações e dedilhados.

lenitamente Φ V ----- ② ----- Φ V -----
 38 mp
 ③ ④ 1 3 2 4 1 3 1 4 4 3 3 1 1 4 3 0 1
 C II -----
 42 mf p
 0 4 0 1 4 0 3 1 2 4 1 2 2 3 4 3 1 3 3
 lenuto ② ③ ③ ③ ③ ③ ③
 46 $rubato$ $rubato$
 3 1 4 3 2 3 2 1 1 3 2 1 0 3 2 3 4 3 4 2 2 0 4
 C II 3 1 4 4 1 4 3 0 1
 50 mf p
 1 0 1 0 1 3 0 3 1 0 4 2
 ② ----- Φ X 1 3 2 4 1 3 Φ X 1 4 Φ IX 4 3 1 3 Φ V -----
 54 f
 ④
 ① ② $a\ tempo$ Φ V -----
 58 $accel.$ p pp
 4 3 1 3 2 0 3 1 0 2 0 ④ 4 2 1 0 ③ 2 0 2 4 1 3
 C VII ----- ② ----- $D.C.$
 62 p $accel.$ ----- $al S.$
 ④ $im\ i$ $im\ i$ $im\ i$

Figura 33 - (c. 38 ao 66) 1º mov. Don Julián (*Tempo di Tango - Allegro*)
Proposta interpretativa⁹⁶

Para interpretar a seção C (c. 38 ao 66) com base na Teoria das tópicas musicais utilizei as *Tópicas Compositivas*:

1) *Inverno Porteño*: refere-se aos materiais musicais transtextuais que fazem insinuações a referida obra de Piazzolla (diagrama p. 69). Esta tópica corresponde aos elementos

⁹⁶ <https://youtu.be/MK1g9p0k0vI>

transtextuais retratados por meio das notas em destaque nos c. 40 - 44 - 52 - 56 e c. 63, semelhante à estrutura utilizada por Piazzolla na peça *Inverno Porteño* c. 72 que são articuladas de duas em duas notas.

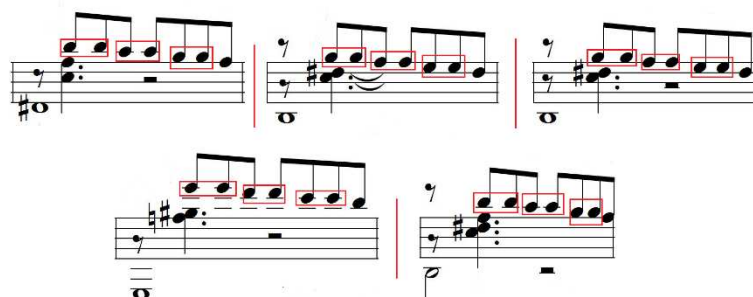


Figura 34 - (c. 40 - 44 - 52 - 56 e c. 63) 1º mov. Don Julián (*Tempo di Tango - Allegro*)
*Tópica Inverno Porteño*⁹⁷

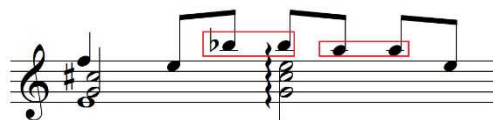


Figura 35 - (c. 72) *Inverno Porteño* de Astor Piazzolla
Quatro Estações Porteñas transcrição para violão (1995) de Sérgio Assad

2) *Movimento linear*: refere-se as notas em movimento escalar (diagrama p. 69). Esta tópica foi utilizada para expressar as nuances interpretativas (articulação, timbre, entre outras) do movimento escalar descendente, presentes no primeiro, segundo, terceiro e quarto tempo da voz superior no c. 58.

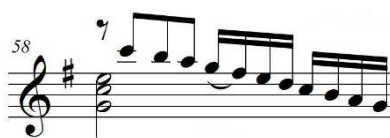


Figura 36 - (c. 58) 1º mov. Don Julián (*Tempo di Tango - Allegro*)
*Tópica Movimento linear*⁹⁸

⁹⁷ <https://youtu.be/iujXcfrnhzY>

⁹⁸ https://youtu.be/4_9wuMFKpBU

Das *Tópicas Interpretativas* utilizei:

1) *Movimento arpejado*: refere-se às notas sobrepostas tocadas em arpejo causando um efeito poético (diagrama p. 70). Esta tópica foi utilizada para interpretar as notas sobrepostas que aparecem nos c. 38 - 40 - 42 - 44 - 50 - 52 - 54 - 56 e c. 61, gerando uma padronização e um deslocamento métrico, através do arpejo, para os blocos de notas com a intenção de causar esse efeito sentimental.

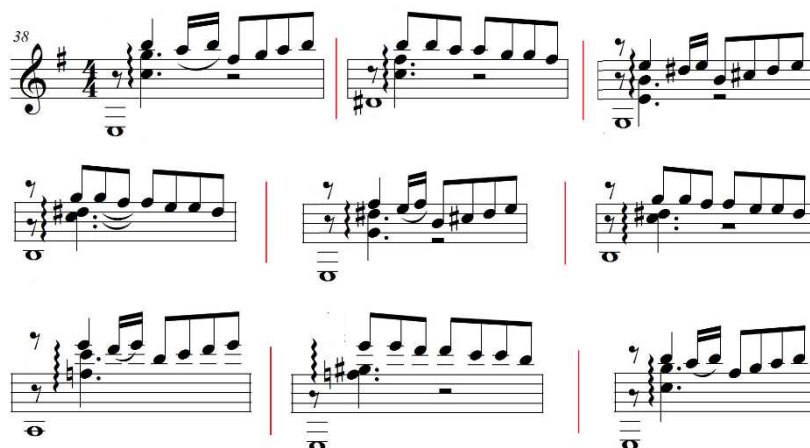


Figura 37 - (c. 38 - 40 - 42 - 44 - 50 - 52 - 54 - 56 e c. 61) 1º mov. Don Julián (*Tempo di Tango - Allegro*)
*Tópica Movimento arpejado*⁹⁹

2) *Tango-milonga*: refere-se às figuras curtas com ligadura de articulação, característica do tango-milonga (diagrama p. 70). Esta tópica foi utilizada para interpretar o fragmento rítmico melódico, característico do tango-milonga, retratado na linha do baixo pelas notas em destaque (c. 41 - 42 e c. 60).



Figura 38 - (c. 41 - 42 e c. 60) 1º mov. Don Julián (*Tempo di Tango - Allegro*)
*Tópica Tango-milonga*¹⁰⁰

3) *Processo digitacional*: refere-se a elaboração de digitações e dedilhados (diagrama p. 70). Esta tópica foi utilizada para realizar a digitação das notas em destaque na primeira corda mantendo assim o maior número de notas na mesma corda para obter a mesma característica

⁹⁹ <https://youtu.be/gH3BfjMileY>

¹⁰⁰ <https://youtu.be/rLBI18Czb-o>

tímbrica (c. 58). Outra alteração de digitação foi na nota Mi4, última célula do c. 62, na voz intermediária, em que optei por tocar esta nota na segunda corda para manter soando a nota D65 da melodia, voz superior, tocada na primeira corda.

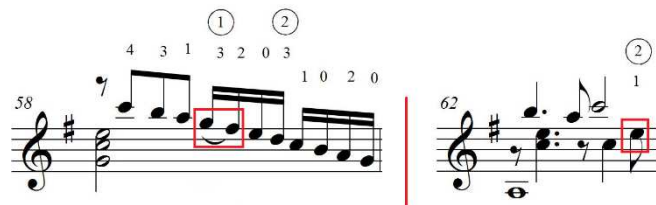


Figura 39 - (c. 58 - 62) 1º mov. Don Julián (*Tempo di Tango - Allegro*)
Tópica Processo digitacional¹⁰¹

As tópicas musicais apontadas aqui trouxeram refinamentos ao meu entendimento interpretativo da seção C, permitindo uma abordagem mais sensível e informada para a interpretação, elevando a qualidade da expressão musical. Ao explorar esses elementos musicais específicos, tive maior capacidade de discernir as nuances interpretativas e intenções implícitas da composição, enriquecendo assim a prática artística.

¹⁰¹ <https://youtu.be/2dIXFVc6dL0>

3.1.2.4 Retorno da seção A (c. 1 ao 19) em Mi menor

Tempo di Tango (Allegro)

The musical score consists of five systems of music. The first system (measures 1-4) starts with a piano accompaniment of chords and a melody with slurs and accents. Dynamics include *mf* and *f*. The second system (measures 5-8) continues the accompaniment and melody. The third system (measures 9-12) features a more active piano accompaniment with *ff* dynamics and a melody with slurs and accents. The fourth system (measures 13-16) continues the accompaniment and melody. The fifth system (measures 17-19) concludes the passage with a piano accompaniment and a final melodic phrase. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 40 - (c. 1 ao 19) 1º mov. Don Julián (*Tempo di Tango - Allegro*)
Tres piezas rioplatenses

Ao retomar a seção A (c. 1 ao 19) optei por manter a mesma sugestão interpretativa, preservando os mesmos sentimentos, afetos e intenções por meio das *Tópicas Compositivas* (*Buenos Aires hora zero, Julián Plaza e Leo Brouwer* – diagrama p. 69) e *Interpretativas* (*Expressividade, Colorido sonoro, Porteña e Processo digital* – diagrama p. 70), pelo fato de ser uma repetição *ipsis litteris*.

Tempo di Tango (Allegro)

The musical score is written for guitar and voice in 4/4 time, marked 'Tempo di Tango (Allegro)'. It consists of five systems of music. The guitar part is in the treble clef, and the voice part is in the soprano clef. The key signature has one sharp (F#). The score includes various dynamics such as *mf*, *f*, and *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 0 (open string). Circled numbers (1-6) indicate specific fingerings or techniques. The word 'metálico' is written above the guitar part in several places, indicating a metallic or percussive sound. The lyrics 'm i m m i m m m i m m i m m a' are written above the voice part. The score includes a repeat sign at the end of the fifth system.

Figura 41 - (c. 1 ao 19) 1º mov. Don Julián (*Tempo di Tango - Allegro*)
Proposta Interpretativa¹⁰²

¹⁰² <https://youtu.be/Fuf5Gi2IEwE>

3.1.2.5 *Coda* (c. 67 ao 74)

Figura 42 - (c. 67 ao 74) 1º mov. Don Julián (*Tempo di Tango - Allegro*)¹⁰³
Tres piezas rioplatenses

A *Coda* (c. 67 ao 74), em Mi menor, apresenta indicações de dinâmica (*ff*, *decrescendo* \rightrightarrows , *mf* e *acentos* >). Também expõe uma característica rítmica firme e intensa como no início da peça. Portanto, entendo que não há necessidade de acrescentar outras *Tópicas Interpretativas* e, optei por manter a característica rítmica-pulsante e viva como na seção A com base nas *Tópicas Interpretativas* identificadas na *coda*.

Para expressar minhas intenções musicais na *Coda* utilizei as *Tópicas Compositivas*:

1) *Julián Plaza*: faz alusão ao elemento rítmico, tocado ao piano, na peça *Loco de contento* de Julián Plaza (diagrama p. 69). Esta tópica foi utilizada para interpretar a configuração rítmica por meio das notas realçadas (c. 67), análoga ao fragmento rítmico identificado auditivamente na peça de Julián Plaza.

Figura 43 - (c. 67) 1º mov. Don Julián (*Tempo di Tango - Allegro*)
*Tópica Julián Plaza*¹⁰⁴

¹⁰³ Para a *Coda* não foi necessário expor a figura proposta interpretativa, pois não houve nenhum tipo de alteração relacionada aos elementos interpretativos (dinâmica, agógicas, digitações e dedilhado, entre outros), sendo assim foi utilizada a mesma figura conforme a Edição Helbling (1992) utilizada como referência para a construção da pesquisa e do processo interpretativo da peça.

¹⁰⁴ https://youtu.be/Qa0j_8C__0k

2) *Flutuação sonora*: refere-se as notas tocadas por meio de harmônicos (diagrama p. 69). Esta tópica foi usada para interpretar as notas da voz superior, tocadas em harmônico, ocasionando uma sensação flutuante (c. 69 ao 71).

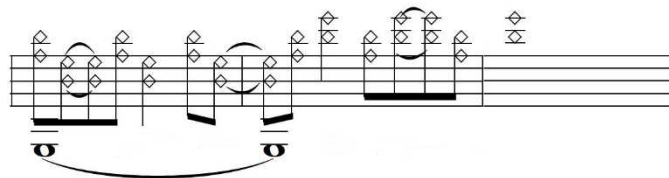


Figura 44 - (c. 69 ao 71) 1º mov. Don Julián (*Tempo di Tango - Allegro*)
Tópica Flutuação sonora¹⁰⁵

3) *Leo Brouwer*: refere-se à sequência ou grupos de notas que transmitem uma sensação tensa ou estressante (diagrama p. 69). Esta tópica representa a sonoridade carregada das notas em destaque (c. 68 - 72 e c. 74), ocasionando uma sensação de tensão na interpretação.



Figura 45 - (c. 68 - 72 e c. 74) 1º mov. Don Julián (*Tempo di Tango - Allegro*)
Tópica Leo Brouwer¹⁰⁶

As tópicas musicais mencionadas na *Coda* foram fundamentais para explorar os elementos composicionais presentes ao longo do texto musical. Ao reconhecer e interpretar essas tópicas foi possível discernir sobre a progressão narrativa do discurso musical. Isso não apenas enriqueceu a interpretação musical, mas também proporcionou uma visão mais profunda da estrutura e do significado da composição para seu desfecho como um todo.

¹⁰⁵ <https://youtu.be/pRCVmXoGevU>

¹⁰⁶ <https://youtu.be/yAdn4QbJL9Y>

3.2 II. Septiembre (*Andante*)

Existem vários tipos de Milongas. Os mais importantes são: a) A Milonga Porteña. Esta tem o andamento rápido, muitas vezes instrumental (não tem texto), sempre concebida como uma dança e é a milonga cidadã da cidade de Buenos Aires. Definitivamente para dançar; b) A Milonga campeira. Ao contrário da anterior, esta milonga é lenta, não é uma dança (é um dos poucos gêneros musicais argentinos que não é para dançar). É somente para escutar ou acompanhar o recitativo de um texto. É muito comum ouvir este tipo de milonga entre os trabalhadores, à noite, para acompanhar uma reunião ou na companhia de um bom chimarrão; c) A Milonga orillera. Esta é uma espécie de mistura das duas anteriores. Esta é uma milonga rápida, mas com contornos melódicos característicos da milonga campeira. Se sucedeu nas margens de Buenos Aires, onde homens do campo e da cidade se encontravam e se misturavam. Existem outros tipos de milongas no Uruguai e na província de Entre Ríos, ao norte da província de Buenos Aires. O que todas têm em comum é a fórmula de compasso 2/4 (ou 4/4, como está escrito hoje) e a subdivisão interna em grupos de 3 – 3 – 2. “Septiembre” responde obviamente ao tipo da Milonga Campeira (Pujol, 2024)¹⁰⁷.

Durante os estágios de investigação para desenvolver a interpretação deste movimento tive como dificuldade central compreender, no texto musical, em que lugar e de que maneira o ritmo da milonga poderia ser representado na peça. Como mencionei no decorrer da pesquisa, o gênero musical retratado em *Septiembre* é citado no prefácio (sem autoria) da Edição Hebling (1992) como sendo uma milonga, hipótese esta enfatizada por Mogetta (2018) que descreve que *Septiembre* é uma milonga campeira na qual Pujol explora sua rica herança musical nativa, destacando-se por sua inclinação aos gêneros musicais característicos da Região Rioplatense, como o tango, a milonga e o candombe.

Importante mencionar que ao verificar as obras citadas no site¹⁰⁸ do compositor, identifiquei nas partituras diferentes maneiras desse gênero musical ser mencionado, por exemplo: 1) partituras com prefácios assinados por Pujol em que o gênero milonga aparece designado pelo próprio compositor nos textos de apresentação, como no 1º movimento (*Un Nuevo día*) e no 4º movimento (*Mulato*) da *Súite Seis Revelaciones*; 2) partituras com

¹⁰⁷ Hay varios tipos de Milongas. Los más importantes son: a) La Milonga Porteña. Esta es de tiempo rápido, muchas veces instrumental (no tiene texto), siempre es concebida como una danza y es la milonga ciudadana, de la ciudad de Buenos Aires. Es definitivamente para bailar. b) La Milonga campera. A diferencia de la anterior esta milonga es lenta, no es una danza (es uno de los pocos géneros musicales argentinos que no es para bailar). Es sólo para escuchar o para acompañar el recitado de un texto. Es muy común escuchar este tipo de milonga entre la gente de trabajo, por la noche, para acompañar la reunión y con la compañía de un buen mate. c) La Milonga orillera. Ésta es una especie de mezcla de las dos anteriores. Esto es: una milonga rápida pero con giros melódicos característicos de la milonga campera. Se dio en las “orillas” de Buenos Aires, donde se juntaban, se mezclaban los hombres del campo con los de la ciudad. Hay otros tipos de milongas en Uruguay y en la provincia de Entre Ríos, al norte de la provincia de Buenos Aires. Lo que todas tienen en común es el compás, 2/4 (o 4/4, como se escribe hoy en día) y la subdivisión interna en grupos de 3 - 3 - 2. “Septiembre” responde, obviamente al tipo de Milonga Campeira (Pujol, 2024).

¹⁰⁸ É disponibilizada apenas a listagem com o nome das peças, as partituras foram encontradas em diversos sites da internet ou recebidas de terceiros por e-mail.

prefácios sem autoria, em que o gênero milonga aparece designado nos textos de apresentação, como ocorre no 2º movimento (*Septiembre*) da *Suíte Tres piezas rioplatenses*; 3) partituras com prefácios sem autoria, em que o gênero milonga é retratado claramente na grafia do ritmo, como ocorre no 3º movimento (*En dos por cuartas*) da *Suíte Adelaire*; 4) partituras sem prefácios, em que o gênero milonga aparece descrito no título como em *El arte de la milonga* ou no subtítulo da peça como no 3º movimento (*Milonga*) da *Suíte del plata n° 1*; 5) partituras sem prefácio, em que o gênero milonga aparece descrito abaixo do título da peça ou do movimento como no *Prelúdio Tristán* - Tempo de milonga, segunda peça de uma série de cinco Prelúdios.

Conforme os estudos da peça tornavam-se mais profundos, surgia uma problemática em relação à identificação, na escrita de Pujol, da métrica característica da milonga, que é agrupada no formato 3 + 3 + 2, sendo o principal traço rítmico do gênero. Logo, o desafio de elucidar o gênero e manifestá-lo na interpretação, envolveu uma apreciação meticulosa das nuances rítmicas e métricas grafadas e suas interações com outros elementos musicais, como as relações tonais presentes (principalmente tonalidades menores que são predominantes para representar o gênero milonga), além de exigir uma compreensão das tradições e sensibilidades culturais associadas ao gênero musical milonga, que neste caso seria a milonga campeira¹⁰⁹. Segundo Medeiros & Silva (2014, p. 149), a milonga campeira é muito utilizada como apoio musical para declamadores gaúchos durante a recitação de poesia, bem como para acompanhar *payadas*¹¹⁰ e trovas. Tocada em andamento lento e tonalidade menor, essa forma de milonga é marcada por uma profunda melancolia, com seus acordes repetitivos ecoando incessantemente. No entanto, quando executada em um ritmo mais rápido e em tonalidade maior, ela se torna o veículo de inúmeras canções. Considerada talvez a variante mais comum, a ponto de muitos músicos e estudiosos optarem por classificá-la simplesmente como milonga. Medeiros & Silva (2014, p. 149) descrevem algumas características da milonga campeira: geralmente estruturada em andamento lento; nos compassos 4/4 ou 2/4 apresentando preferência por tonalidades menores.

Segundo Mogetta (2018, p. 162), o segundo movimento da *Suíte Tres piezas rioplatenses*, *Septiembre*, tem como característica o andamento lento, que remete a situações mais reflexivas e introspectivas, conferindo à peça uma atmosfera contemplativa e

¹⁰⁹ Conhecida também como milonga pampeana.



¹¹⁰ A *payada*, na Argentina, Uruguai, Sul do Brasil e parte do Paraguai, ou *Paya* no Chile, é uma arte poética musical pertencente à cultura hispânica, que adquiriu um grande desenvolvimento no Cone Sul da América, na qual uma pessoa o *payador*, improvisa uma recitação em rima e acompanhado por uma guitarra. In: <https://educalingo.com/pt/dic-es/payada>

introspectiva. Essas características sugeriram uma narrativa musical que se desenrola de forma gradual e delicada, como se cada nota e frase musical fossem cuidadosamente ajustadas e expressadas com uma profundidade emocional singular.

3.2.1 Organização estrutural

- a) gênero: Milonga;
- b) tonalidade: Ré Maior;
- c) andamento: *Andante*;
- d) estrutura formal: Introdução - A - B - C - B - A - *Coda*;
- e) introdução (c. 1 ao 4) em Ré Maior;
- f) seção A (c. 5 ao 17) desenvolvimento do tema em Ré Maior;
- g) seção B (c. 18 ao 29) introdução expandida, *poco più mosso*, na dominante Lá Maior;
- h) seção C (c. 30 ao 38) interlúdio, apresenta uma variação de andamento a partir do c. 33, *poco più mosso*, estruturado como um fragmento modulante em Dó Maior e que ao final da seção, expõe indicativos de Lá menor;
- i) seção B (c. 39 ao 45) em Lá Maior, apresentando um *poco a poco rall*, a partir do c. 44;
- j) seção A (c. 46 ao 53) em Ré Maior, *tempo primo*;
- k) *Coda* (c. 54 ao 57) em Ré Maior, cadência plagal IV-I em movimento escalar.

3.2.2 Explorando horizontes: o percurso de pesquisa

Na partitura, *Septiembre* apresenta os sinais de dinâmicas (*mf*, *crescendo*  e *decrescendo* , *acentos* >, *f*, *mp*, *p* *súbito*, *pp* e *ppp*), agógicas (*Andante*, *poco più mosso*, *poco a poco rallentando*, *tempo 1º e rallentando*) e ornamentos (*mordente superior*).

Para construir o caráter deste movimento utilizei, mediante as *Tópicas Interpretativas*, a tópica *Setembrino* que se refere à ambiência sonora da obra e faz menção as características do mês de Setembro (diagrama p. 72). Essa ambiência é trazida para a interpretação com base no relato de Pujol¹¹¹ que diz que *Septiembre* traz à tona a alegria transmitida com a chegada da primavera.

¹¹¹ Informação enviada pelo compositor por e-mail: “El título del 2º movimiento hace referencia a la primavera. Aquí, en Argentina, todo el mundo vive el mes de Septiembre como el mes de la juventud, de un nuevo

segmento, optando pela substituição da digitação, presente na Edição Helbling (1992), para que fosse enfatizado o ritmo da milonga por meio da fusão das notas Ré3 - Si3 e Lá2 (c. 1 - 2) e Ré3 - Fá#4 e Lá2 (c. 3 - 4), da linha do baixo e intermediária, promovendo uma interpretação que soa a referida métrica milongueira (3 + 3 + 2) de maneira mais evidente. Importante ressaltar que nos c. 1 ao 4 não aparecem elementos interpretativos, referente a dinâmica, grafados na partitura.

Andante

f para a fusão métrica 3 + 3 + 2 e ***pp*** para as demais notas

Figura 48 - (c. 1 ao 4) 2º mov. Septiembre (*Andante*)
Proposta interpretativa¹¹²

Portanto, para interpretar a introdução (c. 1 ao 4), com base na Teoria das tópicas musicais, foram empregadas *Tópicas Compositivas* e *Interpretativas*. Das *Tópicas Compositivas* utilizei:

1) *Pampeana*: refere-se ao ritmo 3 + 3 + 2 e a sonoridade, gerado pela fusão das linhas do baixo e intermediária, que faz alusão ao gênero da milonga campeira e que se destaca principalmente na Região do extremo Sul do Brasil, conhecida também como pampa gaúcho (diagrama p. 71). Esta tópica é empregada para apresentar a fusão métrica 3 + 3 + 2 (c. 1 ao 4) entre as linhas do baixo e intermediária, que cria o padrão rítmico característico do gênero musical milonga.

Andante

Figura 49 - (c. 1 ao 4) 2º mov. Septiembre (*Andante*)
*Tópica Pampeana*¹¹³

¹¹² https://youtu.be/v-BuGZ_-NAU

¹¹³ <https://youtu.be/t1uWq17Cg1g>

Das *Tópicas Interpretativas* utilizei:

1) *Processo digitacional*: refere-se a elaboração de digitações e dedilhados. Esta tópica foi utilizada para que, por meio da digitação, fosse realizada uma interpretação que destacasse o ritmo da milonga que aparece “velado” pelas linhas melódicas;

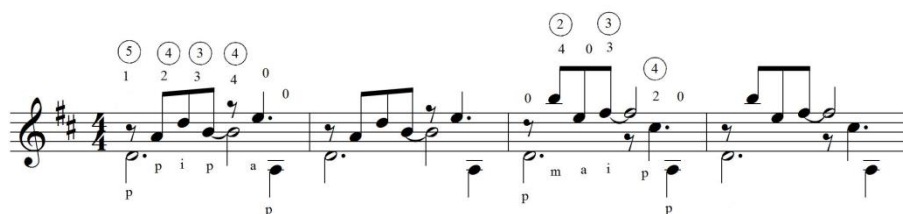


Figura 50 - (c. 1 ao 4) 2º mov. Septiembre (*Andante*)
*Tópica Processo digitacional*¹¹⁴

2) *Expressividade*: refere-se aos elementos de dinâmica, agógicas e articulação não grafados no texto musical, que foram utilizados como fonte de inspiração interpretativa. (diagrama p. 72). Nesta tópica foram utilizados dois procedimentos: a) retirada da ligadura entre as notas em destaque no c. 3 e 4; b) a inserção de dinâmicas *f* para enfatizar o gênero milonga, devido a fusão métrica entre as linhas do baixo e intermediária, por meio das notas Ré3 - Si3 - Lá2 (c. 1-2) e Ré3 - Fá#4 - Lá2 (c. 3 - 4) e *pp* para as demais notas dos c. 1 ao 4 fazendo com que estas assumam um papel secundário neste contexto interpretativo.



Figura 51 - (c. 1 ao 4) 2º mov. Septiembre (*Andante*)
*Tópica Expressividade*¹¹⁵

As tópicas identificadas na introdução foram fundamentais para perceber e entender o gênero da milonga “encoberto” entre as linhas melódicas. Essa identificação proporcionou uma nova camada de entendimento e significado à introdução, lançando luz sobre nuances e influências musicais sutis que poderiam ter passado despercebidas. Ao reconhecer a presença desta milonga subjacente, fui capaz de mergulhar profundamente na essência da peça, enriquecendo não apenas a interpretação da introdução, mas também a compreensão global da peça. Essa percepção acrescentou uma dimensão adicional à execução, possibilitando uma

¹¹⁴ <https://youtu.be/KTOXx5FTgSQ>

¹¹⁵ <https://youtu.be/Ms3yxODG01o>

abordagem mais autêntica e contextualizada da música como um todo. Assim, as tópicas identificadas na introdução não apenas destacaram sua importância inicial, mas também influenciaram significativamente a interpretação e apreciação da peça em sua totalidade.

3.2.2.2 Seção A (c. 5 ao 17): desenvolvimento do tema em Ré Maior

Figura 52 - (c. 5 ao 17) 2º mov. Septiembre (*Andante*)
Tres piezas rioplatenses

A seção A, no tom de Ré Maior (c. 5 ao 17), apresenta sinais expressivos de dinâmica (*mf*, *crescendo* \langle e \rangle *decrescendo*, *acentos* $>$ e *f*) e ornamentos (*mordente superior*). Esta seção, por ser lírica e expressiva, exibe características de uma canção, sugerindo uma atmosfera poética. Aqui, o ritmo da milonga apresentado na introdução se desfaz, e a métrica passa a se organizar de forma binária (apoios métricos em mínimas).

Para esta seção me propus a realizar uma interpretação repleta de nuances (dinâmicas, agógicas e ornamentos) partindo dos elementos expressivos de dinâmicas grafados no texto que serviram como base para a interpretação e me influenciaram a trazer outros elementos (*rubatos*¹¹⁶, *accelerandos* e expedientes técnicos, como *vibratos*¹¹⁷ entre outros elementos, bem como outras sugestões de dedilhados diferentes da edição) não grafados no texto musical.

¹¹⁶ Alteração expressiva através do ritmo e do andamento durante a interpretação musical, ou seja, envolve flexibilidade rítmica (Hudson, 2002, s.p.).

¹¹⁷ São flutuações regulares de alturas ou intensidades (ou ambos), mais ou menos pronunciadas ou mais ou menos rápidas (Moens-Haenen, 2002, s.p.).

Conseqüentemente, estes expedientes interpretativos, por meio das tópicas cunhadas para este movimento (diagrama p. 72), trouxeram à tona uma ambiência sentimental, retratando uma paisagem apaziguadora, pois, conforme a informação enviada por e-mail por Pujol, o mês de Setembro refere-se à juventude, bem como ao começo de uma boa energia e alegria, requerendo assim uma sonoridade *Expressiva* e *Cantabile*, um tanto quanto intrínseca na peça, oferecendo a esta seção uma atmosfera que faz alusão a uma cantiga popular, concedendo um tom familiar, caseiro e envolvente gerado por meio da sonoridade e caráter.

Figura 53 - (c. 5 ao 17) 2º mov. Septiembre (*Andante*)
Proposta interpretativa¹¹⁸

Para expressar meus afetos nesta seção (c. 5 ao 17), utilizei as seguintes *Tópicas Interpretativas*:

1) *Cancionera*: refere-se à característica (lírica e expressiva) que insinua uma canção (diagrama p. 72). Esta tópica é empregada para transmitir o caráter romântico, emotivo e sensível da melodia reforçada pelas indicações *Expressivo* e *Cantabile* no início da seção (c. 5 ao 17).

¹¹⁸ <https://youtu.be/735P-L9t-18>

Expressivo e cantabile

Figura 54 - (c. 5 ao 17) 2º mov. Septiembre (*Andante*)
*Tópica Cancionera*¹¹⁹

2) *Expressividade*: refere-se aos elementos de dinâmica, agógicas e articulação não grafados no texto musical, que foram utilizados como fonte de inspiração interpretativa (diagrama p. 72). a) *crescendo* <=> e *decrescendo* >=< para proporcionar uma diversidade de intensidades sonora (c. 5, 7, 9 - 10, 13 - 14 e c. 16); b) *accelerandos* para causar um efeito movido e gracioso (c. 9 e 12); c) *rubato* para provocar um efeito de suspense pelo fato de ser o ponto culminante antes do *ritornello* (c. 11); d) acentos ($>$) na nota Fá#3, última célula do quarto tempo (c. 8) pelo fato da nota receber uma ligadura de prolongamento e ser o 7º grau maior do acorde de Sol Maior com sétima maior (c. 9), e nas notas Lá4 (c. 9), Si4 (c.10), Ré5 (c. 11 e 14) e Mi5 (c.16), que ao receberem acentos ($>$), promoveram um efeito expressivo e tenso para o discurso musical pelo fato de serem as notas mais agudas em seus respectivos compassos e, em um contexto mais amplo, aparecem em sentido ascendente, tendo como ponto culminante a nota Mi5 (c. 16); e) *piano* e *rallentado* com intuito de retardar o andamento e amenizar a intensidade sonora empregadas em todas as notas do compasso, provocando um desfecho “suave” para a seção (c. 17); f) ligaduras de articulação entre as notas Sol4 - Fá#4 e Fa#4 - Sol4, na linha superior, (c.13) para manter o mesmo padrão de articulação do c. 12.

¹¹⁹ https://youtu.be/HHLY5-0_ZLk



Figura 55 - (c. 5 ao 17) 2º mov. Septiembre (*Andante*)
*Tópica Expressividade*¹²⁰

3) *Movimento arpejado*: refere-se às notas sobrepostas tocadas em arpejo causando um efeito poético (diagrama p. 72). Esta tópica é empregada para executar as notas em blocos, segunda célula do primeiro tempo (c. 9 ao 11 e c. 16), ocasionando um efeito poético, sentimentalista, romântico e encantador, entre outros efeitos que apresentem as mesmas características.

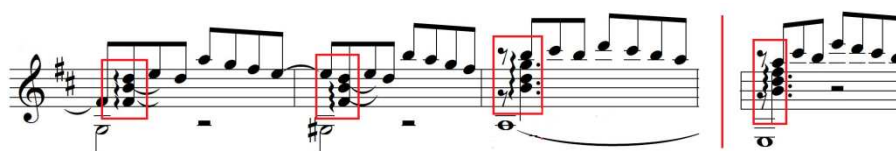


Figura 56 - (c. 9 ao 11 e c. 16) 2º mov. Septiembre (*Andante*)
*Tópica Movimento arpejado*¹²¹

4) *Expediente técnico*: refere-se aos vibratos utilizados como recurso técnico para transmitir maior expressividade (diagrama p. 72). Utilizados para proporcionar maior significado para as notas da melodia (c. 12 - 13) por serem articuladas em grupo de duas e principalmente pelo fato de ocorrerem notas repetidas em sequência, causando um destaque principalmente para a nota repetida. Segundo Contreras (1998, s.p.) “O *vibrato* na melodia é uma ‘arma musical’ para atrair a atenção. Se o usamos de forma exagerada, deixa de ter efeito”.

¹²⁰ <https://youtu.be/qR722GbWa-0>

¹²¹ <https://youtu.be/7wx-stKh4L0>

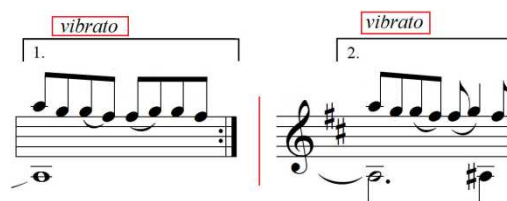


Figura 57 - (c. 12 - 13) 2º mov. Septiembre (Andante)
Tópica Expediente técnico¹²²

5) *Processo digitalicional*: refere-se ao elaborar digitações e dedilhados (diagrama p. 72). Neste caso foi utilizado o dedilhado unitário (c. 9 ao 14 e c. 16), gerando assim uma sonoridade robusta e homogênea, sendo que este dedilhado se tornou possível e favorável devido ao tempo de efetuação das notas.

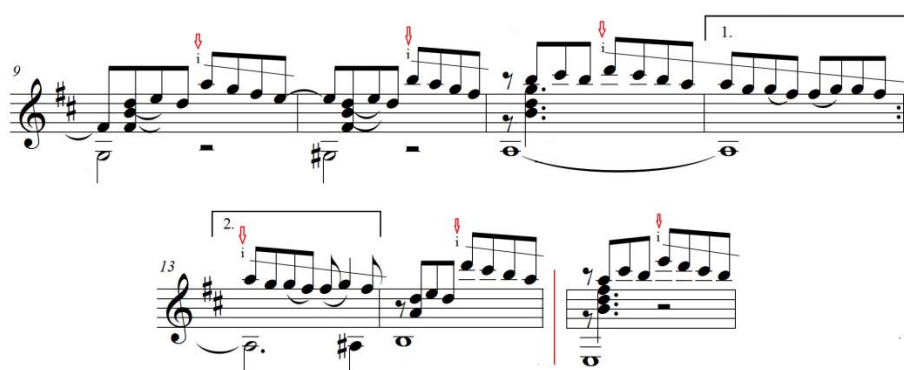


Figura 58 - (c. 9 ao 14 e c. 16) 2º mov. Septiembre (Andante)
Tópica Processo digitalicional¹²³

As tópicas musicais mencionadas acima serviram para enriquecer a compreensão da seção A, desempenhando um papel significativo no aprimoramento da interpretação, ao preencher as supostas lacunas interpretativas, que não deixam de ser componentes retóricos essenciais para a peça, os quais desempenham um papel crucial na interpretação. Elas se manifestam por meio dos conceitos de espaço e paisagens, os quais são intrínsecos ao estilo canção. Esses aspectos não apenas oferecem uma profundidade emocional à música, mas também me orientam na transmissão eficaz das nuances (dinâmica, andamento, articulação e timbre) e intenções do compositor. Ao integrar essas tópicas de forma hábil, a seção A se transformou em uma narrativa sonora rica em significados e expressão.

¹²² <https://youtu.be/iaVNtj09Uso>

¹²³ <https://youtu.be/MwXyHKsQYYI>

3.2.2.3 Seção B (c. 18 ao 29): introdução expandida, *poco più mosso*, na dominante Lá Maior

poco più mosso

18

mp

flageolet
8ª harmônicos ad libitum

22

26

mf

Figura 59 - (c. 18 ao 29) 2º mov. Septiembre (*Andante*)
Tres piezas rioplatenses

A seção B, no tom de Lá Maior (c. 18 ao 29), apresenta os sinais de expressão de dinâmicas (*mp*, *acentos* >, *mf* e *decrescendo* >>) e agógicas (*poco più mosso*).

Aqui, o ritmo da milonga é reintroduzido, trazendo consigo não apenas o pulso característico deste gênero musical, mas também evocando imagens de paisagens vastas e serenas, típicas do ambiente rural.

Nesta seção, propus realizar uma interpretação que transmitisse uma ideia campestre, partindo dos elementos expressivos de dinâmicas (*mp*, *mf* e *decrescendo* >>) e agógicas (*poco più mosso*) grafados no texto que serviram como base para a interpretação e me influenciaram a trazer outros elementos de dinâmicas (*p*, *crescendo* <<) e outras sugestões de digitações e dedilhados não grafados no texto musical.

Utilizando as tópicas cunhadas para este movimento (diagrama p. 72), uma atmosfera introspectiva foi evocada, revelando uma paisagem bucólica em toda a sua essência.

poco più mosso

18 $\text{C II} \begin{matrix} \textcircled{4} \\ \textcircled{3} \end{matrix}$ $\text{C IV} \begin{matrix} \textcircled{4} \\ \textcircled{3} \end{matrix}$ $\text{C II} \begin{matrix} \textcircled{4} \\ \textcircled{3} \end{matrix}$ $\text{C IV} \begin{matrix} \textcircled{4} \\ \textcircled{3} \end{matrix}$

mp *cresc.* *mp* *cresc.*

p p i p m p p p i p m p p p i p m p p p i p m p

flageolet -----

8^{va} harmónicos ad libitum

22 $\text{C II} \begin{matrix} \textcircled{4} \\ \textcircled{3} \end{matrix}$ $\text{C IV} \begin{matrix} \textcircled{4} \\ \textcircled{3} \end{matrix}$ $\text{C II} \begin{matrix} \textcircled{4} \\ \textcircled{3} \end{matrix}$ $\text{C IV} \begin{matrix} \textcircled{4} \\ \textcircled{3} \end{matrix}$

p *p* *p* *p*

p p i p m p p p i p m p p p i p m p p p i p m p

26 $\text{C II} \begin{matrix} \textcircled{4} \\ \textcircled{3} \end{matrix}$ $\text{C IV} \begin{matrix} \textcircled{4} \\ \textcircled{3} \end{matrix}$ $\text{C II} \begin{matrix} \textcircled{4} \\ \textcircled{3} \end{matrix}$ $\text{C IV} \begin{matrix} \textcircled{4} \\ \textcircled{3} \end{matrix}$

mf *mf* *mf* *mf*

p p i p m p p p i p m p p p i p m p p p i p m p

Figura 60 - (c. 18 ao 29) 2º mov. Septiembre (*Andante*)
Proposta interpretativa¹²⁴

Para expressar meus sentimentos nesta seção (c. 18 ao 29), utilizei as *Tópicas Compositivas*:

1) *Pampeana*: refere-se ao ritmo 3 + 3 + 2, gerado pela fusão das linhas do baixo e intermediária, que faz alusão ao gênero da milonga campeira (diagrama p. 71). Esta tópica foi utilizada para exibir novamente a fusão rítmica entre as linhas do baixo e intermediária trazendo à tona o gênero da milonga campeira (c. 18 ao 29).

¹²⁴ <https://youtu.be/IJTV1KlQs3Q>



Figura 61 - (c. 18 ao 29) 2º mov. Septiembre (*Andante*)
*Tópica Pampeana*¹²⁵

Das *Tópicas Interpretativas* utilizei:

1) *Processo digitacional*: refere-se a elaboração de digitações e dedilhados (diagrama p. 72). a) através desta tópica elaborei uma digitação para as notas Lá2 - Fá#3 - Mi2 (c. 18 - 20 - 22 - 24 - 26 e c. 28) e Lá2 - Sol#3 - Mi2 (c. 19 - 21 - 23 - 25 - 27 e c. 29) com o intuito de padronizar e memorizar os movimentos da ME; b) por meio desta tópica foram eleitos os seguintes dedilhados, também padronizados: p para as notas do baixo (c. 18 ao 29), seguido de p - i - p - m para executar as notas das vozes intermediária e superior (c. 18 ao 29), gerando mais de uma função para o polegar, ou seja, repetindo o polegar, foi possível proporcionar uma organização favorável para disposição dos dedos da MD devido aos movimentos repetitivos dos dedilhados em toda a seção, favorecendo a memorização das notas, dos movimentos da MD e gerando estabilidade sonora devido ao peso e força natural dos dedos sobre as cordas. Essa disposição merece atenção porque, ao não estar ciente da força empregada nos dedos da MD, é possível destacar outras notas e comprometer a acentuação rítmica e métrica da fusão constituída pelas notas presentes nas linhas do baixo e intermediária (c. 18 ao 29). Barros (2008 apud Fagagnole, 2023, p. 33) classifica os dedos polegar e indicador como fortes e médio e anelar como fracos.

¹²⁵ <https://youtu.be/dwAjOTCVHNO>

Figura 62 - (c. 18 ao 29) 2º mov. Septiembre (*Andante*)
*Tópica Processo digital*¹²⁶

2) *Devaneio*: refere-se as notas que remetem a uma utopia, divagação ou delírio (diagrama p. 72). Esta tópica foi utilizada como fio condutor para gerar uma interpretação introspectiva e utópica, ao exibir uma sonoridade delicada para as notas longas (c. 22 ao 29), na voz superior, com a intenção de causar um estado mental de divagação ou fantasia, caracterizado pela imaginação livre e desimpedida.

Figura 63 - (c. 22 ao 29) 2º mov. Septiembre (*Andante*)
*Tópica Devaneio*¹²⁷

3) *Expressividade*: refere-se aos elementos de dinâmica, agógicas e articulação não grafados no texto musical, que foram utilizados como fonte de inspiração interpretativa (diagrama p. 72). Esta tópica foi utilizada para interpretar as dinâmicas: a) crescendo < , foi utilizado

¹²⁶ <https://youtu.be/BtoB4vPOjTs>

¹²⁷ <https://youtu.be/eyzkqdO8KCC>

para enfatizar as notas dos c. 19 e 21 gerando uma dessemelhança interpretativa, por meio da dinâmica, em relação aos c. 18 e 20 que receberam a indicação de *mp*; b) piano (*p*), na linha do baixo e intermediária, foi utilizada para que as notas, tocadas em harmônico, na voz superior, pudessem receber seus devidos destaques (c. 22 ao 25); c) *mf* edecrescendo \rightrightarrows , foram utilizados para que as notas da voz superior se sobressaíssem em relação as notas das linhas do baixo e intermediária (c. 26 ao 29).

poco più mosso

18 *mp* *cresc.* *mp* *cresc.*

22 *p* *p* *p* *p*

26 *mf* *mf* *mf* *mf*

Figura 64 - (c. 18 ao 29) 2º mov. Septiembre (*Andante*)
*Tópica Expressividade*¹²⁸

As tópicas mencionadas desempenharam um papel fundamental no aprimoramento da interpretação da seção B, oferecendo uma riqueza adicional de significados ao preencher as possíveis lacunas interpretativas. Ao explorar e compreender esses elementos tive a capacidade de mergulhar profundamente na essência da música, capturando intenções que poderiam passar despercebidas. Essas tópicas serviram como pontos de referência, permitindo uma conexão mais íntima com a música, traduzindo de maneira mais autêntica e expressiva os significados presentes na peça.

¹²⁸ <https://youtu.be/U2BgrSL-qzc>

3.2.2.4 Seção C (c. 30 ao 38): interlúdio modulante em Dó Maior

Figura 65 - (c. 30 ao 38) 2º mov. Septiembre (Andante)
Tres piezas rioplatenses

Na seção C, no tom de Dó Maior (c. 30 ao 38), apresenta os sinais de expressão de dinâmicas (*f*, *crescendo* $\text{<=>$ e => *decrescendo* e *p súbito*), agógicas (*poco più mosso*) e ornamentos (*arpejos*).

Esta seção inicia de forma mais lenta em virtude da nota Mi₄ na voz superior ser representada por figuras longas e devido à presença do ritmo da milonga gerado pela fusão das vozes do baixo e intermediária (c. 30 ao 32). Do c. 33 ao 38, retorna o andamento mais movido e alegre, representado pela indicação *poco più mosso*, enfatizado pelas notas curtas, da voz superior (c. 33 ao 36 e c. 38), pelo grupo de tercinas presente da voz superior interpretados em *campanella* (c. 37) e pela voz do baixo retratado pelas notas em movimento descendente.

Nesta seção, propus uma interpretação que transmitisse uma ideia dançante e enérgica, partindo dos elementos expressivos de dinâmicas e agógicas grafados no texto que serviram como base para a interpretação e influenciaram a dispor de outros elementos interpretativos (acentos $>$, dinâmicas, agógicas, ligaduras de articulação e sustentação¹²⁹, fermata e diferentes sugestões de digitações e dedilhados) não grafados no texto musical.

¹²⁹ Refere-se à sustentação sonora da nota.

Fazendo uso das tópicas esboçadas para este movimento (diagrama p. 71 - 72), busquei criar um ambiente que exalasse alegria, retratando um cenário festivo em toda sua vivacidade.

Figura 66 - (c. 30 ao 38) 2º mov. Septiembre (*Andante*)
Proposta interpretativa¹³⁰

Para expressar minhas intenções nesta seção (c. 30 ao 38), utilizei as *Tópicas Compositivas*:

1) *Pampeana*: refere-se ao ritmo 3 + 3 + 2 e a sonoridade, gerado pela fusão das linhas do baixo e intermediária, que faz alusão ao gênero da milonga campeira (diagrama p. 71). Esta tópica foi utilizada para destacar o ritmo da milonga por meio da fusão das linhas do baixo e intermediária (c. 30 ao 32).

Figura 67 - (c. 30 ao 32) 2º mov. Septiembre (*Andante*)
*Tópica Pampeana*¹³¹

¹³⁰ <https://youtu.be/Rdcv9vfybAw>

¹³¹ <https://youtu.be/Rdcv9vfybAw>

2) *Ostinato*: faz alusão ao *Baixo Ostinato*, representado pelas notas repetidas da linha do baixo (diagrama p. 71). Esta tópica foi empregada para preservar o andamento das notas da linha do baixo, que retrataram o *Baixo Ostinato*, elemento característico que pertenceu à música dos séculos XVII e início do século XVIII (c. 33 ao 38).

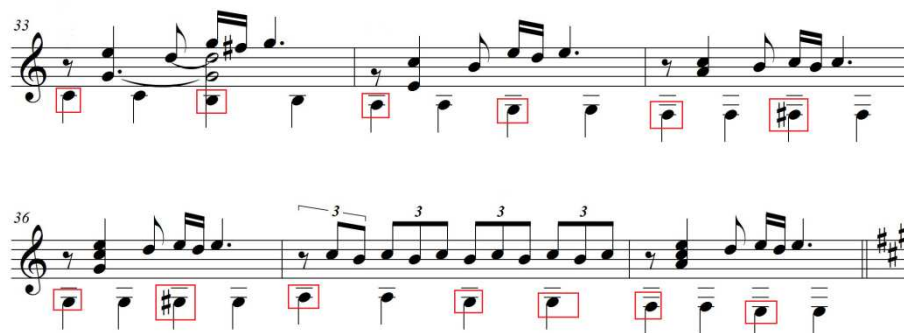


Figura 68 - (c. 33 ao 38) 2º mov. Septiembre (*Andante*)
*Tópica Ostinato*¹³²

3) *Leo Brouwer*: refere-se à sequência ou grupos de notas que transmitem uma sensação tensa ou estressante (diagrama p. 71). Esta tópica diz respeito à resultante sonora da sequência das notas, com intervalo de 2º menor, na voz superior, tocadas em *campanella* (c. 37).

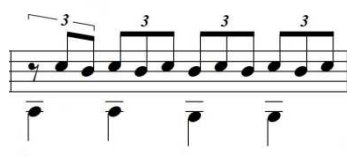


Figura 69 - (c. 37) 2º mov. Septiembre (*Andante*)
*Tópica Leo Brouwer*¹³³

4) *Inverno Porteño*: refere-se aos materiais musicais transtextuais que fazem insinuações a referida obra de Piazzolla (diagrama p. 71). Esta tópica corresponde aos elementos transtextuais representado pelo andamento (*poco più mosso* c. 33) e por figuras curtas seguida de figuras pontuadas na voz superior representada pelas notas em destaque nos c. 33 ao 36 e c. 38 que é análogo a peça *Inverno Porteño* (c. 8 ao 15) de Piazzolla.

¹³² <https://youtu.be/EaTeHUzcgXk>

¹³³ <https://youtu.be/zl0t1c8wobY>

poco più mosso

Figura 70 - c. 33 ao 38) 2º mov. Septiembre (*Andante*)
*Tópica Inverno Porteño*¹³⁴

Più mosso *Movido*

Figura 71 - (c. 8 ao 15) Inverno Porteño de Astor Piazzolla
Quatro Estações Porteñas - transcrição para violão (1995) de Sérgio Assad

Das *Tópicas Interpretativas* utilizei:

1) *Devaneio*: refere-se as notas que remetem a uma utopia, divagação ou delírio (diagrama p. 72). Esta tópica representa as notas em destaque, retratada por uma figura longa que soa os quatro tempos do compasso, na voz superior (c. 30 ao 32), que remete a uma fantasia.

Figura 72 - (c. 30 ao 32) 2º mov. Septiembre (*Andante*)
*Tópica Devaneio*¹³⁵

2) *Processo digitacional*: refere-se a elaboração de digitações e dedilhados (diagrama p. 72). Com exceção do c. 37: a) esta tópica foi utilizada para os dedilhados (p - p - i - p - m - p) na voz do baixo e intermediária com o objetivo de manter o padrão digitacional apresentado na

¹³⁴ <https://youtu.be/9wny3gm14wE>

¹³⁵ https://youtu.be/KofsPk_cP1o

seção B que remete ao ritmo da milonga campeira (c. 30 ao 33); b) foi empregada para refletir sobre uma nova digitação com objetivo de articular melhor as notas da voz superior (c. 33 ao 36 e c. 38), com base na leveza e movicidade trazida na peça *Inverno Porteño* (c. 8 ao 15) de Piazzolla.

0 1 0 0 1 2 4 3 0 2 3 3 2 4 3 1 0 0 1 0 3 1 2

30 *ff* *f* *mf*

p i p m p p p i p m p p p i p m p

poco più mosso

i m i 0 3 4 2 4 1 i m i m 2 i m i 0 0 4 0 3 0 1 0 1

33 p a i p a i p m i

i m i m 0 4 0 2 0 0 i m i m 0 4 0 4 0

36 *P subito* *accel.* p i m p i

Figura 73 - (c. 30 ao 38) 2º mov. Septiembre (*Andante*)
*Tópica Processo digital*¹³⁶

3) *Expressividade*: refere-se aos elementos de dinâmica, agógica e articulação não grafados no texto musical, que foram utilizados como fonte de inspiração interpretativa (diagrama p. 72). a) dinâmicas (*ff*, *f*, *mf*, *acellerando*, *crescendo* e *decrecendo*) com objetivo de apresentar as nuances de dinâmica, agógica e articulação na seção (c. 30 ao 38); b) agógica, *accellerando* que remete a uma ambiência tensa gerada pelo intervalo de 2º menor interpretado em *campanella* (c. 37); c) fermata (c. 38) usada para retratar a calma que ocorre depois de toda agitação e tensão causada pela energia rítmica e os intervalos de 2º menor na voz superior do c. 37; d) articulação, neste caso diz respeito às ligaduras de sustentação, notas Mi3 (c. 34), Lá3 (c. 35), Sol3 (c. 36) e Lá3 (c. 38), com objetivo de prolongar a sonoridade das notas devido a harmonia, e articulação utilizadas nas notas curtas Sol4 - Fá#4 (c. 33) e Dó4 - Si3 (c. 35) dispendo de leveza nos movimentos da ME e ligadura

¹³⁶ <https://youtu.be/CXE6mgIbYjo>

de sustentação nas notas Mi³ (c. 34), Lá³ (c. 35), Sol³ (c. 36), Lá³ (c. 38), presentes na segunda célula rítmica do primeiro tempo, com objetivo de realizar o preenchimento sonoro na harmonia.

30

ff **f** **mf**

poco più mosso

33

36

P subito **accel.** **f**

Figura 74 - (c. 30 ao 38) 2º mov. Septiembre (Andante)
*Tópica Expressividade*¹³⁷

As ideias, sugeridas mediante as tópicas mencionadas contribuíram para um aprofundamento na interpretação da seção C, acrescentando uma camada extra de significados mediante as *Tópicas Compositivas* e preenchendo os possíveis hiatos interpretativos mediante as *Tópicas Interpretativas* (elementos não grafados). Ao investigar e entender essas tópicas concentrei-me na captura de intenções que poderiam passar desatentas. Essas tópicas funcionam como guia, permitindo que eu me envolva intimamente com a música, transmitindo de forma genuína e expressiva os significados subjacentes ou implícitos da obra.

3.2.2.5 Seção B (c. 39 ao 45) em Lá Maior

Os requisitos apresentados por meio das *Tópicas Compositivas* (*Pampeana* – diagrama p. 71) e *Interpretativas* (*Processo digitacional* e *Expressividade* – diagrama p. 72) c. 18 e 21 foram usados como base para a interpretação no momento em que a ideia do fragmento é retomada na seção B (c. 39 ao 45).

¹³⁷ <https://youtu.be/5cwm-6gvuTg>

3.2.2.7 *Coda* (c. 54 ao 57)

Figura 77 - (c. 54 ao 57) 2º mov. Septiembre (*Andante*)
Tres piezas rioplatenses

A *Coda* (c. 54 ao 57) em Ré Maior, dispõe de uma cadência plagal IV-I em movimento escalar e os sinais de expressão grafados são: dinâmicas (*acentos* >, *decrescendo* \rightrightarrows , *pp* e *ppp*) e agógicas (*rallentando*).

A *Coda* transmite uma sensação introspectiva, e a métrica passa a se organizar de forma quaternária (apoios métricos em semínimas).

Neste caso, a intenção foi elaborar uma interpretação que soasse de forma discreta e delicada transmitindo a ideia de uma paisagem serena e distante, provinda dos elementos expressivos de dinâmica e agógicas grafados no texto que ampararam a interpretação e foram fundamentais para que outros elementos emergissem, como: arpejos, vibratos, diferentes digitações e dedilhados, fermatas e notas em harmônicos.

Com base nas tópicas elaboradas por meio dos afetos percebidos na *Coda* (diagrama p. 72), instituí uma paisagem que remete a uma cena longínqua, representando um ambiente derradeiro.

Figura 78 - (c. 54 ao 57) 2º mov. Septiembre (*Andante*)
*Proposta interpretativa*¹⁴⁰

Para expressar minhas emoções na *Coda* (c. 54 ao 57), empreguei *Tópicas Compositivas* e *Interpretativas*. Das *Tópicas Compositivas* utilizei:

¹⁴⁰ <https://youtu.be/7DQC69wVDyE>

1) *Movimento linear*: refere-se as notas em movimento escalar (diagrama p. 71). Esta tópica foi utilizada como referência para interpretar as nuances (andamento, timbre, articulação, entre outras) mediante as notas da voz superior em movimento escalar, gerando uma sensação introspectiva (c. 54 ao 57).

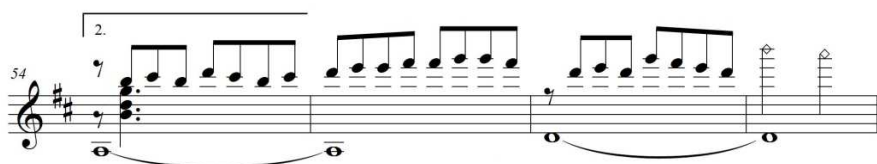


Figura 79 - (c. 54 ao 57) 2º mov. Septiembre (*Andante*)
Tópica *Movimento linear*¹⁴¹

2) *Flutuação sonora*: refere-se as notas tocadas por meio de harmônicos (diagrama p. 71). Esta tópica foi usada para interpretar as notas da voz superior, em harmônico, ocasionando uma sensação flutuante para o final da peça (c. 57).

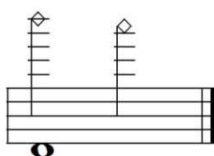


Figura 80 - (c. 57) 2º mov. Septiembre (*Andante*)
Tópica *Flutuação sonora*¹⁴²

Das *Tópicas Interpretativas* utilizei:

1) *Movimento arpejado*: refere-se às notas sobrepostas tocadas em arpejo causando um efeito poético (diagrama p. 72). Esta tópica foi utilizada para interpretar as notas em bloco, segunda célula do primeiro tempo, causando um efeito psicológico sentimental durante a interpretação (c. 54).

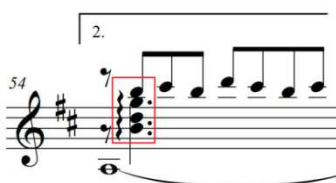


Figura 81 - (c. 54) 2º mov. Septiembre (*Andante*)
Tópica *Movimento arpejado*¹⁴³

¹⁴¹ <https://youtu.be/mjsv1wKTfU4>

¹⁴² <https://youtu.be/ZHC4Lvgp6Io>

¹⁴³ <https://youtu.be/fGg12HIH2U8>

2) *Processo digitacional*: refere-se a elaboração de digitações e dedilhados (diagrama p. 72).
 a) esta tópica compreende o dedilhado unitário, por meio do dedo i, para proporcionar uma sonoridade encorpada e um timbre aveludado, transmitindo uma sensação de recolhimento (c. 54 ao 56); b) utilização de uma digitação que evitou a substituição dos dedos em tempo fraco (c. 55); d) outra digitação elaborada, foi tocar a última célula do c. 56 com do dedo 4, para favorecer a execução da Si6, na primeira corda solda, e Lá6 com o dedo 1, na segunda corda, (c. 57) pelo fato de serem notas em harmônicos.

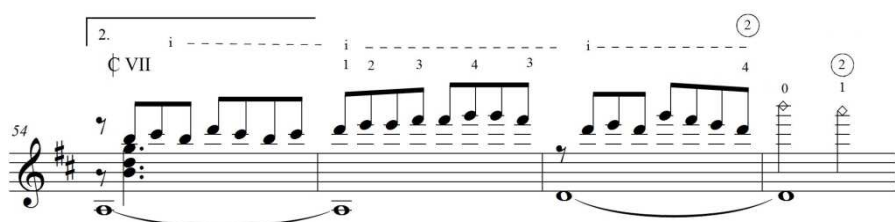


Figura 82 - (c. 54 ao 57) 2º mov. Septiembre (Andante)
 Tópica Processo digitacional¹⁴⁴

3) *Expediente técnico*: refere-se aos *vibratos* utilizados como recurso técnico para transmitir maior expressividade (diagrama p. 72). Utilizado para realizar os vibratos, a partir da primeira célula do terceiro tempo do c. 54 até o quarto tempo do c. 57, ocasionando maior expressividade ao resultado sonoro.

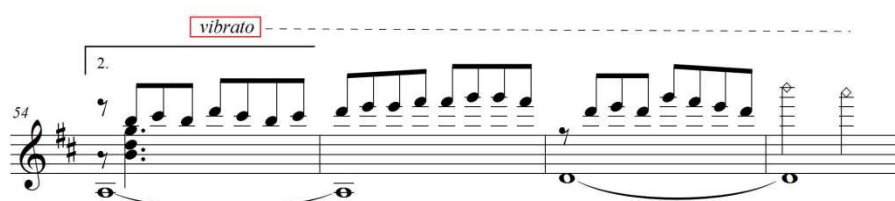


Figura 83 - (c. 54 ao 57) 2º mov. Septiembre (Andante)
 Tópica Expediente técnico¹⁴⁵

4) *Colorido sonoro*: refere-se a paleta tímbrica para a elaboração interpretativa (diagrama p. 72). Por meio desta tópica foi trazida uma característica tímbrica doce e aveludada, com a indicação *sul tasto*, para tocar as notas em movimento escalar (c. 54 ao 56).

¹⁴⁴ <https://youtu.be/lkAeWTZnWmI>

¹⁴⁵ <https://youtu.be/M-tGEgCz-cA>

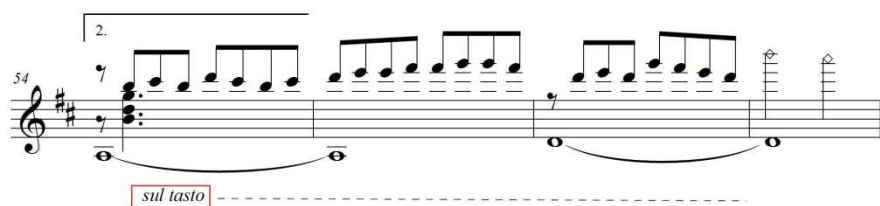


Figura 84 - (c. 54 ao 56) 2º mov. Septiembre (*Andante*)
*Tópica Colorido sonoro*¹⁴⁶

5) *Expressividade*: refere-se aos elementos de dinâmica, agógicas e articulação não grafados no texto musical, que foram utilizados como fonte de inspiração interpretativa. (diagrama p. 72). Esta tópica foi empregada para interpretar as notas em harmônico com indicação de fermata, gerando valores indeterminados e transmitindo uma sensação derradeira (c. 57).

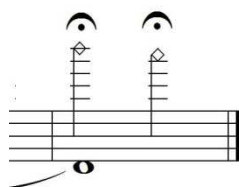


Figura 85 - (c. 57) 2º mov. Septiembre (*Andante*)
*Tópica Expressividade*¹⁴⁷

Todas as tópicas empregadas neste movimento desempenharam um papel crucial na definição das escolhas interpretativas aqui delineadas. Cada elemento abordado, desde os aspectos históricos e culturais até as variações psicológicas, contribuiu significativamente para a construção do panorama interpretativo apresentado. A relevância dessas tópicas reside não apenas na sua individualidade, mas também na forma como se entrelaçam e enriquecem mutuamente o texto musical, proporcionando uma compreensão mais profunda e abrangente do contexto interpretativo. Assim, cada aspecto considerado foi cuidadosamente ponderado e integrado para oferecer uma visão holística e informada que visa enriquecer o processo interpretativo em discussão.

¹⁴⁶ <https://youtu.be/oorH97hlYo>

¹⁴⁷ https://youtu.be/krKc_ogk0Zc

3.3 III. Rojo y Negro (*Candombe*)

O Candombe é sempre rápido e vertiginoso. O segredo é tocar sempre rápido, forte e com acentos bem-marcados. O candombe é um gênero tipicamente uruguaio. Sua origem remonta à época colonial e ocorreu entre a população negra de Montevideo. Originalmente era uma dança executada apenas com instrumentos de percussão. Não tinha melodia ou texto. Repete obsessivamente o mesmo desenho rítmico por vários minutos e fazia parte de um ritual religioso. Está relacionado com a origem da milonga e com o passar do tempo foram acrescentados texto e melodia. Nós, argentinos, “importamos” candombe e às vezes é chamado de “milonga candombe” (Pujol, 2024)¹⁴⁸.

3.3.1 Organização estrutural

- j) gênero: Candombe;
- k) tonalidade: Mi menor;
- l) andamento: *Allegro*;
- m) estrutura formal: Introdução - A - B - A - Transição e *Coda*;
- n) introdução (c. 1 ao 5) em Mi menor;
- o) seção A (c. 6 ao 67) em Mi menor;
- p) seção B (c. 68 ao 100) em Mi Maior;
- q) seção A (c. 101 ao 119) em Mi menor;
- r) transição (c. 120 ao 129) por meio de percussão no tampo do instrumento;
- s) *Coda* (c. 130 ao 145) em Mi Maior.

3.3.2 Explorando horizontes: o percurso de pesquisa

A partitura de *Rojo y Negro* exhibe distintas indicações de dinâmicas (*p*, *crescendo* \longleftarrow e *decrecendo* \longrightarrow , *f*, *acentos* $>$; *mf*, *ff*, *mp*, *pp*), timbres (*metálico*) e ornamentos (*arpejos*, *mordente superior* e *glissandos*).

Para construir o caráter interpretativo deste movimento, utilizei das *Tópicas Interpretativas*, a tónica *Festeira* (diagrama p. 74) que se refere ao caráter dançante do bailado das dançarinas candombeiras, ou seja, esta tónica faz alusão à celebração e ao espírito

¹⁴⁸ El candombe es siempre rápido y vertiginoso. El secret consiste en tocar siempre rápido, fuerte y con los acentos bien marcados. El Candombe es un género típicamente uruguayo. Su origen se remonta a la época de la colonia y se dio entre la población negra de Montevideo. Originalmente era una danza que era ejecutada solo con instrumentos de percusión. No tenía melodia ni texto. Repetía obsesivamente un mismo diseño rítmico durante varios minutos y era parte de un ritual religioso. Está emparentado con el origen de la milonga y con el tiempo se le agregó texto y melodía. Los argentinos “importamos” el candombe y a veces se lo denomina “milonga candombe” (Pujol, 2024).

festivo manifestado por meio da dança do candombe que é retratado nas festas populares (entre essas o carnaval) do Uruguai e Argentina.

3.3.2.1 Introdução (c. 1 ao 5) em Ré Maior

Candombe

p

Figura 86 - (c. 1 ao 5) 3º mov. Rojo y Negro (*Candombe*)
Tres piezas rioplatenses

Para a introdução propus realizar uma interpretação rítmica, criando uma atmosfera vibrante e enérgica, com o objetivo de trazer para a interpretação um clima de expectativa e surpresa, mediante as indicações de dinâmicas e timbres retratados para cada evento musical, entre os c. 1 ao 5.

Candombe

p *mf* *f* *ff* *ff*

sul tasto "boca" do violão *sul ponticello*

Figura 87 - (c. 1 ao 5) 3º mov. Rojo y Negro (*Candombe*)
Proposta interpretativa¹⁴⁹

Para interpretar a introdução (c. 1 ao 5) com base na Teoria das tópicas musicais utilizei das *Tópicas Compositivas*:

1) *Chamada candombera*: faz menção a chamada do ritmo do Candombe por meio da batida dos tambores *piano* e *repique*, que ditam o andamento que será tocada a *Cuerda de tambores*¹⁵⁰ (diagrama p. 73). Esta tópica foi empregada para retratar os tambores *piano* (voz inferior) e *repique* (voz superior) nos c.1 ao 5.

¹⁴⁹ <https://youtu.be/0aScxf9IKO8>

¹⁵⁰ A *Cuerda de Tambores* é como se chama o grupo percussivo dos tambores (*Piano*, *Repique* e *Chico*) no

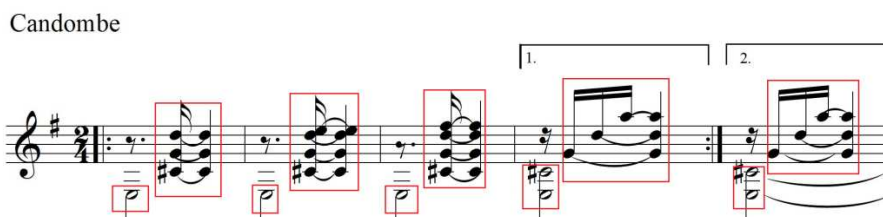


Figura 88 - (c. 1 ao 5) 3º mov. Rojo y Negro (*Candombe*)
*Tópica Chamada candombero*¹⁵¹

Das *Tópicas Interpretativas* utilizei:

1) *Colorido sonoro*: refere-se à paleta tímbrica para a elaboração interpretativa (diagrama p. 74). Foram utilizados toques nas regiões do violão que retratam diferentes sonoridades: a) toque na região *sul tasto*¹⁵² (próximo do final do braço do violão) para produzir uma sonoridade aveludada (c. 1); b) toque na região da “boca” do violão, ou seja, na abertura central do tampo do instrumento para produzir uma sonoridade natural (c. 2); c) toque na região *sul ponticello*¹⁵³ (próximo ao cavalete) para produzir uma sonoridade metálica (c. 3 ao 5). Estas características sonoras conferiram um efeito misterioso ao início da peça, estabelecendo um tom grandioso e cativante ao discurso musical, criando uma expectativa vibrante e envolvente para o desenrolar da interpretação.

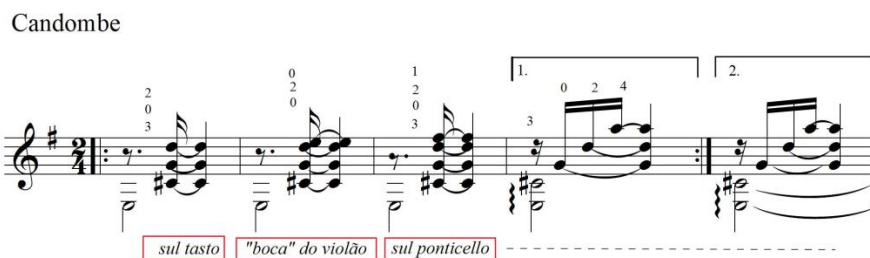


Figura 89 - (c. 1 ao 5) 3º mov. Rojo y Negro (*Candombe*)
*Tópica Colorido sonoro*¹⁵⁴

2) *Expressividade*: refere-se aos elementos de dinâmica, agógica e articulação não grafados no texto musical, que foram utilizados como fonte de inspiração interpretativa (diagrama p. 74). Esta tópica foi utilizada para diversificar a intensidade sonora nos c. 2 ao 5, tendo como base as indicações de dinâmicas *p* (c. 1) e *crescendo* $\text{<math>\text{$ entre os c. 1 ao 3.

Candombe (Ferreira, 2001, p. 46).

¹⁵¹ <https://youtu.be/3yZkGRD7E08>

¹⁵² A execução na região *sul tasto* não é uma peculiaridade do violão, essa denominação é especialmente utilizada para instrumentos como: violino, viola, cello, entre outros.

¹⁵³ A execução na região *sul ponticello* não é exclusiva do violão, essa designação é utilizada especialmente para instrumentos, como violino, viola, cello etc.

¹⁵⁴ <https://youtu.be/jCnYiLTIk1k>

Candombe

p *mf* *f* *ff* *ff*

Figura 90 - (c. 1 ao 5) 3º mov. Rojo y Negro (*Candombe*)
*Tópica Expressividade*¹⁵⁵

As tópicas utilizadas para a interpretação da introdução conferiu um caráter misterioso ao início da peça, destacando a intensidade emocional e a profundidade interpretativa que é representada pela sonoridade dos tambores *pianos* e *repique*.

¹⁵⁵ <https://youtu.be/Igdspgxn7M>

3.3.2.2 Seção A (c. 6 ao 67) em Mi menor

6

10 *mf*

14 *f*

18 *ff* *p*

21

25 *mp*

29 *f*

33 *ff* *ff*


36 *mf* *metálico*

40 *ff* *sul ponticello* *mf*

The musical score consists of ten staves of music. The first staff (measures 6-9) features eighth notes with fingerings 3, 2, 3, 1. The second staff (measures 10-13) has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third staff (measures 14-17) is marked forte (*f*) and includes fingerings 0 1 0 2 3, 0 2 3, 0 2 1, and 0 1 3 4. The fourth staff (measures 18-20) contains chords with dynamics *ff* and *p*, and lyrics 'a mi a mi a mi a mi a mi a mi a mi a mi'. The fifth staff (measures 21-24) has lyrics 'a i m a m' and fingerings 1 3 0 3 0 2 0, 1 0 1 3. The sixth staff (measures 25-28) is marked mezzo-piano (*mp*). The seventh staff (measures 29-32) is marked forte (*f*). The eighth staff (measures 33-35) is marked fortissimo (*ff*) and includes lyrics 'a mi a mi a mi a mi a mi a mi a mi a mi'. The ninth staff (measures 36-39) is marked mezzo-forte (*mf*) and includes the instruction 'metálico'. The tenth staff (measures 40-43) is marked fortissimo (*ff*) and includes the instruction 'sul ponticello' and a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

The musical score consists of six staves, each representing a system of music. The first staff (measures 44-47) starts with a forte fortissimo (*ff*) dynamic and transitions to mezzo-forte (*mf*). The second staff (measures 48-51) continues with *ff* and *mf*. The third staff (measures 52-55) also features *ff* and *mf*. The fourth staff (measures 56-59) includes *ff* and *mf*. The fifth staff (measures 60-63) shows *ff* and *mf*. The sixth staff (measures 64-67) concludes with *ff*, *p*, and *f* dynamics. The score is annotated with numerous fingerings (circled numbers 1-5) and articulation marks such as accents (>), glissandos (trapezoidal shapes), mordentes superior (hook-like marks), and arpejos (diagonal lines).

Figura 91 - (c. 6 ao 67) 3º mov. Rojo y Negro (*Candombe*)
Tres piezas rioplatense

A seção A, no tom de Mi menor (c. 6 ao 67), apresenta as dinâmicas (*crescendo* , *acentos* >, *mf*, *ff*, *p*, *mp*) e ornamentos (*glissandos*, *mordentes superior* e *arpejos*). Nesta seção me propus a realizar uma interpretação rítmica devido ao caráter estilístico dançante e acentuado do gênero do candombe.

6 *mp*

10 *mf*

14 *f*

18 *ff* *p*

21

25 *mp*

29 *f*

33 *ff* *ff*

36 *mf* *metálico*

40 *ff* *sul ponticello*

44 *ff* *sul ponticello* *mf*

48 *ff* *sul ponticello* *mf*

52 *ff* *sul ponticello* *mf*

56 *ff* *sul ponticello* *mf*

60 *ff* *sul ponticello* *mf*

65 *ff* *sul ponticello* *f*

Figura 92 - (c. 6 ao 67) 3º mov. Rojo y Negro (*Candombe*)
Proposta interpretativa¹⁵⁶

Para expressar meus sentimentos e afetos nesta seção (c. 6 ao 67), utilizei as *Tópicas Compositivas*:

1) *Milonga-candombe*: refere-se a fusão entre o ritmo da milonga e do candombe (diagrama p. 73). Esta tópica foi utilizada para interpretar o caráter dançante que faz menção aos tambores *piano* (voz do baixo) e *repique* (voz superior), c. 6 ao 13 e c. 24 ao 28.

¹⁵⁶ <https://youtu.be/safSnGQGXKM>



Figura 93 - (c. 6 ao 13 e c. 25 ao 28) 3º mov. Rojo y Negro (*Candombe*)
*Tópica Milonga-candombe*¹⁵⁷

2) *Chico*: refere-se à configuração rítmica que faz alusão ao tambor *chico*¹⁵⁸ (diagrama p. 73). Esta tónica foi utilizada para interpretar o elemento rítmico que insinua o tambor *chico*, retratado por figuras curtas com um mesmo padrão rítmico (voz superior). Portanto, ao apreciar o texto musical dessa seção foi possível identificar que essa configuração rítmica, além de preservar o andamento constante, como é possível identificar na figura 94, provavelmente também tem a função de unir outros materiais musicais que pode vir a fazer alusão ao tambor *repique* e *piano*. Segundo Foschiera & Barbeitas (2020, p. 188) a função do tambor *chico* é fornecer uma base para a organização rítmica dos tambores, assegurando um andamento constante. Além disso, integra os toques dos tambores *piano* e *repique*, funcionando como uma espécie de "costura" que unifica a formação da *Cuerda de tambores*.

¹⁵⁷ <https://youtu.be/E0UKvllgBAA>

¹⁵⁸ Ver na figura 5 (p. 66) a representação rítmica do tambor *chico*.



Figura 94 - (c. 14 ao 18; c. 29 ao 33; c. 35 ao 38; c. 41 ao 43; c. 45 ao 47; c. 49 ao 51; c. 53 ao 55, c. 57 ao 59, c. 61 ao 64 e c. 67) 3º mov. Rojo y Negro (*Candombe*)
*Tópica Chico*¹⁵⁹

3) *Rumores*: faz alusão aos murmurinhos dos tambores do candombe (diagrama p. 73). Esta tópica foi utilizada para interpretar a sequência de notas (c. 21 ao 24), sendo predominantemente em movimento descendente, que faz alusão ao momento em que o dançarino está ausentando-se do estado de transe hipnótico.

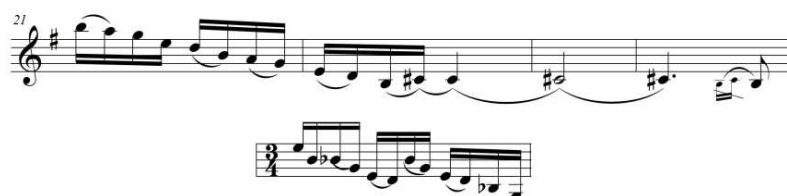


Figura 95 - (c. 21 ao 24 e c. 39) 3º mov. Rojo y Negro (*Candombe*)
*Tópica Rumores*¹⁶⁰

¹⁵⁹ <https://youtu.be/C5JEIPcpWIo>

¹⁶⁰ <https://youtu.be/qdj0QGgrJB>

4) *Chamada candombera*: faz menção a chamada do ritmo do Candombe por meio da batida dos tambores *piano* e *repique*, que ditam o andamento que será tocada a *Cuerda de tambores* (diagrama p. 73). Esta tópica foi empregada para retratar na interpretação ao violão os tambores *piano* (voz do baixo) e *repique* (voz superior), cujo material musical é similar ao da introdução.

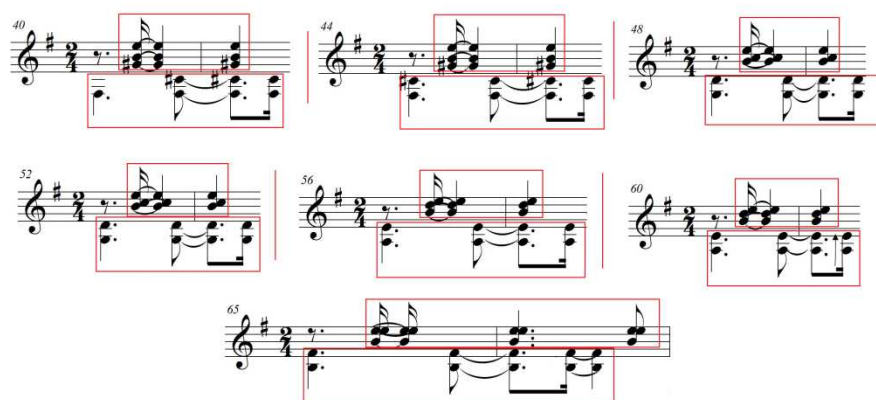


Figura 96 - (c. 40 - 41, 44 - 45, 48 - 49, 52 - 53, 56 - 57, 60 - 61 e c. 65 - 66)
3º mov. Rojo y Negro (*Candombe*)
*Tópica Chamada candombera*¹⁶¹

Das *Tópicas Interpretativas* utilizei:

1) *Expressividade*: refere-se aos elementos de dinâmica, agógica e articulação não grafados no texto musical, que foram utilizados como fonte de inspiração interpretativa (diagrama p. 74). A referida tópica serviu como estímulo para executar algumas situações apreciadas ao longo do estudo da peça: a) utilizei a dinâmica *mp* no c. 6, início da frase, pelo fato que no c. 9, final da frase, tem a indicação de *crescendo* <=> seguido por *mf* e *acento* $>$ no c. 10. Esta indicação gera uma dessemelhança entre as frases do c. 6 ao 8 e c. 10 ao 13 que possuem a mesma grafia; já no acorde de Mi Maior c. 67 (figura 97), utilizei a dinâmica *f* pelo fato de ser o final da seção A e para enfatizar a entrada da nova tonalidade (Mi Maior) na seção B;

¹⁶¹ <https://youtu.be/TyKD-gyebks>



Figura 97 - (c. 6 ao 13 c. 67) 3º mov. Rojo y Negro (*Candombe*)
*Tópica Expressividade*¹⁶²

b) para interpretar a nota da linha do baixo (c. 14 e 29) utilizei acento com *tenuto* \cong devido a entrada de um novo material musical que faz alusão à entrada do tambor *chico*;

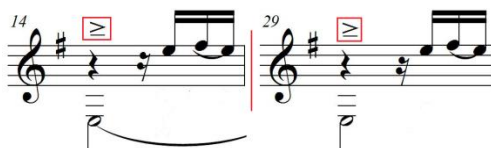


Figura 98 - (c. 14 e 29) 3º mov. Rojo y Negro (*Candombe*)
*Tópica Expressividade*¹⁶³

c) para tocar as notas em destaque, que fazem parte da configuração rítmica que faz alusão ao tambor *chico* (c. 14 - 16 - 29 - 31 - 41 - 45 - 49 - 53 e c. 67), optei interpretá-las por meio de ligado, com o intuito de causar leveza para articulação, devido a quarta célula do segundo tempo ser tocada em corda solta, favorecendo assim o traslado da ME que ocorre na sequência.

¹⁶² <https://youtu.be/QgVyS8MMDS4>

¹⁶³ <https://youtu.be/tae518GNqoY>



Figura 99 - (c. 14 - 16 - 29 - 31 - 41 - 45 - 49 - 53 e c. 67)
3º mov. Rojo y Negro (*Candombe*)
*Tópica Expressividade*¹⁶⁴

2) *Processo digitacional*: refere-se a elaboração de digitações e dedilhados (diagrama p. 74). Por meio desta tópica tive como propósito elaborar padrões de digitações e dedilhados: a) para a ME, optei por utilizar os dedos 2 e 1 que me proporcionaram estabilidade e leveza durante a execução, principalmente, para realizar as notas com ligados descendente no primeiro tempo, com o dedo 1, da voz superior (c. 15 - 17 - 30 - 32; c. 42 e c. 46); já para os c. 50 e 54, que dispõem de uma única linha melódica, escolhi a digitação por meio do dedo 3 (primeira célula do primeiro tempo) e 2 (primeira célula do segundo tempo) por considerar estes dedos mais estáveis para realizar os ligados descendentes; o segundo tempo do c. 61 decidi pelo dedo 3 por ser mais consistente, porque na sequência utilizei este dedo para realizar o ligado descendente entre as notas Mi₄ e Ré₄, primeira e segunda célula do primeiro tempo (c. 62);

¹⁶⁴ <https://youtu.be/TduTJL2aRkc>

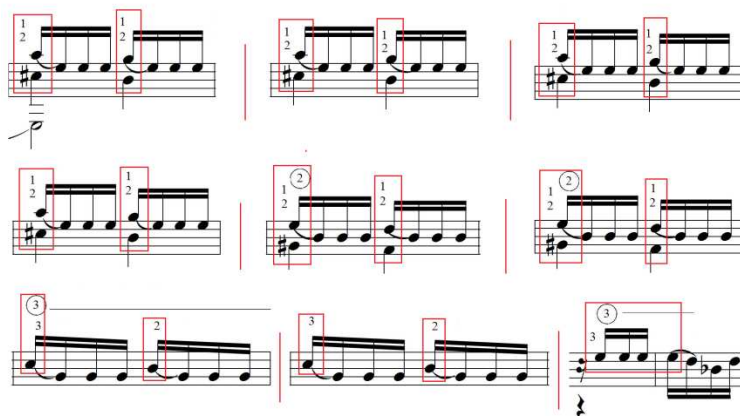


Figura 100 - (c. 15 - 17 - 30 - 32 - 42 - 46 - 50 - 54 - 61 e c. 62)
 3º mov. Rojo y Negro (*Candombe*)
*Tópica Processo digitalacional*¹⁶⁵

b) para a MD, priorizei dedilhados mediante disposições que considere favoráveis para tocar as notas em sequência da voz superior (c. 14 ao 22; c. 29 ao 33; c. 36 ao 39; c. 41 ao 43; c. 45 ao 47; c. 49 ao 51; c. 53 ao 55; c. 57 ao 59 e c. 61 ao 64), arpejos (c. 67) e rasgueados (c. 16 - 18 ao 20 - 31 e c. 33 ao 35), portanto, nos rasgueados ascendentes, o grupo de notas sobrepostas que aparecem com acentos >, utilizei o dedo i por considerá-lo mais apto para a realização do movimento em relação aos demais e o mais propício no contexto digitalacional devido a realização das pausas de semicolcheia por meio de abafadores com o dedo p.

¹⁶⁵ <https://youtu.be/RME29iyX4>

Figura 101 - (c. 14 ao 22; c. 29 ao 39; c. 41 ao 43; c. 45 ao 47; c. 49 ao 51; c. 53 ao 55; c. 57 ao 59; c. 61 ao 64 e c. 67) 3º mov. Rojo y Negro (Candombe)
*Tópica Processo digital*¹⁶⁶

¹⁶⁶ <https://youtu.be/SNPwm15RLzo>

3) *Astor Piazzolla*: refere-se ao elemento do ragueado, presença marcante na obra de Piazzolla (diagrama p. 74). Esta tópica foi utilizada para tocar as notas em bloco acompanhadas de acentos >, em rasgueados (c. 16 - 18 - 31 e c. 33), favorecendo a utilização de abafadores de MD pelo fato da primeira célula do segundo tempo ser representada por uma pausa.

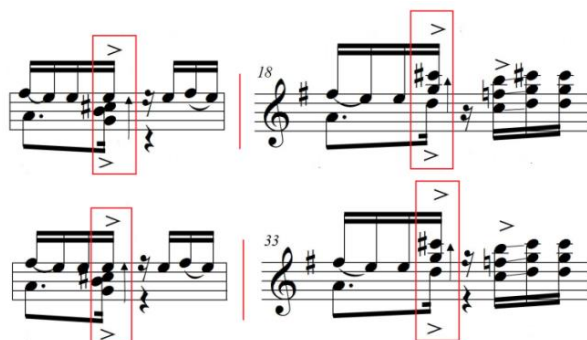


Figura 102 - (c. 16 - 18 - 31 e c. 33) 3º mov. Rojo y Negro (*Candombe*)
Tópica Astor Piazzolla¹⁶⁷

4) *Transe hipnótica*: refere-se ao movimento repetitivo como forma de atingir o estado de êxtase (diagrama p. 74). Esta tópica foi utilizada para interpretar as notas curtas em bloco acompanhadas de acentos > e *glissandos*, de maneira contínua por meio de ações ritmadas com rasgueados ascendentes e descendentes propiciando alcançar um estado fluxo (c. 18 ao 20 e c. 33 ao 35), ou seja, uma condição mental em que uma pessoa está completamente comprometida em uma atividade, caracterizada por um alto nível de concentração, envolvimento e satisfação. Esse estado de transe, ao qual a tópica faz alusão, tem origem nos rituais religiosos afros, devido ao estado de êxtases dos indivíduos ocasionado pela intensidade da dança, batuques dos tambores, cantorias etc.

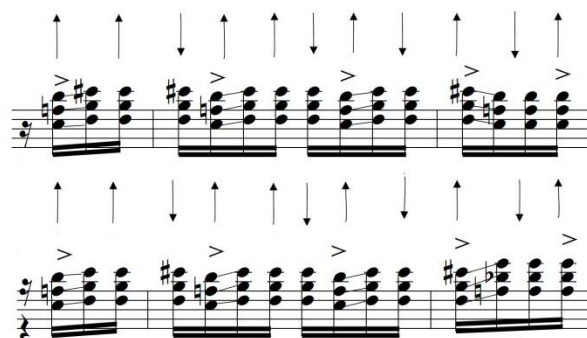


Figura 103 - (c. 18 ao 20 e c. 33 ao 35) 3º mov. Rojo y Negro (*Candombe*)
Tópica Transe hipnótica¹⁶⁸

¹⁶⁷ <https://youtu.be/wm4paEYHvAk>

¹⁶⁸ <https://youtu.be/hcSeJPa7Ztc>

5) *Colorido sonoro*: refere-se à paleta tímbrica para a elaboração interpretativa (diagrama p. 74). Esta tópica foi utilizada para enfatizar por meio da sonoridade metálica, acompanhada da dinâmica *ff*, às notas da voz inferior e superior, por meio do toque na região *sul ponticello* do violão (c. 40 - 41; c. 44 - 45; c. 48 - 49; c. 52 - 53; c. 56 - 57; c. 60 - 61 e c. 65 - 66).

The image shows a musical score for guitar in 2/4 time, key of D major. It consists of seven staves of music. The first six staves are arranged in two rows of three. The seventh staff is centered below the second row. Each staff begins with a measure number (40, 44, 48, 52, 56, 60, 65) and contains musical notation with chords and melodic lines. Below each staff, the dynamic marking 'ff' and the performance instruction 'sul ponticello' are written in red text. The notation includes various chord voicings and melodic fragments, typical of a guitar accompaniment.

Figura 104 - (c. 40 - 41; c. 44 - 45; c. 48 - 49; c. 52 - 53; c. 56 - 57; c. 60 - 61 e c. 65 - 66) 3º mov. Rojo y Negro (*Candombe*)
*Tópica Colorido sonoro*¹⁶⁹

As tópicas musicais mencionadas nesta seção foram fundamentais para explorar os elementos composicionais presentes ao longo do texto musical. Sendo um movimento que se destaca pela característica rítmica, a contribuição principalmente por meio das *Tópicas Interpretativas* foram cruciais para o desenvolvimento técnico e interpretativo, permitindo uma abordagem mais profunda e evitando a ênfase excessiva no fator rítmico. Assim, essas tópicas citadas garantiram uma interpretação mais requintada, valorizando a diversidade dos elementos composicionais.

¹⁶⁹ <https://youtu.be/1Extssm39TY>

3.3.2.3 Seção B (c. 68 ao 100) em Mi Maior

The musical score consists of seven staves of music. The first staff (measures 68-71) begins with a forte (*f*) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets and sixteenth notes. The second staff (measures 72-75) includes a mordente and a ♯IV chord symbol. The third staff (measures 76-79) features a fortissimo (*ff*) dynamic and a ♯VII chord symbol. The fourth staff (measures 80-84) includes a melodic line with slurs and a ♯IX chord symbol. The fifth staff (measures 85-88) continues the rhythmic pattern. The sixth staff (measures 89-94) includes a ♯IV chord symbol. The seventh staff (measures 95-100) concludes with a ♯VII chord symbol and a final cadence.

Figura 105 - (c. 68 ao 100) 3º mov. Rojo y Negro (Candombe)
Tres piezas rioplatenses

A seção B, no tom de Mi Maior (c. 68 ao 100), apresenta dinâmicas (*crescendo* \llcorner e \lrcorner *decrescendo*, *ff*, *mf*) e ornamentos (*mordente superior*). Nesta seção me propus a realizar uma interpretação rítmica, devido ao caráter dançante e acentuado do gênero do candombe, que tem como característica a tradição percussiva dos povos africanos fazendo evocar para a seção o caráter vibrante e enérgico dessa expressão cultural.

Figura 106 - (c. 68 ao 100) 3º mov. Rojo y Negro (*Candombe*)
Proposta interpretativa¹⁷⁰

Para expressar meus sentimentos e afetos nesta seção (c. 68 ao 100), utilizei as *Tópicas Compositivas*:

1) *Chico*: refere-se a configuração rítmica que faz alusão ao tambor *chico* (diagrama p. 73). Esta tópica foi empregada para interpretar o elemento rítmico da voz superior que faz alusão ao tambor *chico*, representado por figuras curtas que seguem um padrão rítmico uniforme (c. 68 ao 81, 84 e c. 85 ao 96). Conforme Foschiera & Barbeitas (2020, p. 188) o tambor *chico* é caracterizado por uma sonoridade mais aguda e por manter um padrão rítmico constante.

¹⁷⁰ <https://youtu.be/9EYgmVCQFNs>



Figura 107 - (c. 68 ao 81 e c. 84 ao 96) 3º mov. Rojo y Negro (*Candombe*)
*Tópica Chico*¹⁷¹

2) *Rumores*: faz alusão aos murmurinhos dos tambores do candombe (diagrama p. 73). Esta tópica foi empregada para interpretar a sequência de notas da voz superior (c. 82 ao 84 e c. 97 ao 100), que se caracteriza por um movimento predominantemente descendente que simboliza o momento em que o dançarino começa a emergir do estado de transe hipnótico. No contexto interpretativo, a sequência de notas não apenas traduz musicalmente a ação física de retornar à consciência, mas também captura a gradual transição emocional e psicológica do dançarino. Portanto, sublinhando a importância da tópica na representação desse processo, acredito que a linha melódica descendente reforça a sensação de desaceleração e de retorno ao estado de normalidade do indivíduo.

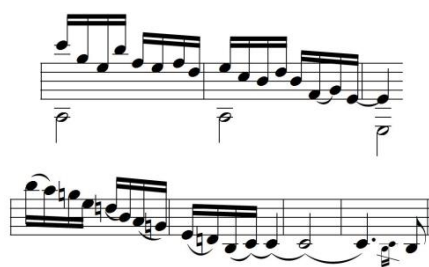


Figura 108 - (c. 82 ao 84 e c. 97 ao 100) 3º mov. Rojo y Negro (*Candombe*)
*Tópica Rumores*¹⁷²

¹⁷¹ <https://youtu.be/5k8RZuUIvps>

Das *Tópicas Interpretativas* utilizei:

1) *Processo digitacional*: refere-se a elaboração de digitações e dedilhados (diagrama p. 74). Por meio desta tópica, meu objetivo foi padronizar o processo digitacional: a) para a ME, optei por tocar com o dedo 2 as notas representadas por semínima e colcheia pontuada, na linha do baixo, sendo todas na terceira corda. Esta escolha fez com que o dedo 2 recebesse a atribuição de dedo guia, e para as notas da primeira célula de cada tempo da voz superior elegi os dedos 1 e 3 por serem dedos que me trazem mais estabilidade para tocar as notas com ligado; já no c. 82 (voz superior) o padrão utilizado foi por meio de meia pestana com o dedo 1 para tocar a nota Dó#5 (IX posição) e Si4 (VII posição) do primeiro tempo. Esta opção digitacional fez com que na sequência as notas Fá#4 - Mi4 - Fá#4 e Ré#4, do segundo tempo, fossem tocadas com a seguinte disposição: a nota Fá#4 com o dedo 1 na segunda corda, a nota Mi4 com o dedo 3 na terceira corda e a nota Ré#4 com o dedo 2 também na terceira corda; e no c. 97 optei por tocar a nota Sol natural, terceira célula do primeiro tempo, com o dedo 3 na segunda corda para evitar uma possível cisura na sequência de notas Si4 - Lá4 e Sol4. Portanto, essas escolhas me proporcionaram benefícios técnicos e interpretativos; b) para a MD, priorizei a padronização dos dedilhados com os dedos i - m com base na disposição digitacional que considerei favoráveis para tocar as notas da voz superior pelo fato de serem dedos que considero mais estáveis e porque essa disposição proporcionou que a realização dos rasgueados nas notas sobrepostas (c. 69 - 71 - 73 - 75 - 77 - 86 - 88 - 90 - 92 e c. 94) fossem desempenhados sempre pelo dedo i, me favorecendo a realização das pausas de semicolcheia por meio de abafadores com o dedo p; já no c. 82 a substituição da digitação proporcionou que as notas da voz superior fossem divididas em três grupos, com a estrutura de 3 + 3 + 2, tocadas em arpejos descendentes com a seguinte disposição dos dedos a - m - i / a - m - i e m - i. Esta organização digitacional propiciou leveza ao realizar os movimentos da MD; no segundo tempo do c. 96, optei por tocar as notas repetidas, no segundo tempo, seguida por notas em movimento escalar descendente (c. 97 - 98) com a seguinte disposição i - m - i - m - i - a - m - i - p - p, para obter uma sequência de movimentos que considerei favoráveis e confortáveis durante a interpretação.

¹⁷² <https://youtu.be/jyP5T5xVm-k>

Figura 109 - (c. 68 ao 100) 3º mov. Rojo y Negro (*Candombe*)
*Tópica Processo digital*¹⁷³

2) *Astor Piazzolla*: refere-se ao elemento do ragueado, presença marcante na obra de Piazzolla (diagrama p. 74). Esta tónica foi utilizada para tocar as notas em bloco, acompanhadas de acentos > na quarta célula do primeiro tempo, em rasgueados, favorecendo a utilização de abafadores de MD, devido ao fato da primeira célula do segundo tempo ser representada por uma pausa. Além disso, a combinação de rasgueados e pausas conferem um efeito enérgico e destaca os recursos técnicos violonísticos utilizados para a interpretação (c. 69 - 71 - 73 - 75 - 77 - 86 - 88 - 90 - 92 e c. 94).

¹⁷³ https://youtu.be/2G7Qo5D42_s

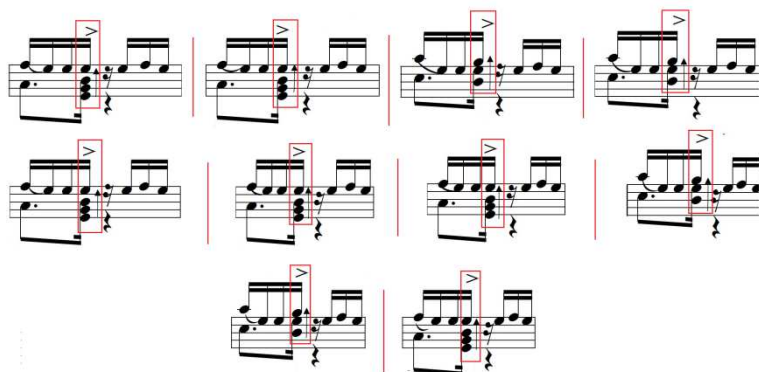


Figura 110 - (c. 69 - 71 - 73 - 75 - 77 - 86 - 88 - 90 - 92 e c. 94)
3º mov. Rojo y Negro (*Candombe*)
*Tópica Astor Piazzolla*¹⁷⁴

3) *Movimento arpejado*: refere-se às notas sobrepostas tocadas em arpejo causando um efeito poético (diagrama p. 74). Esta tópica foi utilizada para trazer suavidade após a sequência predominante do padrão rítmico, constante e uniforme, que faz alusão ao tambor *chico*. Portanto, esses arpejos proporcionaram maior controle sobre o fraseado durante a interpretação musical (c. 79 e 96).

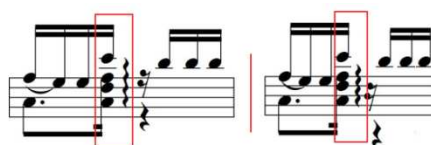


Figura 111 - (c. 79 e 96) 3º mov. Rojo y Negro (*Candombe*)
*Tópica Movimento arpejado*¹⁷⁵

4) *Expressividade*: refere-se aos elementos de dinâmica, agógica e articulação não grafados no texto musical, que foram utilizados como fonte de inspiração interpretativa (diagrama p. 74). A escolha desta tópica foi motivada pelo fato da nota Mi⁴, quarta célula do segundo tempo, ser tocada em corda solta, o que facilita o traslado da ME na sequência. Dessa forma o ligado não só melhora o deslocamento do movimento da ME, mas suaviza a execução contribuindo para uma interpretação mais leve (c. 69 - 71 - 73 - 75 - 77 - 84 - 86 - 88 - 90 - 92 e c. 94).

¹⁷⁴ <https://youtu.be/30odSrnXJtw>

¹⁷⁵ <https://youtu.be/FaoNfulh11E>

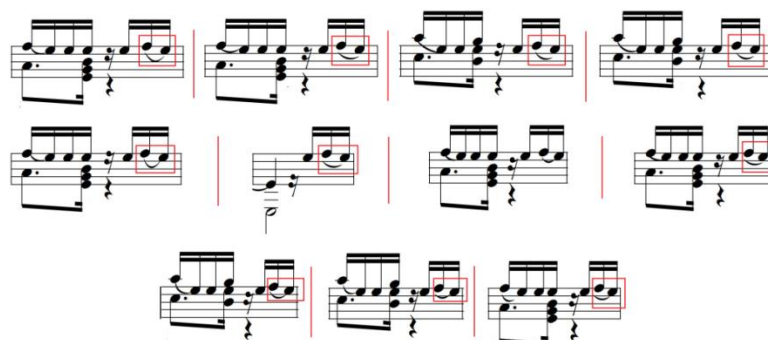


Figura 112 - (c. 69 - 71 - 73 - 75 - 77 - 84 - 86 - 88 - 90 - 92 e c. 94)
3º mov. Rojo y Negro (*Candombe*)
*Tópica Expressividade*¹⁷⁶

As tópicas sugeridas nesta seção proporcionaram maior expressividade à interpretação, bem como leveza na execução, devido esta seção apresentar materiais composicionais (com figuras curtas) que priorizam o fator rítmico, gerando um padrão de movimentos repetitivos para as mãos. Portanto, ao explorar essas tópicas de maneira consciente e precisa, consegui intensificar a emotividade da música, destacando suas nuances (dinâmicas, agógicas, articulações e timbres) gerando uma interpretação fluida.

3.3.2.4 Seção A (c. 101 ao 119) em Mi menor

Figura 113 - (c. 101 ao 119) 3º mov. Rojo y Negro (*Candombe*)
Tres piezas rioplatenses

¹⁷⁶ <https://youtu.be/LRmy41h-6E8>

Ao retomar a seção A (c. 101 ao 119) mantive a sugestão interpretativa apresentada entre os c. 25 ao 39, preservando os mesmos sentimentos, afetos e intenções por meio das *Tópicas Compositivas* (*Milonga-candombe, Chico, Rumores e Chamada candombera* – diagrama p. 73) e *Interpretativas* (*Expressividade, Processo digitacional, Astor Piazzolla, Transe hipnótica* – diagrama p. 74). Essa decisão se justifica pelo fato do texto musical entre os c. 101 ao 115 serem análogos ao trecho entre os c. 25 ao 29, com exceção do trecho entre os c. 116 ao 119 nos quais optei por manter as dinâmicas presente na Edição Hebling (1992) devido ao encerramento da seção.

Figura 114 - (c. 101 ao 119) 3º mov. Rojo y Negro (*Candombe*)
Proposta interpretativa¹⁷⁷

¹⁷⁷ <https://youtu.be/24FmCOzeexI>

3.3.2.5 Transição (c. 120 ao 129) por meio de percussão no tampo do instrumento

Figura 115 - (c. 120 ao 129) 3º mov. Rojo y Negro (*Candombe*)
Tres piezas rioplatenses

A Transição (c. 120 ao 129), por meio de percussão no tampo do violão, apresenta sinais de dinâmicas (*pp*, *p*, *crescendo* $\text{<=>$, *f* e *ff*). Nesta seção me propus a realizar uma interpretação rítmica devido ao contexto sonoro fazer alusão a *Cuerda de tambores* do candombe.

Figura 116 - (c. 120 ao 129) 3º mov. Rojo y Negro (*Candombe*)
Proposta interpretativa¹⁷⁸

Para interpretar a Transição (c. 120 ao 129) com base na Teoria das tópicas musicais foram utilizadas as *Tópicas Compositivas*:

1) *Tamboriles*: Faz alusão ao ritmo da *Cuerda de tambores* do candombe (diagrama p. 73). Esta tópica foi utilizada para retratar as batidas percussivas que fazem alusão a *Cuerda de tambores* no gênero musical.

¹⁷⁸ <https://youtu.be/927d52lBY8w>

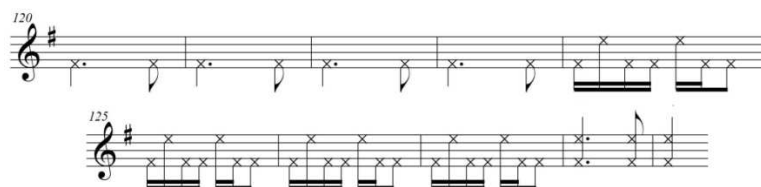


Figura 117 - (c. 120 ao 129) 3º mov. Rojo y Negro (*Candombe*)
*Tópica Tamboriles*¹⁷⁹

Das *Tópicas Interpretativas* utilizei:

1) *Processo digitacional*: refere-se a elaboração de digitações e dedilhados (diagrama p. 74). Neste caso específico as digitações e dedilhados referem-se aos dedos e locais do instrumento escolhidos para realizar as batidas percussivas com as mãos. As figuras rítmicas de mínima pontuada e colcheia (c. 120 ao 123) foram realizadas com o dedo p na parte superior do tampo; já as figuras de semicolcheia e colcheia (c. 124 ao 127) no primeiro tempo foram realizadas da seguinte maneira: para a primeira célula utilizei os dedos m - a (conforme a Edição Helbling, 1992) e para segunda célula utilizei os dedos 2 e 3, ambas tocadas na parte inferior do tampo; a terceira célula utilizei o dedo p (conforme a Edição Helbling, 1992) na parte superior do tampo; para a quarta célula utilizei os dedos m - a (conforme a Edição Helbling, 1992) na parte inferior do tampo. No segundo tempo foi tocado da seguinte maneira: para a primeira célula utilizei os dedos 2 e 3 na parte inferior do tampo; a segunda célula utilizei o dedo p (conforme a edição Helbling, 1992) na parte superior do tampo; e a terceira célula utilizei os dedos m - a (conforme a Edição Helbling, 1992) na parte inferior do tampo; e no c. 128 e primeiro tempo do c. 129, para tocar o ritmo das figuras de semínima pontuada e colcheia, foi utilizado os dedos m - a para tocar o ritmo da voz inferior (na parte superior do tampo), e os dedos 2 - 3 para tocar o ritmo da voz superior (na parte inferior do tampo). Nesses compassos as mãos realizam as batidas de forma consecutivas. Portanto, essa ordem dos dedos e os locais escolhidos no instrumento para realizar as batidas fizeram com que ocorresse um movimento circular das mãos favorecendo o sincronismo dos movimentos.

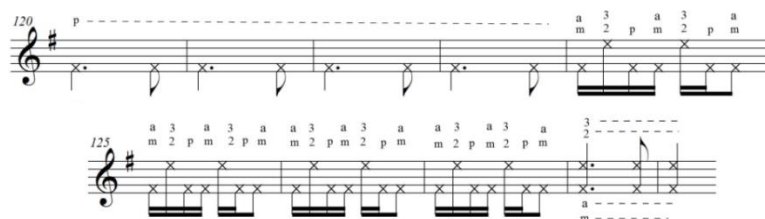


Figura 118 - (c. 120 ao 129) 3º mov. Rojo y Negro (*Candombe*)
*Tópica Processo digitacional*¹⁸⁰

¹⁷⁹ https://youtu.be/5Nush_dlwv8

2) *Expressividade*: refere-se aos elementos de dinâmica, agógica e articulação não grafados no texto musical, que foram utilizados como fonte de inspiração interpretativa (diagrama p. 74). Com base nas dinâmicas presentes na Edição Helbling (1992) esta tópica foi utilizada para acrescentar as agógicas *lento e a tempo* para destacar a entrada da percussão, seguido da agógica *accelerando*, para que pela resultante sonora do efeito percussivo fosse possível fazer alusão à polirritmia da *Cuerda de tambores*.

Figura 119 - (c. 120 ao 129) 3º mov. Rojo y Negro (*Candombe*)
*Tópica Expressividade*¹⁸¹

A transição apresenta materiais composicionais rítmicos que por meio das tópicas sugeridas proporcionaram um efeito sonoro que, ao meu entendimento, faz alusão aos batuques da *Cuerda de tambores* durante a interpretação da peça.

¹⁸⁰ <https://youtu.be/WN9HrZnOJMA>

¹⁸¹ <https://youtu.be/i9jwu9X52fc>

3.3.2.6 Coda (c. 130 ao 145) em Mi Maior

Figura 120 - (c. 130 ao 145) 3º mov. Rojo y Negro (*Candombe*)
Tres piezas rioplatenses

A *Coda* (c. 130 ao 145) em Mi Maior, dispõe de uma cadência autêntica V-I e os sinais de expressão grafados são: dinâmicas (*crescendo* \curvearrowright , *f*, *mf*, *ff*) e ornamentos (*glissandos* e *arpejos*). Na *Coda*, mantive uma interpretação rítmica e consistente, ressaltando o caráter dançante e acentuado do candombe, preservando a essência vibrante e energética do gênero, garantindo que o ritmo contagiante se destacasse até o final da peça. Assim, o encerramento da peça se mantém fiel à sua raiz cultural, garantindo que a peça refletisse fielmente o espírito festivo presente neste gênero musical.

Para expressar minhas intenções musicais na *Coda* (c. 130 ao 143), mantive a proposta interpretativa apresentada na seção B, entre o segundo tempo do c. 84 até primeiro tempo do c. 96, pelo fato de serem semelhantes, tentando preservar os mesmos sentimentos, afetos e intenções por meio das *Tópicas Compositivas* (*Chico* – diagrama p. 73) e *Interpretativas* (*Processo digitacional*, *Astor Piazzolla*, *Movimento arpejado* e *Expressividade* – diagrama p. 74). Portanto, existiu uma exceção por meio da tópica *Processo digitacional* em que optei por tocar os dois últimos acordes, (Si Maior com sétima menor e Mi Maior), c. 144 e 145, com o dedo i por uma questão de precisão do movimento, devido ao acorde de Mi Maior ser constituído por meia pestana com o dedo 1 a partir da quarta corda na IX posição da escala violão.

The musical score consists of four staves. The first staff (measures 130-133) starts with a *mf* dynamic and features a rhythmic pattern of eighth notes with fingerings like 'i m' and '0 1 0'. The second staff (measures 134-137) includes a *C IV* chord symbol and continues the rhythmic pattern. The third staff (measures 138-140) maintains the pattern. The fourth staff (measures 141-145) is the *Coda*, starting with a *f* dynamic, featuring a *C VI* chord, and ending with a *ff* dynamic. The *Coda* section includes a circled '6' and a '2' above a note.

Figura 121 - (c. 130 ao 145) 3º mov. Rojo y Negro (*Candombe*)
Proposta interpretativa¹⁸²

A *Coda*, por apresentar materiais composicionais repetitivos, estruturados predominantemente por figuras curtas promoveram um destaque ao fator rítmico, que alicerçada pelas tópicas empregadas proporcionaram maior expressividade e leveza à minha interpretação.

¹⁸² <https://youtu.be/Ff2TEzCnNWs>

4. A OBRA, SIGNIFICADOS E CONCEITOS: o desfecho do estudo

Em relação aos dados levantados durante o desenvolvimento interpretativo da obra *Tres piezas rioplatenses* – I. *Don Julián* (*Tempo di Tango - Allegro*), II. *Septiembre* (*Andante*) e III. *Rojo y Negro* (*Candombe*) – descrevi de que maneira a utilização da Teoria das tópicas musicais foi fundamental, não somente para identificar notas, motivos, ritmos, dinâmicas, agógicas, timbres, expedientes técnicos e interpretativos, ou seja, a organização do design composicional, mas também por propiciar a percepção de um cenário expandido dos elementos musicais alusivos a um estilo composicional e uma linguagem musical, “personagens”, espaços culturais e geográficos, atmosferas e sentimentos, entre outros fatores que moldaram a interpretação da obra de maneira única e pessoal.

Ao examinar o texto musical de *Don Julián*, as tópicas elaboradas se revelaram essenciais para capturar a vivacidade do movimento. O caráter rítmico e marcado, acompanhado por demais inspirações interpretativas por meios do acréscimo de dinâmicas, articulações, agógicas, digitações e dedilhados, e a construção de uma ambiência sonora peculiar, fez com que emergisse o caráter do tango argentino. Em *Septiembre*, as tópicas identificadas me guiaram para uma abordagem que enfatizava o lirismo e a calma retratada pela peça, criando uma atmosfera de serenidade e introspecção fazendo aflorar ainda mais o caráter da milonga campeira. Já *Rojo y Negro*, exigiu um enfoque ao ritmo e, acredito que o entrelaçamento dos diferentes materiais composicionais retratou a *Cuerda de tambores* explorando o espírito comunitário da dança.

A construção interpretativa das *Tres piezas rioplatenses* fundamentada na Teoria das tópicas musicais tornou-se plenamente significativa devido à forma como estas foram articuladas no discurso musical fazendo elevar minha interpretação musical a um nível mais profundo de entendimento e expressão. Dessa forma, a interpretação da obra, com base nos *topoi*, transcendeu a prática musical, proporcionando um entendimento mais abrangente da essência e dos significados subjacentes na música, ou seja, retrataram símbolos que são entendidos por uma determinada comunidade, sendo que muitos deles, formam bases aplicáveis a vários tipos de discurso musical, indicando um estereótipo lógico-discursivo. As tópicas possuem valores que vão além de seu contexto próprio, adquiridos por meio do uso de estilo e gêneros musicais, expressos por meio de simbolismos, construindo narrativas a partir de determinadas estruturas, que são identificadas por uma escuta refinada, que contribui para desenrolar a trama expressiva de cada intenção musical. Essas estruturas incluem elementos intrínsecos como caráter e ambiência, visando recuperar uma perspectiva cultural que abrange

não apenas a audição, mas também o entendimento profundo da peça. Isso implica em uma abordagem que, neste percurso de pesquisa, valorizou profundamente tanto a experiência auditiva quanto à compreensão das nuances e simbolismos que compõem a estrutura musical e que não se encontram retratados na escrita musical, necessitando de uma busca por informações contextuais relevantes. Por meio dessa percepção holística, foi possível apreciar as camadas culturais incorporadas na obra, que, por meio das tópicas, moldaram a formação e o impacto do discurso musical, promovendo uma conexão mais rica e informada para a interpretação.

Piedade (2011, p. 108) sublinha que o conceito de tópicas transcende a distinção entre música de tradição escrita e popular, criando um espaço no qual estes estilos musicais se entrelaçam com outras formas emergentes de expressão. Essas interações não apenas coexistem, mas assumem um papel fundamental na construção da identidade musical. Ao integrar elementos de diversas origens musicais, as tópicas não só enriquecem o cenário musical, mas também influenciam ativamente na formação e redefinição contínua do panorama cultural do país. O autor (2011, p. 110) investiga as tópicas como manifestações integradas de vários elementos musicais, como gêneros, estilos, motivos, frases e harmonias. Esses componentes não só delineiam as características particulares de uma obra musical, mas também enriquecem sua identidade e significado em um contexto mais abrangente.

Conforme Piedade (2007, p. 4), as tópicas em um discurso musical são percebidas como estruturas com características distintas e significativas. Elas não se limitam a serem somente elementos formais da composição, mas também carregam consigo uma carga semântica e emocional específica, que molda a interpretação tanto dos músicos durante a execução quanto do público que as escuta.

Portanto, a música abrange uma vasta gama de tópicas que não apenas designam, mas também representam gêneros musicais específicos, emoções e experiências geográficas. Cada tópica funciona como um elemento simbólico que carrega significados culturais, históricos e sociais profundos. Por exemplo, determinados estilos musicais podem evocar instantaneamente um contexto geográfico particular, como o fado em Portugal e o samba no Brasil. Além disso, as tópicas também refletem relações humanas, seja por meio da celebração de rituais comunitários em festividades musicais, seja na expressão individual de sentimentos universais como amor, tristeza ou esperança. Assim, as tópicas não apenas organizam a diversidade musical, mas também enriquecem a compreensão da música como uma linguagem universal que transcende fronteiras culturais, conectando os indivíduos pelas experiências e significados compartilhados ao longo do tempo e do espaço.

De acordo com a classificação estabelecida por Ratner (1980), as tópicas se dividem em tipo e estilo, categorizando diferentes elementos musicais que podem ser reconhecidos e interpretados dentro de um contexto cultural e estilístico específico. Monelle (2006 apud Padovani, 2016, s.p.) expande essa ideia ao destacar que cada estilo musical não apenas possui características sonoras distintas, mas também carrega consigo significados culturais e emocionais particulares, que são expressos por meio de sua estrutura e contexto musical. Mirka (2014 apud Almeida & Machado Neto, 2020, s.p.) acrescenta um aspecto crucial ao argumentar que a identificação de um estilo ou gênero como uma tópica requer um processo dinâmico de reposicionamento e diálogo com outros gêneros musicais que possam estar distantes de suas origens contextuais. Isso sugere que as tópicas não são estáticas, mas sim fluídas e adaptáveis, moldadas pela interação contínua com diferentes tradições musicais e perspectivas culturais. Essa abordagem dinâmica não só enriquece a compreensão das tópicas como unidades simbólicas na música, mas também destaca a importância da evolução e da interconexão entre diversos estilos musicais para a formação de uma narrativa musical mais ampla e inclusiva.

Em relação à musicalidade e à Teoria das tópicas musicais, Piedade (2011, p. 104) descreve a musicalidade como uma memória coletiva musical, formada por elementos interconectados que possuem significados culturais. O autor afirma que a musicalidade se desenvolve e se dissemina dentro de comunidades estáveis, indicando que tanto as tópicas quanto a musicalidade representam, fundamentalmente, meios de comunicação musical entre o compositor e o ouvinte. Piedade (2011, p. 105) sugere que a musicalidade ultrapassa a simples linguagem musical, funcionando como um meio para compreender o mundo por meio de um sistema simbólico musical. Esse processo inclui experimentação e prática, o que organiza de maneira significativa o universo sonoro na memória individual. Assim, a musicalidade não só aprimora a experiência auditiva, mas também proporciona uma compreensão mais profunda e pessoal dos contextos cultural e emocional transmitidos pela música.

Piedade (2013, p. 3) define musicalidade como uma memória cultural e musical compartilhada por um grupo de indivíduos, desenvolvida a partir de uma complexa rede de elementos musicais interligados com significados culturais profundos. Bastos (1999 apud Piedade, 2013, p. 3) conceitua que musicalidade se expressa profundamente na interpretação musical, ativando um sistema simbólico-musical que vai além da simples audição. Esse sistema inclui símbolos e significados culturais que organizam a experiência sonora de forma significativa para o ouvinte. Dessa maneira, a interpretação musical liga o indivíduo a um

contexto cultural e emocional mais amplo, enriquecendo a experiência auditiva com múltiplas camadas de significado e profundidade, ampliando a compreensão e a apreciação da música como uma forma complexa de comunicação artística.

Os autores destacaram que a musicalidade é uma memória musical compartilhada e formada pelo indivíduo por meio de um sistema de símbolos e significados expressos durante a interpretação musical que transcende a prática e apreciação musical. Este fenômeno é composto por múltiplas variantes, incluindo comunicação, emoção, sociabilidade, interação e compreensão dos eventos musicais ocorridos. Durante a prática musical, essas variantes emergem e se manifestam, proporcionando uma experiência multifacetada. A musicalidade, portanto, não apenas enriquece a experiência auditiva, mas também estabelece uma profunda conexão entre o indivíduo e o contexto cultural e emocional presente. A musicalidade permite que a música seja uma forma complexa de comunicação artística, na qual cada interpretação é uma oportunidade para explorar e expressar uma vasta gama de significados e emoções, refletindo tanto a individualidade do intérprete quanto a coletividade da memória cultural compartilhada entre os indivíduos.

Portanto, a linguagem musical presente nas *Tres piezas rioplatenses*, por meio do hibridismo entre a música de concerto, popular e música de tradição cultural, retrata uma amostra significativa do conceito de musicalidade mencionada pelos pesquisadores. Ao combinar essas diferentes tradições, a obra não apenas celebra a diversidade cultural da Região do Rio da Prata, mas também exemplifica como a musicalidade pode ser um veículo poderoso de expressão e comunicação. A interação entre os gêneros tango, milonga e candombe, demonstram como a fusão de estilos pode criar uma narrativa musical rica. Esta síntese de elementos permite uma exploração profunda da expressividade musical, em que cada movimento traz à tona diferentes aspectos da emoção humana e da identidade cultural. A musicalidade, nesse contexto, vai além da decodificação da escrita musical, pois engloba a capacidade de evocar sentimentos, contar histórias e conectar culturas de maneira única e envolvente. Esse fenômeno é uma expressão clara do hibridismo em música, no qual a mescla de diversas influências e tradições resulta em uma nova forma de arte que transcende suas origens individuais.

Piedade (2011, p. 105) argumenta que o hibridismo evidencia a dinâmica interativa das tópicas musicais encontradas em composições e improvisações. O autor enfatiza que a interdependência dos elementos musicais se destaca como diversas expressões musicais que se entrelaçam e influenciam umas às outras. Essa interação não só aumenta a complexidade musical, mas também ilustra como a combinação das tópicas gera novos significados e

contextos dentro das obras musicais, desafiando fronteiras e classificações rigidamente definidas. O pesquisador investiga a fricção de musicalidades como um fenômeno que examina os laços socioculturais por meio da interação entre várias expressões musicais. Ele observa que essa dinâmica possibilita que essas expressões convivam sem se misturarem, preservando suas fronteiras distintas tanto no aspecto musical quanto simbólico. Este processo não busca a fusão ou harmonização das diferentes formas musicais, mas enfatiza a tensão e a interação entre elas. Esta tensão não apenas enriquece a experiência musical, mas também amplia a compreensão das complexidades culturais e estéticas envolvidas na interação entre diferentes tradições musicais e estilos.

Portanto, o conceito de hibridismo em música se alinha profundamente com o estilo composicional retratado nas *Tres piezas rioplatenses*, pois a obra combina elementos composicionais da música popular (gêneros musicais, harmonias, estilos característicos etc.) com elementos composicionais da música de tradição escrita (forma, motivos, frases, elementos interpretativos, entre outros recursos). Essa fusão resulta em uma obra híbrida que não só reflete a região geográfica de onde emergiu, mas também incorpora uma simbologia cultural e estética única. A interação desses elementos cria uma narrativa musical que não se limita a categorizações rígidas, mas sim transcende fronteiras estilísticas, enriquecendo assim a experiência auditiva ao oferecer uma perspectiva multifacetada da música oriunda da Região do Rio da Prata.

Por meio da análise do material composicional, do estudo prático ao violão e da percepção da resultante sonora deste material, fui identificando nas *Tres piezas rioplatenses* elementos musicais referentes aos gêneros retratados em cada movimento: a) tango: ritmo sincopado; melodias “dramáticas”; elementos característicos (ornamentos); elementos transtextuais; entre outros elementos musicais; b) milonga: ritmo 3 + 3 + 2; características de uma canção; elementos transtextuais; etc; c) candombe: identificação de elementos musicais rítmicos que fazem alusão aos tambores (*piano*, *repique* e *chico*), os quais fizeram emergir discursos retóricos por meio da linguagem musical presente na peça. Esta obra é escrita com uma linguagem musical híbrida, combinando música popular e música de tradição cultural com técnicas composicionais da música de tradição escrita. Esta combinação trouxe à tona uma riqueza expressiva singular, evocando imagens e emoções específicas. A hibridização das linguagens permite uma exploração mais profunda das tópicas musicais, gerando uma interpretação que transcendeu as barreiras estilísticas e revelou novas camadas de significado. Ao concatenar gêneros musicais tradicionais da região do Rio da Prata como o tango, milonga e candombe, com estruturas formais da música de tradição escrita por meio das tópicas,

percebi que a peça não apenas homenageia suas raízes culturais, mas também expande as possibilidades interpretativas, me desafiando a navegar entre diferentes contextos musicais e culturais. Assim, a percepção detalhada das *Tres piezas rioplatenses* me permitiu entender como os elementos retóricos musicais interagem para criar um discurso musical único, rico em simbolismo e nuances interpretativas.

O marco conceitual foi fundamentado em Pesquisa artística e esta abordagem reconhece que a música não é uma entidade estática, mas uma prática viva que se transforma por meio da interpretação e da expressão do performer. Esta perspectiva corroborou com o papel ativo do intérprete na construção do significado musical, considerando a interação contínua da obra com seu contexto. Esta abordagem também valoriza a experiência subjetiva do intérprete, destacando como sua percepção e sensibilidade influenciam a forma como a música é vivenciada e comunicada ao público. Dessa maneira, este trabalho revelou as camadas complexas e multifacetadas que compõem a prática musical, oferecendo insights valiosos tanto para a Teoria das tópicas musicais quanto para a prática nas *Tres piezas rioplatenses*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve como objetivo a construção interpretativa das *Tres piezas rioplatenes* de Máximo Diego Pujol fundamentada na Teoria das tópicas musicais. A pesquisa foi organizada da seguinte maneira: revisão de literatura e a fundamentação teórica, metodologia e campo de pesquisa. Sobre a Teoria das tópicas foram abordados conceitos teóricos essenciais bem como alguns trabalhos interpretativos que estão sendo realizados mediante tal teoria; o processo metodológico detalhou os passos para a elaboração interpretativa da peça a partir da coleta, organização e apresentação dos dados emergentes no campo de pesquisa; e por fim, o objeto de estudo se concentrou no processo interpretativo dos três movimentos que constituem a obra: I. *Don Julián (Tempo di Tango - Allegro)*, II. *Septiembre (Milonga)* e III. *Rojo y Negro (Candombe)*, mediante as tópicas (*Composicionais e Interpretativas*) utilizadas para desenvolver a narrativa musical da obra, estreitando os processos presentes nas práticas interpretativas com os elementos conceituais filosóficos presentes na Teoria das tópicas musicais.

Menciono que a interpretação musical fundamentada na Teoria das tópicas musicais ofereceu vários pontos positivos: a) compreensão aprofundada do texto musical por meio do contexto cultural de cada tópica elaborada, o que resultou em uma interpretação culturalmente informada; b) interpretação criativa e dinâmica, construída a partir da manipulação dos elementos composicionais, sob a ótica das tópicas, e que apresentam uma fusão de linguagens musicais (hibridismo); c) interpretação histórico-cultural, por meio do enriquecimento com contextos artísticos que foram além das notas e expedientes técnicos e interpretativos, pois trouxeram espaços vividos a partir dos *topoi*; d) compreensão histórico-cultural, conectando a interpretação com a linguagem referente a cada gênero musical; e) flexibilidade interpretativa, pelo fato de um mesmo material composicional apresentar perspectivas que abrangem mais de uma tópica, ou seja, oferecendo múltiplas possibilidades para a interpretação, tornando-a única e pessoal; f) envolvimento cultural, permitindo que a interpretação refletisse a autenticidade e a riqueza dos gêneros abordados na peça.

Acredito que existiriam pontos desfavoráveis se o processo interpretativo tivesse sido baseado somente em *topoi*, pelo fato destes focarem nas características estilísticas de cada gênero musical e nos espaços em que estes são fruídos, sem necessariamente abarcar elementos que constituem as singularidades presentes na expressão emocional, técnica e musical da obra, ou seja, a construção própria de significados complexos e aprofundados que traz um panorama amplo e ao mesmo tempo ímpar da obra musical. Sendo assim, foi

importante para o processo interpretativo da obra uma abordagem informada e flexível, complementada com aspectos musicais não grafados na partitura (expedientes técnicos, digitação e dedilhado, microdinâmicas, construção de timbres etc.). Esses pontos foram relevantes para o desenvolvimento da pesquisa porque desencadearam a necessidade da expansão da Teoria das tópicas musicais por meio das *Tópicas Interpretativas*, que são expedientes musicais cotidianos nas práticas de um intérprete.

Sendo assim, essa combinação entre *Tópicas Compositivas* e *Interpretativas* permitiu uma execução mais enriquecida, proporcionando maior ambiência ao caráter de cada gênero musical presente em cada movimento e trazendo refinamentos sonoros, por meio dos recursos técnicos-musicais, a partir de uma leitura ampliada do signo musical, em conjunto com a minha visão interpretativa momentânea sobre a obra, que foi construída durante o percurso de pesquisa. Ao integrar esses elementos, foi possível captar a essência de cada tópica musical identificada e elaborada, respeitando a autenticidade de cada gênero. Essa abordagem multifacetada garantiu que a interpretação fosse autêntica, refletindo não apenas as intenções do compositor, mas também a minha perspectiva interpretativa sobre a obra, resultando em uma execução que dialogou de forma dinâmica com as tradições musicais de cada gênero sem deixar de incorporar outros expedientes presentes em um processo interpretativo convencional, demonstrando que a fusão de processos pode alargar nossas práticas habituais.

No meu desenvolvimento profissional, a experiência proporcionada pelo Mestrado em Música foi fundamental para alavancar significativamente minhas práticas ao proporcionar um olhar diferenciado e contemporâneo, especialmente no que tange aos processos interpretativos abordados no meio acadêmico e na música de tradição escrita. Esta experiência acadêmica foi essencial para emergir e expandir maneiras e conceitos tanto em minha prática violonística quanto na função pedagógica que exerço como professor de violão. Ao mergulhar em estudos teóricos e práticos, pude desenvolver uma compreensão mais rica das obras que tive contato durante o curso. Além disso, a proximidade com diferentes metodologias de ensino e abordagens pedagógicas – durante o estágio supervisionado – me capacitou a transmitir o conhecimento de forma mais eficaz e inspiradora. O Mestrado, portanto, não só aprimorou minhas habilidades como intérprete, mas também enriqueceu meu papel como educador, me permitindo contribuir de maneira mais significativa para a formação musical dos estudantes.

Este percurso investigativo culminou na produção de um registro audiovisual da peça *Tres piezas rioplatenses* de Máximo Diego Pujol, o qual está disponibilizado por meio do

link¹⁸³. Esta disponibilização oferece ao leitor da dissertação uma oportunidade de verificar as conexões possíveis entre pesquisa acadêmica e práticas interpretativas. Ao testemunhar os vídeos, é possível observar como as teorias e percepções apresentadas na dissertação se traduzem na execução musical, proporcionando um exemplo concreto de como o estudo teórico e a prática se entrelaçam para moldar uma interpretação informada, demonstrando a aplicação dos conceitos investigados e evidenciando a importância do diálogo contínuo entre pesquisa e interpretação musical.

¹⁸³ <https://youtu.be/IigiCdv8Zp4>

REFERÊNCIAS

ALÍPIO, Alisson. **Teoria da digitação: um protocolo de instâncias, princípios, perspectivas para a construção de um cenário digital ao violão**. 2014, Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Porto Alegre, 2014.

ALMEIDA, Paulo Luís. **A retórica performativa do desenho**. Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, Faculdade e Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal, 2005, p. 19. Disponível em: <https://www.academia.edu/41991561/_The_Performative_Rhetoric_of_Drawing_A_Ret%C3%B3rica_Performativa_do_Desenho>. Acesso em: 15 set. 2023.

ALMEIDA, Ágata Yozhiyoka; MACHADO NETO, Diósnio. Interação entre tópicos musicais e o esquema harmônico le-sol-fi-sol na Missa de Réquiem (1816) de Marcos Portugal. **Música Hodie**, Universidade Federal de Goiás, v. 20, s.p, mar. 2020.

ANUNCIACÃO, Felipe Marçal. Tango: baile dos corpos doces. In: LEOPOLDO, Rafael (Org) Tango: baile dos corpos doces. **Sapereaudé**, Belo Horizonte, v. 10, n. 20, p. 856-861, jul/dez. 2019.

APRO, Flávio. **Os fundamentos da interpretação musical: aplicabilidade nos 12 Estudos para violão de Francisco Mignone**. 2004. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - UNESP, São Paulo, 2004.

ARCHETTI, Eduardo. O “gaucho”, o tango, primitivismo e poder na formação da identidade nacional argentina. **Mana**, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social - PPGAS, Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, v. 1, n. 9, p. 9-29, 2003.

ÁVILA, Alvanir Poster de; FIAMINGHI, Luiz Henrique. A carnavalização como “inventio”: um estudo de caso no contexto da pesquisa artística. **Revista Vórtex Music**, Curitiba, v. 10, n. 3, p. 1-25, dez. 2022.

BARROSO, Sebastián; CAMPOLINA, Eduardo. La influencia de Astor Piazzolla sobre Máximo Diego Pujol: El Epílogo de La elegía por la muerte de um tanguero. In: **XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM**, 2019, Pelotas, Simpósio Panorama da Pesquisa sobre violão no Brasil, 2019, p. 1-8.

BORGDORFF, Henk. **The conflict of the faculties Perspectives on Artistic Research and Academia**. Amsterdam: Leiden University Press, 2012.

BRAGAGNOLO, Bibiana. Práticas de desclassificação na performance musical: perspectivas emancipatórias para a Pesquisa Artística. **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 9, n. 1, p. 1-24, 2021.

BRAGAGNOLO, Bibiana. A identidade do performer musical: marcas e possibilidades de desclassificação. **PerCursos**, Florianópolis, v. 22, n. 50, p. 65-90, set/dez. 2021.

BRAGAGNOLO, Bibiana; SANCHEZ, Leonardo Pellegrim. Pesquisa Artística no Brasil: mapas, caminhos e trajetões. **Orfeu**, Florianópolis, v. 7, n. 2, p. 2-29, ago. 2022.

BRAGAGNOLO, Bibiana; SANCHEZ, Leonardo Pellegrim; SANTANA, Ana Caroline Rodrigues; SANTOS, Livia Mariana dos. Pesquisa artística no Brasil: um mapeamento. In: SANTOS, Rita de Cássia Domingues dos; CARNEIRO, Maristela; ROSSETTI, Danilo (org.). **Pesquisa em arte, mídias e tecnologia**. Rio Branco: Stricto Sensu, 2021, p. 51-60.

BUENO, Francisco da Silveira. **Minidicionário Escolar da Língua Portuguesa Silveira Bueno**. São Paulo, Difusão Cultural do Livro (DCL), 2010.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução: Heloisa Pezza Cintrão, Ana Renia Lessa; tradução da introdução: Gênese Andrade. 4º Ed. 7º reimpressão 2015. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 2015.

CAPLIN, William Earl. **On the relation of musical topoi to formal function**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. Disponível em: <<https://www.music.mcgill.ca/~caplin/caplin-topoi-and-form.pdf>>. Acesso em 01 nov. 2024.

CARNER, Mosco. **Ländler**. In: New Grove's Dictionary of Music and Musicians (edição online), London: Macnilian Publishers Limited, 2002.

CONTRERAS, Antonio. **A técnica de David Russell em 165 conselhos**. Tradução André Borges Pinto. Sevilha, outubro de 1998. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/76466346/David-RUSSELL-165-Conselhos>>. Acesso em: 24 fev. 2024.

DOMENICI, Catarina Leite. O intérprete re(situado): uma reflexão sobre construção de sentido e técnica na criação de intervenções para o piano expandido, interfaces e imagens: centenário John Cage. In: **XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música-AMPPOM**. João Pessoa, 2012, p. 1536-1542.

FERREIRA, Luis. **Los tambores do candombe**. Buenos Aires: Ediciones Colihue-Sepé, 1997.

FERREIRA, Luis. La música afrouroguaya de tambores e la perspectiva cultural afro-atlântica. In: GORSKI, Sonia (Org.). **Anuario de Antropologia social e cultural del Uruguay**. Montevideo: Nordan/FHCE, 2001, p. 41-57.

FOGAGNOLI, Marcelo Ijaille. **Organização digitacional da mão direita do violonista em passagens escalares e agrupamentos rítmicos**. 2023. Dissertação, (Mestrado em Música) Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR, Curitiba, 2023.

FONTENLA, Diego Gabriel. **Máximo Diego Pujol, um representante de la realidade musical Argentina em la actualidad**. 2011. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Nacional de Cuyo, Faculdade de Artes e Desenho, Argentina, 2011.

FOSCHIERA, Marcos Matturro; BARBEITAS, Flávio Terrigno. O candombe uruguaio em obras para violão: elementos para uma performance culturalmente informada. **Revista Música**, Universidade de São Paulo - USP, v. 20, n. 1, p. 177-218, jul. 2020.

FRANCO, Luan José. **Hibridismos musicais: Leo Brouwer e a Sonata del Caminante**. 2013. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - UNESP, São Paulo, 2013.

GALAND, Joel. Topics and tonal processes. In: MIRKA, Danuta (Org.). **The Oxford Handbook of Topic Theory**. Nova York: Oxford University Press, 2014, p. 453-472.

GARCIA, Mylene Fonseca. Transtextualidade: a teoria de Gérard Genette ampliada ao estudo da adaptação fílmica. In: Anais da SEVFALE, n° VI, 2006, Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, **Estudos linguísticos**. Belo Horizonte: faculdade de letras, 2006. 1515-1528. Disponível em: <file:///C:/Users/Mauricio/Downloads/218-645-1-PB.pdf>. Acesso em 05 jan. 2024.

GERHADT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. **Método de pesquisa**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, 2009. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/cursopgdr/downloadsSerie/derad005.pdf>>. Acesso em 28 set. 2023.

GHIRARDI, Bruno da Silva. AFONSO, Luís Antônio Eugenio. Pesquisa artística e autoetnografia: perspectivas sobre criação de conhecimento na interpretação musical. In: **XXXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música da - ANPPOM**, 2022, Natal, 17-21 out. 2022, s.p.

GODÓI, Vagner. Os estados da pesquisa artística, da instituição à obra de arte. **Revista do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ**, Concinnitas, v. 22, n. 40, p. 350-370, jan. 2021.

GREIMAS, Algirdas Julius; COURTÉS, Joseph. **Sémiotique Dictionnaire Raisonné de la théorie du langage**. Tradução, Alceu Dias Lima; Diana Luz Pessoa de Barros; Eduardo Peñuela Cañizal; Edward Lopes; Ignacio Assis da Silva; Maria José Castagnetti Sembrá; Tiekō Yamaguchi Miyazaki. Paris: Hachette, 1979.

GUERRA, Elaine Linhares de Assis. **Manual de pesquisa qualitativa**. Belo Horizonte: Grupo Alma Educação, 2014. In:
<https://docente.ifsc.edu.br/luciane.oliveira/MaterialDidatico/P%C3%B3s%20Gest%C3%A3o%20Escolar/Legisla%C3%A7%C3%A3o%20e%20Pol%C3%ADticas%20P%C3%ABlicas/Manual%20de%20Pesquisa%20Qualitativa.pdf>

HEARTZ, Daniel; BROWN, Bruce Alan. **Sturm und Drang**. In: New Grove's Dictionary of Music and Musicians (edição online), London: Macnilian Publishers Limited, 2002.

HUDSON, Richard William Stafford. **Rubato**. In: New Grove's Dictionary of Music and Musicians (edição online), London: Macnilian Publishers Limited, 2002.

LARA, Gláucia Muniz Proença. **A produtividade da noção de isotopia na construção de sentidos do texto**. Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos - CiFEFiL, s.d. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/>>. Acesso em: 06 set. 2023.

LARUE, Jean. **Análisis del estilo musical**. Tradução Pedro Purroy, Barcelona: Labor S.A, 1989. Título original: Guidelines for Style and Analysis.

LOPEZ-CANO, Rubén. Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. **Art Research Journal, Revista de pesquisa em Artes, ABRACE, AMPAP e AMPPOM**, v. 2, n. 1, p. 69-94, jan/jun. 2015.

LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZIO, Úrsula San Cristóbal. **Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos**. Barcelona: Fondo para la Cultura y las Artes de México e la Escola Superior de Música de Catalunya-ESMUC, Espanha, 2014.

MCCLELLAND, Clive. **Ombra and Tempesta**. In: MIRKA, Danuta (Org.). The Oxford Hand book of Topic Theory. Nova York: Oxford University Press, 2014, p. 279-300.

MEDEIROS, Daniel Ribeiro; SILVA, Danilo khun da. Ares de milonga: apontamentos sobre elementos característicos como bases para performance. **Revista da Pesquisa**, Universidade de Santa Catarina - UDESC, Centro de Artes - CEART, Florianópolis, v. 9, n. 11, p. 144-168, jun. 2014.

MEYER, Leonard. **El estilo en la Música. Teoría musical, historia e ideología**. Tradução Michel Angstadt. Madrid: Pirámide (Grupo Anaya, S. A.), 2000. Título original: Style and Music. Theory, History and Ideohgy.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. Ciência, Técnica e Arte: o desafio da pesquisa social. In: MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade**. Ed. 18°. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 9-31.

MIRKA, Danuta. **The Oxford Handbook of Topic Theory**. New York: Oxford University Press, 2014.

MOENS-HAENEN, Greta. **Vibrato**. In: New Grove`s Dictionary of Music and Musicians (edição online), London: Macnilian Publishers Limited, 2002.

MOGETTA, Nahuel. **Estudio sobre los géneros rioplatenses en la obra guitarrística de Máximo Diego Pujol**. (2018) Seminario de Investigación (Licenciatura en Guitarra), Escuela de Música, Facultad de Humanidades y Artes da Universidad Nacional de Rosario - Argentina, 2018.

MONELLE, Raymond. **The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral**. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. A pesquisa em arte e a docência no ensino superior: desafios de um/a artista docente. In: BRAGAGNOLO, Bibiana; DALTRO, Emyle; SANCHEZ, Leonardo Pellegrin (Org.). **Pesquisa Artística: performance, criação e cultura contemporânea**. Rio Branco, Stricto Sensu, 2022, p. 151-171.

OLIVEIRA, Sandra Regina Ramalho e. Explosão e isotopias. In: **IV Seminário leitura de imagens para a educação: múltiplas mídias**, 2011, Florianópolis, UDESC, mai. 2011. p. 91-100.

OTESBELGUE, Gustavo de Oliveira. **O candombe afro-uruguaio e o processo composicional de linhas ao vento 1 - para violão solo**. 2021. Trabalho de conclusão de curso (Graduação, bacharelado em violão) Universidade Federal de Pelotas - UFPEL, Pelotas, Rio Grande do Sul, 2021.

PADOVANI, Bruna. Tópicos marciais no primeiro movimento do Concerto para violino n. 3 em Sol maior, K. 216 de Mozart. In: **XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, Belo Horizonte, 2016, s.p.

PIAZZOLLA, Astor. **Inverno Portenõ**. Transcrição Sérgio Assad. Buenos Aires: Editorial Lagos S.R.L, 1995. Partitura, 5 páginas. Violão.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. **Revista eletrônica de musicologia**, v. 11, p. 1-9, set. 2007.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. **Revista Acadêmica Per Musi**, Belo Horizonte, n. 23, p. 103-112, jan/jun. 2011.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Música e retoricidade. In: **IV Encontro de Musicologia**, São Paulo, Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo - USP, 2012. p. 1-9.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. A teoria das tópicos e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. **El Oído Pensante**, Universidad de Buenos Aires - Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, v. 1, n. 1, p. 1-23, fev/jul. 2013.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Teoria das tópicos: um balanço pessoal. **Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical**, Brasil, n. 2, v. 8, p. 76-86, ago/dez. 2023.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Música e identidade através da teoria das tópicos. In: ALIRETI, Cinthia (org.). **Identidade brasileira na música de concerto**. Campinas: Coleção CIDDIC/CDMC, 2023. p. 23-41.

PIMENTEL, Lúcia Gouvêa. Processos artísticos como metodologia de pesquisa. **Ouvirouver** Uberlândia, v. 11, n. 1, p. 88-98, jan/jun. 2015.

PUJOL, Máximo Diego. **Tres piezas rioplatenses**. Innsbruck - Austria: Edition Hebling, 1992. Partitura, 11 páginas. Violão.

RABELO, Marcela Monteiro. Cortejando pela rua, cortejado pelo palco: “llamadas” da dança no candombe uruguaio. In: **XXIX Reunião Brasileira de Antropologia**, Natal, ago. 2014, p. 1-20.

RAMIL, Vitor. **A estética do frio**. Pelotas: Satolep livros, 2004.

RATNER, Leonard Gilbert. **Classic music expression, form, and style**. Nova York: Schirmer Books, 1980.

RIBEIRO, Filipe André Barbosa da Costa. **14 estudos para guitarra de Máximo Diego Pujol. Uma abordagem técnico-interpretativa**. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) Escola superior de Música e Artes do Espetáculo Politécnico do Porto, Portugal, 2017.

RIOS FILHO, Paulo; LAMONACA, Ana Clara Nieves; RUCHIGA, Ana Laura; SILVA, Arthur Reckelberg Borges da; SILVA, João Vítor Azevedo da. Processos criativos e suas evidências: Ferramentas de documentação e análise para pesquisa artística. **Revista Clave**, v. 2022, n. 1, p. 21-50, out. 2022.

SADIE, Stanley. **Dicionário de Música: edição concisa**. Tradução Eduardo Francisco Alves, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SANCHEZ, Leonardo Pellegrim. A pesquisa artística e a arte dos dispositivos, Tradução de Luciana Eastwood Romagnoli, **Questão de Crítica**, v. VIII, n. 65, ago. 2015.

SIMÕES, Darcília. Semiótica, música e ensino do português. In: 52º Seminário do GEL - Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo. São Paulo, Campinas, UNICAMP, 2004. **Estudos Linguísticos XXXIV**. Publicação em meios eletrônicos 2005, p. 1272-1277.

SIMON, Alexandre Souza. **Sonata III (1927) de Manuel María Ponce: reflexões sobre a técnica violonística para uma interpretação**. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. Rio de Janeiro, 2017.

SIQUEIRA, Leonardo Pádua. **O Tango Livre. Considerações de um tanguero (dançarino e professor) ao método de Rodolfo Dinzal**. 2017, Dissertação (Mestrado em Artes), Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal de Uberlândia, 2017.

SOUZA, Bruna Caroline de. A prática deliberada e a preparação técnico-interpretativa dos alunos do curso de bacharelado em música da UFJF. In: **II Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical - ABRAPEM**, Vitória, 2014, p. 21-28.

ULHÔA, Marta Tupinambá de. Pesquisa artística - Editorial. **Art Research Revista de pesquisa em Artes, ABRACE, AMPAP e AMPPOM**, v. 1, n. 2, jul-1/dez. 2014, p. 1-6.

UNES, Wolney. **Entre músicos e tradutores: a figura do intérprete**. Goiânia, Universidade Federal de Goiás - UFG, 1998.

WERNER, Kênia Simone. Tangos argentinos nos anos 1920: sua popularização no Rio Grande do Sul e sua sonoridade brasileira. In: **XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em música**, São Paulo, 2014, s.p.

APÊNDICES

Apêndice 1

Entrevista

BLOCO 1: O compositor

- 1) Algum dos seus professores de composição teve uma influência determinante em seu estilo composicional?
- 2) Quais estéticas predominam em seu idiomático? Como você define seu estilo? Você diria que seu estilo composicional é híbrido? Ou seja, funde a música de concerto com a música de tradição cultural?
- 3) Qual seu processo criativo e motivações no momento de criar uma obra musical?
- 4) Você acredita que a grafia musical limita sua criatividade composicional?
- 5) Tango, Milonga e Candombe são gêneros primários nas suas composições?
- 6) Como você equilibra a tradição musical argentina com influências contemporâneas em suas composições?
- 7) Existem elementos ou sonoridades musicais que você gostaria de externar, nas composições, mas que não são possíveis em função dos limites gráficos?

Bloco 2: As *Tres piezas rioplatenses*

- 1) Como se deu o processo composicional das *Tres piezas rioplatenses*? O que te inspirou para compor essa peça?
- 2) De que maneira está retratada a linguagem musical de Julián Plaza no primeiro movimento?

- 3) No prefácio da partitura (Edição Helbling) diz que *Septiembre* é uma milonga, você pensa este movimento como milonga, se sim, onde ou de que forma está presente o gênero milonga?
- 4) O que você pode falar de importante sobre o terceiro movimento Candombe?
- 5) Cada uma das peças possui uma atmosfera e um estilo distinto. Você poderia falar sobre as diferenças interpretativas entre elas?
- 6) No primeiro e segundo movimentos aparecem citações da obra *Inverno Porteño* de Piazzolla, no terceiro movimento existe alguma citação referente a outros compositores?
- 7) De que maneira os elementos estilísticos típicos do Tango, da Milonga e do Candombe se fundem ou se moldam na Suíte? Como identificá-los? Como interpretá-los?
- 8) Quais as questões interpretativas mais relevantes para interpretar as *Tres piezas rioplatenses*?
- 9) O que você gostaria de acrescentar de importante para a interpretação das *Tres piezas rioplatenses*?

Apêndice 2¹⁸⁴

Tres piezas rioplatenses

I. Don Julián
(*Tempo di tango - Allegro*)

II. Septiembre
(*Milonga - Andante*)

III. Rojo y Negro
(*Candombe*)

¹⁸⁴ Edição exclusiva para fins de ilustração da dissertação, sem fins comerciais e sem divulgação independente do trabalho acadêmico.

I. Don Julián

M. Pujol

Edição prática
Maurício M. Nunes

Tempo di Tango (Allegro)

The musical score is written for guitar in 4/4 time, featuring a melody and a bass line. The piece is in the key of D major and is marked 'Tempo di Tango (Allegro)'. The score consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The melody is written in a single voice with lyrics 'm i m m i m m m i m m i m a' above it. The bass line is written in a single voice with fingering numbers below it. The score includes various dynamic markings: *mf*, *f*, *ff*, *p*, and *mp*. There are also articulation marks such as 'metálico' and 'poco tenuto'. The score is numbered 1, 5, 9, 13, and 17 at the beginning of each system. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

più lento, cantabile

3 1 3 4 4 3 1 4 4 ② 0 ② 3 C III -----
3 i ----- 2 2 2 2 4 3 4
22
1 ⑤

C II C IV tempo 1°
4 2 0 3 2 0 2 0
1 m i > m i > m i >
26
1 dolce a m i p incalzando metálico

4 0 0 0 3 0 0 0 0
3 1 > > > 4 > > >
30
f

0 ③ ⑥
1 1 0 2
0 m i m i m p i m
34
p rallentando dolce

lento

38 ϕV 3 4 1 1 3 2 4 1 3 1 4 4 3 3 1 1 4 3 0 1

mp (5)

Detailed description: This musical staff covers measures 38 to 41. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes. Above the staff, fingering numbers (1-4) are provided for the right hand. A circled '2' is placed above the staff at the end of measure 41. A dynamic marking of *mp* is located below the staff. A circled '5' is placed below the staff at the end of measure 41. A fermata is placed over the final note of measure 41.

C II

42 0 4 0 1 4 0 3 1 4 1 2 2 4 3 1 3 3

mf *p*

Detailed description: This musical staff covers measures 42 to 45. It continues with the same key signature and time signature. The melody features a mix of eighth and sixteenth notes. Above the staff, fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) are provided. A dynamic marking of *mf* is at the start, and *p* is at the end. A circled '2' is placed above the staff at the end of measure 45. A fermata is placed over the final note of measure 45.

tenuto

46 2 3 3 3 3 3 2 1 1 3 2 1 0 3 2 3 4 3 4 2 2 0 4

rubato *rubato*

Detailed description: This musical staff covers measures 46 to 49. The tempo is marked *tenuto*. The melody is characterized by dotted rhythms and eighth notes. Above the staff, fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) are provided. A circled '2' is above measure 46, and circled '3's are above measures 47, 48, and 49. A dynamic marking of *rubato* is placed below the staff in two locations. A fermata is placed over the final note of measure 49.

C II

50 1 3 0 1 0 1 3 0 3 1 0 4 3 1 4 4 1 4 3 0 1

mf *p*

Detailed description: This musical staff covers measures 50 to 53. The melody continues with eighth and sixteenth notes. Above the staff, fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) are provided. A dynamic marking of *mf* is at the start, and *p* is at the end. A circled '2' is placed above the staff at the end of measure 53. A fermata is placed over the final note of measure 53.

(2) - 1

ϕX 1 3 2 4 1 3 ϕX 1 4 ϕIX 4 3 1 3 ϕV 4

54

f (4)

Detailed description: This musical staff covers measures 54 to 57. The tempo is marked *f*. The melody features eighth and sixteenth notes. Above the staff, fingering numbers (1, 2, 3, 4) are provided. A circled '2' with a dash and '1' is above measure 54. A dynamic marking of *f* is at the start. A circled '4' is placed below the staff at the end of measure 57. A fermata is placed over the final note of measure 57.

58 *a tempo*

4 3 1 3 2 0 3 1 0 2 0 4 2 1 0 1 3 3 4 2 0 2 4 1 3

accel. *p* *pp*

62 *p* *accel.* *D.C. al S.*

4 2 1 2 0 2 1 2 0 4 0 2 0

p *accel.*

67 *ff* ϕ VII ϕ XII ϕ VII ϕ V

4 3 1 2 3 1 3 1

ff

71 *mf*

4 3 1 0 4 0 3 2 1

mf

II. Septiembre

Milonga

M. Pujol

Andante

p i p a i p

f para a fusão métrica 3 + 3 + 2 e **pp** para as demais notas

Expressivo e cantabile

mf

accel.

f

vibrato

mf **p** *rall...*

poco più mosso

mp *cresc.* **mp** *cresc.*

p p i p m p p p i p m p p p i p m p p p i p m p

flageolet

8^{va} harmônicos ad libitum

22

p *p* *i* *p* *m* *p* *p* *p* *i* *p* *m* *p* *p* *p* *i* *p* *m* *p* *p* *p* *i* *p* *m* *p*

26

mf *mf* *mf* *mf*

p *p* *i* *p* *m* *p* *p* *p* *i* *p* *m* *p* *p* *p* *i* *p* *m* *p* *p* *p* *i* *p* *m* *p*

30

ff *f* *mf*

p *p* *i* *p* *m* *p* *p* *p* *i* *p* *m* *p* *p* *p* *i* *p* *m* *p*

poco più mosso

33

p *a* *i* *p* *a* *i* *p* *m* *i*

36

p *a* *m* *p* *i* *m* *f* *a* *m* *i*

P subito accel.

39

P subito *cresc.* *mp* *cresc.*

P P i p m P P P i p m P P P i p m P P P i p m P

43

mp *poco a poco.....* *rall...*

P P i p m P P P i p m P P P i p m P

46

Tempo 1°

mf *rubato* *vibrato* *accel.*

50

f

54

vibrato

sul tasto *pp* *rall...* *ppp*

III. Rojo y Negro

M. Pujol

Candombe

0 2 1
0 0 0 2 0 3

1. 0 2 4
3

2.

p *mf* *f* *ff* *ff*

sul tasto *"boca" do violão* *sul ponticello*

3 2 1 3 2 1

mp

mf

i m i m i m i m i i m i m i m

0 1 0 1 0 1 0 2 > 0 1 0 1 1

2 2 1 3 4 2 2

f

i m i i i p i i p i p i p i m i m

2 0 > 3 2 1 3 2 1 3 2 1

1 3 2 1

ff *p*

i m a m i
3 1 3 0 3 0 2 0 p p
1 0 1 3

Musical staff 21: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with a circled '2' below the first measure. Fingering numbers 3, 1, 3, 0, 3, 0, 2, 0 are written above the notes. Dynamics 'p' are indicated above the 7th and 8th measures. There are accents (>) over the 8th and 10th measures.

0 0 2 3

Musical staff 25: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains a melodic line with a circled '2' below the first measure. Fingering numbers 0, 0, 2, 3 are written above the first four notes. The dynamic 'mp' is written below the staff.

i m i m i m i m i i m i m i m i m
0 1 0 1 0 1 0 2 0 0 1 0 1 0 1 0
2 2 1 3 4 2

Musical staff 29: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains a melodic line with a circled '2' below the first measure. Fingering numbers 0, 1, 0, 1, 0, 1, 0, 2, 0, 0, 1, 0, 1, 0, 1, 0 are written above the notes. Dynamics 'f' and 'p' are indicated. There are accents (>) over several measures.

i m i 3
0 2 1
i i p i i p i p i p i i m i

Musical staff 33: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains a melodic line with a circled '2' below the first measure. Fingering numbers 2, 0, 2, 1 are written above the notes. Dynamics 'ff' are indicated. There are accents (>) over several measures and arrows pointing up and down above the staff.

m i m i m i m i m i m a m i a m i p i p p
1 2 1 3 3 3 1 1 1 3 3 1 2 0 0 3 0 2 0 3 0 2 0 1 3

Musical staff 36: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains a melodic line with a circled '2' below the first measure. Fingering numbers 1, 2, 1, 3, 3, 3, 1, 1, 1, 3, 3, 1, 2, 0, 0, 3, 0, 2, 0, 3, 0, 2, 0, 1, 3 are written above the notes. Dynamics 'mf' and 'metálico' are indicated.

i m i m i m i m i m i
0 1 0 1 0 1 0 2 0
0 0 1 4 2 2 1

Musical staff 40: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains a melodic line with a circled '2' below the first measure. Fingering numbers 0, 1, 0, 1, 0, 1, 0, 2, 0, 0, 0, 1, 4, 2, 2, 1 are written above the notes. Dynamics 'ff' and 'mf' are indicated. The instruction 'sul ponticello' is written below the staff.

44 *ff* *sul ponticello* *mf*

a
p m i

i m i m i m i m i m i

0 1 0 1 2 0 1 0 2 0

48 *ff* *sul ponticello* *mf*

i m i m i m i m i m i

5 3 0 3 2 1 0

3 4 0 3 0 2 0 1 0

52 *ff* *sul ponticello* *mf*

i m i m i m i m i m i

0 1 0 3 0 2 0 1 0

56 *ff* *sul ponticello* *mf*

i m i m i m i m i m a

5 0 3 3 1 3 3 1 1 0

3 4 0 3 3 1 3 3 1 1 0

60 *ff* *sul ponticello* *mf*

i m i m i m i m i m i a

5 3 3 1 2 1 3 3 1 1 1 3 0

3 4 0 3 3 1 3 3 1 1 0

65 *ff* *sul ponticello* *f*

i m

5 0 3 1 3 2 0 1 0

3 4 0 3 1 3 2 0 1 0

68

f

f

i m i m i m i m i m i m i m i m i m i m i m

1 0 3 0 3 0 > 0 1 0 1 0 3 0 3 0 > 0 1 0

72

f

f

i m i m i m i m i m i m i m i m i m i m i m

3 0 1 0 1 0 > 0 1 0 3 0 1 0 1 0 > 0 1 0

76

f

ff

i m i m i m i m i m i m i m i m a m i m i

1 0 3 0 3 0 > 0 1 0 1 0 3 3 0 > m i p 1

80

mf

mf

m i m i m i m i m i m i m i m i m i m i m i m i m i m

3 3 3 1 > > a m i a m i m i a m i m i 0 1 3 4 i p p i m i

3 2 3 2 3 4 5

85

f

f

i m i m i m i m i m i m i m i m i m i m i m i m i m

1 0 3 0 3 0 > 0 1 0 1 0 3 0 3 0 > 0 1 0 3 1

90

f

f

i m i i m i m i m i m i m i m i m i m i m i m i m i m

1 0 > 0 1 0 3 0 1 0 1 0 > 0 1 0 1 0 3 0 3 0 > 0 1 0

♩ VII

i m i m i m i m i a i m i

1 0 3 0 3 > m 3 p m i a m i

1 0 1 3 p p

95

2 2 2 3 2 ff (2) p p

101

2 mp

i m i m i m i m i m i m i m i m

0 1 1 0 1 0 2 0 > 0 1 1 0

105

f

i 2 0 m i

i i p i i p i p i p i

109

ff ff

m i m i m i m i m i m i a m 1

1 2 1 3 3 3 1 1 1 3 > a m i

0 0 3 0 p i p p

112

mf metálico

a m i

0 0 4

116

f mp f

ANEXO

✕ < >

RE: edición de las tres piezas rioplatenses

 Esta mensagem está em Espanhol Traduzir para o Português (Brasil) Nunca traduzir do Espanhol

Iniciar a responder com: Un millón de gracias. Muchas gracias. ¡Muchas gracias por tu respuesta!

Hola Mauricio,
Por supuesto contás con mi autorización para colocar tu edición interpretativa de las "Tres Piezas Rioplatenses", obra que me pertenece, al apéndice de tu investigación.
Contás con todo mi apoyo.
Todo lo mejor!

Máximo Pujol
www.maximopujol.com