



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Dissertação de Mestrado

***Reminiscências Op. 78* de Marlos Nobre: Um
Estudo Técnico e Interpretativo**

João Raone Tavares da Silva

Salvador
2007

João Raone Tavares da Silva

Reminiscências Op. 78 de Marlos Nobre: **Um
Estudo Técnico e Interpretativo**

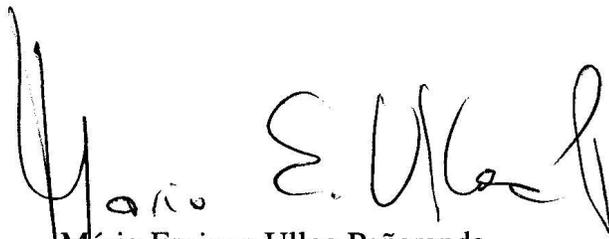
Dissertação apresentada ao curso de mestrado da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em execução Musical.

Área de concentração: Violão.

Orientador: Prof. Dr. Mário Ulloa.

Salvador
Universidade Federal da Bahia - UFBA
2007

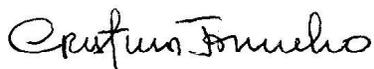
A Dissertação de João Raone Tavares da Silva foi aprovada



Mário Enrique Ulloa Peñaranda
Orientador



Eduardo Meirinhos



Ana Cristina Gama dos Santos Tourinho

Salvador, 17 de agosto de 2007

DEDICATÓRIA

À Caroline Costa Fontes da Silva

AGRADECIMENTOS

À minha esposa Caroline, que tanto colaborou em todas as etapas da minha pesquisa e sempre foi a minha principal inspiração.

Ao compositor Marlos Nobre por sua atenção e por todas as preciosas informações e materiais que gentilmente me concedeu.

A Mario Ulloa pela inestimável orientação e por tudo que me ensinou ao longo dos anos.

Aos professores, funcionários e colegas do Mestrado em Música da UFBA.

À minha família, especialmente aos meus pais Inaldo e Zuleide por terem me proporcionado todos os meios necessários ao meu crescimento pessoal e profissional.

À família de minha esposa, em especial Nair e Júlia pelo indispensável apoio e incentivo.

À Ana Paula pelo seu precioso tempo dispensado à revisão desta dissertação.

A Jorge Santos e a todos os amigos pelos pertinentes comentários e demais contribuições.

Aos meus alunos pela compreensão quando das minhas ausências necessárias à conclusão deste trabalho.

Ao Programa de Bolsas FAPESB/CAPES pelo apoio financeiro.

RESUMO

Estudo técnico e interpretativo da peça *Reminiscências Op. 78* para violão solo de Marlos Nobre (1939). Embasado em questões estilísticas, o trabalho propõe sugestões técnico-instrumentais para minimizar as dificuldades específicas presentes na peça, sejam elas técnicas ou interpretativas. Informações sobre o compositor, sua obra para violão e sobre os gêneros da música popular urbana brasileira que serviram de base para a peça (choro, seresta e frevo), foram incluídas para contextualizá-la e fornecer dados que poderão ser úteis para novas interpretações desta composição e de outras do mesmo compositor. A produção de uma nova edição de *Reminiscências Op. 78* – incluindo algumas correções, novas digitações, além de símbolos representando procedimentos técnico-instrumentais – é o resultado concreto das questões levantadas neste trabalho acerca da interpretação, e visa facilitar o acesso e a compreensão da peça aos instrumentistas que desejarem executá-la.

Palavras-chaves: Interpretação Musical; Marlos Nobre; Música Brasileira; Violão.

ABSTRACT

This dissertation is a technical and interpretative study of *Reminiscências Op. 78* for solo guitar by Marlos Nobre (1939). Based on stylistic aspects, the dissertation proposes technical and instrumental suggestions to minimize the specific difficulties – interpretative or technical - present in the piece. Information about the composer, his works for guitar and the sorts of popular urban Brazilian music (*choro*, *seresta* and *frevo*), which had served as the basis for the piece, has been included to contextualize it and to supply information that could be useful for new interpretations of this composition and others of Marlos Nobre. The production of a new edition of *Reminiscências Op. 78* - including some corrections, new fingering and symbols representing the technical-instrumental procedures - is the concrete result of some questions raised in this dissertation concerning the interpretation. The aim of this new edition would be to facilitate the understanding of the piece to the guitarists that desire to study or to perform it.

Keywords: Interpretation; Marlos Nobre; Brazilian Music; Guitar.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	74
Tabela 2	87
Tabela 3	92
Tabela 4	95
Tabela 5	102
Tabela 6	117
Tabela 7	127

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1: <i>Momentos II</i> (Marlos Nobre), comp.1-4.....	28
Exemplo 2: <i>Homenagem a Villa Lobos</i> (Marlos Nobre), comp.1.....	30
Exemplo 3: Prólogo (Marlos Nobre), comp.1-2.....	32
Exemplo 4: Toccata (Marlos Nobre), comp.1-3.....	32
Exemplo 5: Tango Op.67 (Marlos Nobre), comp. 55-57.....	34
Exemplo 6: Tango Op.61 (Marlos Nobre), comp. 53-55.....	34
Exemplo 7: Rememórias: I Embolada (Marlos Nobre), comp.1-5.....	36
Exemplo 8: 2º Ciclo Nordestino: Sêca IV (Marlos Nobre), comp.1-6.....	38
Exemplo 9: Yanomâni (Marlos Nobre), comp. 86-90.....	45
Exemplo 10: Desafio XXXIII (Marlos Nobre), comp.1-6.....	47
Exemplo 11a: Frevo (piano), comp.1.....	72
Exemplo 11b: Frevo (violão), comp.1.....	72
Exemplo 12a: Frevo (piano), comp.17.....	72
Exemplo 12b: Frevo (violão), comp.17.....	72
Exemplo 13a: <i>Frevo</i> (piano), comp.13-14.....	73
Exemplo 13b: <i>Frevo</i> (violão), comp.13-14.....	73
Exemplo 14a: <i>Frevo</i> (piano), comp.10.....	73
Exemplo 14b: <i>Frevo</i> (violão), comp.10.....	73
Exemplo 15a: <i>Frevo</i> (piano), comp.28-30.....	73
Exemplo 15b: <i>Frevo</i> (violão), comp.28-30.....	73
Exemplo 16: Células rítmicas usadas no gênero choro.....	88
Exemplo 17: <i>Choro</i> (Marlos Nobre), comp. 29.....	89
Exemplo 18a: <i>Dengoso</i> (João Pernambuco), comp. 1-5.....	89
Exemplo 18b: <i>Choro</i> (Marlos Nobre), comp. 1-5.....	89
Exemplo 18c: <i>Odeon</i> (Ernesto Nazareth), comp. 1-5.....	89
Exemplo 19: <i>Choro</i> (Marlos Nobre), comp. 17-20.....	91
Exemplo20: Esquema resumindo a harmonia de <i>Choro</i> , comp.2-5.....	92
Exemplo21: Esquema resumindo a harmonia de <i>Choro</i> , comp.16-31.....	93
Exemplo 22: <i>Choro</i> , comp. 34-36.....	93
Exemplo 23: Ritmo do pandeiro no choro.....	93

Exemplo 24a: Motivo inicial da seção A	94
Exemplo 24b: Motivo inicial da seção B	94
Exemplo 25a: <i>Sarambeque</i> , comp. 1-5	94
Exemplo 25b: <i>Choro</i> (Marlos Nobre), comp. 41-43	94
Exemplo 26a: <i>Choro</i> , (Marlos Nobre), comp.15-18	95
Exemplo 26b: <i>Choro</i> , (Marlos Nobre), comp.53-56	95
Exemplo 27: Esquema resumindo a harmonia de <i>Choro</i> , comp.55-71.....	96
Exemplo 28a: <i>Dengoso</i> (João Pernambuco), comp. 13-18	96
Exemplo 28b: <i>Choro</i> (Marlos Nobre), comp. 75-80.....	97
Exemplo 29: <i>Choro</i> , comp. 113-120	98
Exemplo 30a: <i>Seresta</i> (Marlos Nobre), comp. 6	103
Exemplo 30b: <i>Seresta</i> (Marlos Nobre), comp. 24.....	103
Exemplo 30c: <i>Seresta</i> (Marlos Nobre), comp. 74.....	103
Exemplo 31: <i>Seresta</i> , comp. 23-26.....	104
Exemplo 32: <i>Seresta</i> , comp. 4-7.....	104
Exemplo 33: <i>Seresta</i> , comp. 41-44.....	105
Exemplo 34: <i>Seresta</i> , comp. 57-60.....	106
Exemplo 35a: <i>Seresta</i> , comp. 2-3.....	107
Exemplo 35b: <i>Seresta</i> , comp. 19-20.....	107
Exemplo 35c: <i>Seresta</i> , comp. 37-38.....	107
Exemplo 36a: <i>Frevo</i> , comp. 17-20 (transposição, ornamentação e inversão) .	117
Exemplo 36b: <i>Frevo</i> , comp. 45-46 (fragmentação e variação rítmica)	117
Exemplo 36c: <i>Frevo</i> , comp. 33-37 (transformação do tema)	118
Exemplo 37a: <i>Frevo</i> , comp. 1-11	118
Exemplo 37b: <i>Frevo</i> , comp. 101-104.....	118
Exemplo 37c: <i>Frevo</i> , comp. 96	118
Exemplo 38: <i>Frevo</i> , comp. 105-108.....	119
Exemplo 39a: <i>Frevo</i> (acorde final), comp. 125-126	119
Exemplo 39b: <i>Frevo</i> (cromatismo), comp. 74-75	120
Exemplo 39c: <i>Frevo</i> (oitavas), comp. 99	120
Exemplo 40a: <i>Choro</i> , comp.75 - Henry Lemoine	128
Exemplo 40b: <i>Choro</i> , comp.75 - Sugestão do Autor	129
Exemplo 40c: <i>Seresta</i> , comp.15 - Henry Lemoine	129
Exemplo 40d: <i>Seresta</i> , comp.15 - Sugestão do Autor.....	129

Exemplo 41: <i>Choro</i> , comp.12-14	130
Exemplo 42: <i>Choro</i> , comp.35-36	131
Exemplo 43: <i>Frevo</i> , comp.29-30	132
Exemplo 44: <i>Frevo</i> , comp.12	132
Exemplo 45: <i>Frevo</i> , comp. 36	132
Exemplo 46: <i>Choro</i> , comp.25.....	133
Exemplo 47: <i>Seresta</i> , comp.12	133
Exemplo 48: <i>Choro</i> , comp.1.....	135
Exemplo 49: <i>Choro</i> , comp.19-20	136
Exemplo 50: <i>Frevo</i> , comp.33-34.....	136
Exemplo 51a: Transcrição mais antiga da síncope brasileira (“dica”).....	139
Exemplo 51b: Execução da célula rítmica do choro	140
Exemplo 52: <i>Choro</i> , comp.5-6	141
Exemplo 53a: <i>Odeon</i> , comp.1-2.....	141
Exemplo 53b: <i>Odeon</i> , comp.1-2.....	142
Exemplo 54a: <i>Choro</i> , comp. 1-5	142
Exemplo 54b: <i>Choro</i> , comp. 1-5	142
Exemplo 55a: <i>Seresta</i> , comp. 55-56.....	145
Exemplo 55b: <i>Seresta</i> , comp. 55-56: reescrito reforçando a polifonia.....	145
Exemplo 56: <i>Frevo</i> , comp. 1-12.....	146

ÍNDICE

Introdução	1
Capítulo 1: O Compositor Marlos Nobre	4
1.1 - Formação.....	8
1.2 - Estética e Fases Composicionais de Marlos Nobre	14
Capítulo 2: A Obra para Violão de Marlos Nobre	22
2.1 - Obra para violão solo	26
2.2 - Obra para duo de violões	37
2.3 - Obra para conjunto de violões	39
2.4 - Obra para violão e voz.....	40
2.5 - Obra para violão e coro.....	43
2.6 - Obra para violão e orquestra.....	45
2.7 - Obra para formações diversas incluindo o violão	46
2.8 – Conclusão	48
Capítulo 3: <i>Reminiscências Op. 78</i>	50
3.1 - Sobre os Critérios para a Elaboração da Edição Presente neste Trabalho.	55
3.2 - Procedimentos.....	57
3.3 - Diferenças entre Manuscrito de Marlos Nobre e a Edição da Henry Lemoine.....	59
3.3.1 – Primeiro Movimento: “Choro”	60
3.3.2 – Segundo Movimento: “Seresta”	64
3.3.3 – Terceiro Movimento: “Frevo”	68
3.4 – Informações Extraídas do “Frevo” para piano.....	71

Capítulo 4: Análise de <i>Reminiscências Op. 78</i>	79
4.1 - O Gênero Choro.....	80
4.2 - Análise do Primeiro Movimento – “Choro”	87
4.3 - O Gênero Seresta	99
4.4 - Análise do Segundo Movimento – “Seresta”	101
4.5 – O Gênero Frevo.....	108
4.6 - Análise do Terceiro Movimento – “Frevo”	115
4.7 – Conclusão	120
Capítulo 5: Técnica e Interpretação em <i>Reminiscências Op. 78</i>	122
5.1 - Os Orientadores Técnicos.....	125
5.2 - Critérios e exemplos do uso da digitação e dos orientadores técnicos em <i>Reminiscências Op. 78</i>	128
5.3 - Elementos da interpretação.....	133
5.3.1 – Articulação.....	133
5.3.2 – Agógica e Tempo.....	138
5.3.4 – Dinâmica.....	143
5.4 – Conclusão	146
Conclusão Geral	147
Referências Bibliográficas	149
Anexos I: Entrevistas a Marlos Nobre	154
Anexo II: Manuscrito de <i>Reminiscências Op. 78</i>	163
Anexo III: Edição de <i>Reminiscências Op. 78</i>	181

INTRODUÇÃO

A partir da década de 70, com o advento de uma escola brasileira de violão já em formação e expansão, e com o surgimento de violonistas brasileiros despontando no cenário internacional como Carlos Barbosa Lima, Turíbio Santos e os irmãos Abreu, a composição para o violão no Brasil ganha um novo impulso. A partir daí, há uma contribuição mais substancial de importantes compositores brasileiros como Francisco Mignone (1897-1986), com seus *Doze Estudos*, *Doze Valsas*, *Concerto para Violão*, etc.; César Guerra-Peixe (1914-1993), com *Sonata*, *Lúdicas* e *Prelúdios* e outros; Edino Krieger (1928), com a *Ritmata*, *Romanceiro* e *Concerto para Dois Violões*, etc., Radamés Gnattali (1906-1988), com os *Concertos*, *Brasiliana 13*, *Estudos*, *Dança Brasileira*, etc.; além de importantes contribuições de Almeida Prado (1943), Ricardo Tacuchian (1939), Ronaldo Miranda (1941), Theodoro Nogueira (1913-2002), Roberto Victório (1959), Alexandre Eisenberg (1966), entre outros.

Nesse contexto, surge também o compositor pernambucano Marlos Nobre, que, a partir de 1974, começa a produzir uma numerosa obra para violão, instrumento que, embora não o tocasse, despertou o seu interesse desde a infância, principalmente através de seu pai que era um violonista amador. Suas composições para o instrumento são marcadas pela busca constante de uma linguagem pessoal e audaciosa, tornando cada uma de suas peças um desafio para seus intérpretes.

O conjunto de sua obra tem uma considerável importância dentro do repertório brasileiro para violão, não havendo, contudo, até o momento, estudos aprofundados a respeito de suas composições para esse instrumento. É nesse sentido, e com o intuito de facilitar o acesso da obra para violão de Nobre a um maior número de

violonistas, que resolvemos elaborar este trabalho sobre *Reminiscências Op. 78*, uma das suas mais importantes composições para violão solo.

Reminiscências Op. 78, assim como diversas outras peças de Marlos Nobre, é marcada por uma forte interação entre elementos da música popular brasileira e da música contemporânea, fenômeno que gera implicações importantes para as decisões interpretativas. Já do ponto de vista da execução em si, a peça apresenta diversas demandas que exigem do executante diversas soluções técnicas para superá-las.

No intuito de vencer tais dificuldades, esse trabalho enfoca exatamente esses dois aspectos – técnicos e interpretativos – com a finalidade de se chegar, o mais próximo possível, a uma interpretação que expresse as características peculiares dos músicos populares ao executarem os gêneros – choro, seresta e frevo – que originaram cada movimento da peça estudada.

Para se chegar a esse desejado resultado, a digitação é, sem dúvida, de fundamental importância. Por essa razão, além de levantar dados que contribuam para contextualizar e fundamentar a execução da peça, realizamos uma nova edição de *Reminiscências Op. 78*, com propostas de digitações mais adequadas ao alcance da referida escolha interpretativa.

A fim de atingir os objetivos propostos, o presente trabalho está estruturado da seguinte forma:

Capítulo 1 – Contém um estudo sobre a trajetória e o estilo composicional de Marlos Nobre, no qual é evidenciado o pensamento estético do compositor, bem como as características de suas diferentes fases.

Capítulo 2 – É feito um levantamento acerca da produção para violão de Marlos Nobre. Além disso, são apontadas as características de sua escrita para violão e suas perspectivas acerca do instrumento.

Capítulo 3 – São levantadas informações a respeito de *Reminiscências Op. 78*. Neste capítulo também é feita uma comparação entre a versão editada pela Henry Lemoine, o manuscrito e a versão de “Frevo” para piano do próprio, e então justificadas as escolhas da nossa nova edição da peça.

Capítulo 4 – Contém uma análise musical de *Reminiscências Op. 78* na qual são evidenciados os elementos particulares dos gêneros da música popular brasileira e da música contemporânea, próprios da linguagem composicional de Marlos Nobre. Precedendo à análise de cada movimento, é feito um estudo que contextualiza cada gênero que serviu de inspiração para a peça.

Capítulo 5 – Trata da interpretação de *Reminiscências Op. 78* e justifica as escolhas da digitação e soluções técnicas apresentadas na edição.

No final do trabalho, estão anexadas as entrevistas realizadas com o compositor, que serviram como fontes ímpares de pesquisa, e a nova Edição de *Reminiscências Op. 78*.

CAPÍTULO 1

O Compositor Marlos Nobre

O compositor, pianista e regente Marlos Nobre (1939) pode ser considerado como um dos grandes expoentes da música brasileira da segunda metade do século XX, e um dos compositores brasileiros mais reconhecidos no cenário internacional. Os depoimentos de diversos musicólogos e críticos do Brasil e do exterior atestam a importância desse compositor no cenário musical. Na opinião do musicólogo David Appleby, “Marlos Nobre é inquestionavelmente o mais notável compositor contemporâneo brasileiro. Suas obras representam não só um artesanato do mais alto nível, mas são produtos de um compositor altamente original e criativo”¹. Segundo Vasco Mariz, Nobre “é, de longe, o compositor brasileiro contemporâneo mais premiado, mais gravado, mais editado”². O compositor e crítico Amaral Vieira deu o seguinte depoimento a respeito de Marlos Nobre:

Este brilhante músico brasileiro vem se dedicando ininterruptamente há mais de 40 anos à arte da composição e é considerado por muitos como o legítimo sucessor de Heitor Villa-Lobos no contexto da História da Música Brasileira. Pelo notável conjunto de seu trabalho e infatigável dedicação à arte da Música, Marlos Nobre ocupa um lugar de destaque no cenário da música contemporânea.³

Atualmente, este compositor conta com um catálogo com mais de 240 peças, organizadas em 102 números de *Opus*, para as mais diversas formações instrumentais. Sua obra inclui peças para grande orquestra, coro e orquestra,

¹ "Marlos Nobre is unquestionably Brazil's foremost contemporary composer. His works represent not only craftsmanship of the highest level but are the product of a highly original creative composer." David Appleby in "Marlos Nobre: Homepage Oficial", disponível em <http://marlosnobre.sites.uol.com.br/index1_i.html>. Acesso em: 08 de abril de 2006.

² Vasco Mariz, *História Brasileira da Música*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994, p. 372.

³ Amaral Vieira in "Marlos Nobre: Homepage Oficial", disponível em <http://marlosnobre.sites.uol.com.br/index1_i.html>. Acesso em: 08 de abril de 2006.

instrumento solista e orquestra, coro *a capella*, além de uma substancial contribuição para o campo da música de câmara, escrevendo peças para as mais diversas formações, tanto as tradicionais quanto outras menos convencionais. Compôs também obras para instrumentos solo como piano, violão, percussão, viola, flauta, oboé e cello.

Grande parte de sua obra foi escrita com finalidades específicas, seja para concurso, a pedido de um intérprete, seja para atender a encomendas de instituições como Companhia Brasileira de Ballet do Rio de Janeiro (1968), Instituto Goethe de Munique (Alemanha - 1972), Orquestra Sinfônica Brasileira (1973), Guitar Society de Toronto (Canadá - 1977), Festival de Música de Maracaibo (Venezuela - 1977), Universidade de Indiana (EUA - 1981), Bicentenário de Simón Bolívar (Venezuela - 1982), Serviço de Radiodifusão Educativa do Brasil (1987), Orquestra de Câmara de Neuchâtel (Suíça - 1989), Festival Internacional de Música de Bolzano (Itália - 1989), Ministério de Cultura da Espanha – para o 5º Aniversário do Descobrimento da América (Espanha - 1992), GHA Records (Bélgica - 1995), Fundação Carlos Gomes do Pará (Brasil - 1999), Universidade Livre de Música de São Paulo (Brasil - 1999), Fundação Apollon de Bremen, (Alemanha - 2000 e 2001).

O nome de Marlos Nobre começou a se firmar no cenário musical brasileiro após uma sucessão de premiações, a partir de 1959, período em que, com apenas 20 anos, ganhou menção honrosa no I Concurso Música e Músicos do Brasil da Rádio MEC, com o *Concertino Op. 1*. Em seguida, no mesmo ano, recebeu o primeiro prêmio no Concurso da Sociedade Cultural Germano-Brasileiro do Recife, com a obra *Nazarethiana Op. 2* para piano solo. Logo no ano seguinte, ganha o segundo prêmio no Concurso Nacional de Composição da Comissão Estadual de Música de São Paulo, com o *I Ciclo Nordestino Op. 5* para piano solo e, com o *Trio Op. 4*, conquistou o primeiro

prêmio do II Concurso Música e Músicos do Brasil da Rádio MEC, que lhe valeu a seguinte crítica do *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro:

Marlos Nobre surge na cena musical brasileira como uma estrela de intensa luminosidade a quem Villa-Lobos parece ter entregado o cetro da criação musical brasileira.⁴

Essa crítica foi apenas o primeiro testemunho escrito da comparação entre Marlos Nobre e Heitor Villa-Lobos, que seria recorrente durante muitos anos, assim como aqueles foram apenas os primeiros prêmios de uma série de outros que já somam mais de 40 premiações nacionais e internacionais de composição, tais como:

- Broadcasting Music Inc. Award, Nova York, EUA (1961);
- Concurso Internacional "Jeunesses Musicales", Rio de Janeiro, Brasil (1962);
- Concurso "Ernesto Nazareth" da Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, Brasil (1963);
- Concurso Nacional de Composição da Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil (1963);
- Prêmio Torcuato Di Tella, Buenos Aires, Argentina (1963);
- Prêmio Cidade de Santos, São Paulo, Brasil (1966);
- Prêmio do "Jornal do Brasil", Brasil (1966);
- Prêmio "Golfinho de Ouro" do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Brasil (1970);
- Prêmio "Personalidade Global da Música", Brasil (1973);
- Prêmio UNESCO, Paris, França (1974);
- Prêmio Trimalca/UNESCO, Bogotá, Colômbia (1979).

Recentemente, em dezembro 2005, o compositor recebeu o VI Prêmio Ibero-americano "Tomás Luis de Victoria", na Espanha. Essa é tida como uma das maiores premiações da música erudita e, pela primeira vez na história, houve unanimidade na escolha de contemplado.

⁴ Marco Tomás, *Marlos Nobre: El Sonido del Realismo Mágico*. Madrid: Fundación Autor, 2006. p.29.

Nobre também recebeu condecorações e títulos importantes como a Medalha de Ouro de Mérito Cultural (Pernambuco, 1978), Grande Oficial da Ordem do Mérito (Brasília, 1988), Oficial da Ordem do Rio Branco (Itamaraty, 1989), Oficial da “Ordre des Arts et des Lettres” (França). Além desses, recebeu os títulos “Cecil and Ida Green Honors Professor”, da Texas Christian University (EUA, 2000) e “Thomas Hart Benton Medallion”, da Universidade de Indiana (EUA, 2000).

Diversas vezes, participou de júris em concursos e festivais de música em todo o mundo como, tais como: Reine Marie-José Prize, Genebra, Suíça (1978); Festivais Internacionais de Música Contemporânea da SIMC (New York 1976 de Montreal 1983); Prêmio ANCONA, Itália (1981 e 1983); Concurso Internacional de Violão, da Radio France, Paris (1979 e 1980); Prêmio Simon Bolívar, Caracas, Venezuela (1982); Tribuna Internacional do Filme-Música, Alemanha (1980); Concurso Internacional de Piano de Santander, Espanha (1987); Arthur Rubinstein Piano Máster Competition, Israel (1989); Prêmios Nacionais de Música de Colcultura, Bogotá, Colômbia (1996); Prêmio "Cidade de Alessandria", Itália (1997 e 1999); membro de Honra do Concurso de contrabaixo "Werther Benzi", Itália (1997).

Foi Professor-Visitante nas universidades americanas de Indiana (1981), Yale (1992), Arizona (1997), Oklahoma (1997), Geórgia (1999) e na Texas Christian University (1999). Foi também compositor-residente na Brahms-Haus de Baden-Baden (1980/1981), em Berlim (1982-1983), a convite do DAAD, e em Nova York (1985/1986), com a bolsa Guggenheim Fellowship.

Como pianista e regente, atuou principalmente na divulgação de sua própria música, apresentando-se com orquestras como: Orchestre de la Suisse Romande (Suíça), Orchestre Philharmonique de Radio France (França); Collegium Academicum de Genebra (Suíça); Orquesta Filarmónica del Teatro Colón de Buenos Aires

(Argentina); Orquestra Filarmónica de Niza (França); Orquestra Sinfónica de SODRE de Montevideo (Uruguai); St. John's Smith Square Orchestra (Inglaterra); Royal Philharmonic Orchestra (Inglaterra), além das orquestras nacionais de Portugal, Espanha, México, Caracas, Peru, Guatemala e inúmeras orquestras brasileiras.

Nobre exerceu diversos cargos importantes de direção ou presidência em instituições como o Instituto Nacional de Música da FUNARTE (1976-1979), Conselho Internacional de Música da UNESCO (1986-1987), Academia Brasileira de Música (1985-1993). Foi também membro do Comitê Executivo do CIM/UNESCO (1980-1989).

Atualmente, o compositor continua em plena atividade e ocupa a cadeira número 1 da Academia Brasileira de Música, a mesma cadeira que pertenceu a Heitor Villa-Lobos.

1.1 - Formação

A música de Marlos Nobre reflete muito da diversidade de sua própria formação. Ele cresceu num ambiente musical bastante rico e diversificado no qual pôde ter contato com diversas manifestações musicais, as quais acabaram por constituir uma espécie de tripé que sustentaria sua produção musical posterior: a música brasileira, a música européia do passado e a música de vanguarda.

A música popular e folclórica brasileira entrou na vida do compositor muito cedo devido a uma série de razões conjunturais extremamente favoráveis para o seu desenvolvimento artístico. Sem dúvida, uma dessas razões foi o fato de Marlos Nobre ter nascido e vivido em Recife que, àquela época, era considerado um dos centros econômicos e culturais mais importantes do país. Foi nessa cidade que Nobre pôde

manter contato direto com várias manifestações folclóricas, conforme atesta seu próprio depoimento:

Eu nasci e vivi, até meus 12 anos de idade, na Rua de São João, bairro de São José, em Recife, onde passavam obrigatoriamente todas as sociedades de música no Carnaval de Recife, pois no fim da rua, perto do Gasômetro, estava o Coreto onde os juízes davam as notas dos vencedores do Carnaval. Assim, desde pequeno tive o contato direto, vivo, vital, com os Frevos das mais diversas e tradicionais sociedades de Frevo de Pernambuco, os Caboclinhos, os Maracatus. Foi importante e formidável impressão e uma formação musical que me alimentou o subconsciente musical para sempre. Algo que tornou-se parte de meu espírito, do meu sangue, da minha estrutura musical mais profunda⁵.

Somado a isso, o fato de o compositor ser filho de um violonista amador o levou a freqüentar os saraus dominicais, na companhia de seu pai, onde vários músicos se encontravam e tocavam os mais diversos gêneros de música popular em voga naquela época como valsas, choros, maxixes, *schottishes*, polcas, frevos e baiões.

Por outro lado, desde muito cedo, Nobre também teve uma rígida formação musical acadêmica – dentro dos moldes europeus – começando a estudar piano aos 4 anos com sua prima Nysia Nobre, que o introduziu ao piano e aos fundamentos da teoria musical. Nysia era uma professora profissional de piano muito respeitada na cidade do Recife de então. Esses estudos iniciais foram, posteriormente, aprofundados em dois centros musicais de grande importância em Pernambuco: o Conservatório Pernambucano de Música e o Instituto Ernani Braga.

O estudo nesses centros possibilitou ao compositor ter um contato mais aprofundado com a música dos mais importantes compositores europeus como Bach, Mozart, Beethoven e Schumann, além do aprendizado formal de teoria musical e solfejo. A formalidade e conservadorismo de ensino nestes centros não impediram que Nobre desenvolvesse, ainda muito cedo, as habilidades de improvisação e composição,

⁵ Vasco Mariz, *Três Musicólogos Brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida e Luiz Heitor Correa de Azevedo*, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1983, p. 82.

pois, como não tinha muita paciência para a repetição exaustiva de exercícios, ele próprio criava exercícios através da improvisação⁶.

Foi também por esse período que o compositor começou a se deparar com uma idéia, quase que dogmática, disseminada na época: a separação entre a música erudita e a música popular, que ele não entendia, mas que, posteriormente, seria objeto de profunda reflexão e teria um papel central em sua estética. Ainda jovem, tinha o costume de repetir melodias que ouvia na rua ou improvisar temas populares ao piano, a contragosto de sua mãe que também era pianista. Mais tarde, aconteceria a mesma coisa, enquanto estudava no Conservatório Pernambucano de Música, quando foi duramente advertido pelo diretor da escola que lhe disse: “Aqui é lugar de música séria, você não pode tocar essa música de rua”⁷.

Esse impasse permaneceu na vida do compositor até ele ouvir *A Prole do Bebê* de Heitor Villa-Lobos, que é uma série de peças para piano baseada em temas populares infantis. A partir de 1950, Nobre passou a pesquisar a música daquele compositor, com o intuito de entender aquela separação entre música popular e erudita que lhe fora imposta. Foi durante essas pesquisas que ele entrou em contato com a música para piano de Ernesto Nazareth (1863-1934) que combinava diversos estilos, inclusive, uma forte influência da música de Chopin e da música popular brasileira. Nazareth acabou por se tornar a principal influência de Nobre em suas primeiras composições.

Outro fator importante na definição estética de Nobre foi o contato, desde cedo, quando tinha apenas 13 anos, com as idéias de Mário de Andrade. O compositor deu o seguinte depoimento lembrando a influência desse pensador em sua formação:

⁶ Ver Raimundo Magalhães, *16 Variações sobre um tema de Frutuoso Vianna, Opus 8, de Marlos Nobre: um estudo crítico das características*, Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia, 1994, p.16.

⁷ *Apud* Bernardo Scarambone, *The Piano Works of Marlos Nobre*, Tese de Doutorado, Universidade de Houston, 2006, p. 7.

Na minha formação musical, Mário de Andrade representou um momento decisivo e uma influência profunda. Hoje com o distanciamento daqueles dias em que tive o primeiro contato com os escritos de Mário de Andrade, vejo ainda mais claramente o alcance desta influência positiva. (...)

Lendo Mário de Andrade, eu me dei conta, deslumbrado da existência da “música brasileira”, isto é não havia em princípio a separação da música popular e da clássica ou tradicional, mas sim, cabia aos compositores amalgamá-las em um todo resultante. Quer dizer, pra mim era a solução de um problema que me angustiava.⁸

Igualmente importante para a formação musical de Nobre foi o contato que ele teve com o padre jesuíta Jaime Diniz (1924-1989), um importante pesquisador da música brasileira, responsável pela direção do Departamento de Teoria do Instituto Ernani Braga, onde Nobre estudou desde 1954.

Nessa época, Nobre pôde aprender o contraponto sob uma perspectiva histórica, desde Palestrina até a música do século XX, sob a orientação do Padre Diniz, que o aconselhava dizendo: “Não perca muito tempo estudando harmonia, pois harmonia é o resultado das vozes horizontais. Trabalhe o contraponto puro, pois somente com a polifonia você conseguirá dominar as forças da música”. Segundo Nobre, “esses estudos deram-me imensa flexibilidade em escrever música polifônica e politonal, e eu sempre serei muito grato por eles”⁹. O padre foi um dos incentivadores para que Nobre escrevesse música e, inclusive, permitiu que ele ouvisse o resultado de algumas de suas composições com o coro da Igreja Matriz de São José, que dirigia.

Outro contato extremamente salutar para a formação cultural e intelectual de Nobre foi com José Ignácio, um violinista da Orquestra Sinfônica de Recife que possuía um vasto acervo de música contemporânea. Com ele, Nobre pôde ter acesso às mais recentes produções musicais de então, e adquirir um conhecimento incomum para um estudante brasileiro naquela época. Ignácio, além de conhecer e trocar correspondências

⁸ Vasco Mariz, *Op.Cit.* pp. 82-83.

⁹ “These studies gave me immense flexibility in writing polyphonic and polytonal music, and I’ve always been very grateful for them”. Marlos Nobre *Apud* Bernardo Scarambone, *Op.Cit.* p.10.

com alguns dos mais destacados compositores europeus, recebia diversas partituras e gravações de novas obras diretamente desses compositores. Nobre frequentou assiduamente os encontros semanais que José Ignácio organizava para a discussão das novas tendências musicais da época, além de poder ouvir e estudar peças de compositores como Stravinsky, Messiaen, Bartók, Prokofiev, Webern, Berg, Schoenberg e até as primeiras peças de Stockhausen.

Nobre concluiu seus estudos no Conservatório Pernambucano de Música e no instituto Ernani Braga em 1956 e 1958, respectivamente. De toda essa época de formação, entretanto, a única peça que ele preservou em seu catálogo foi o seu *Concertino Op. 1* para piano, composto quando ele tinha 19 anos. O restante das peças, que incluíam até missas e sinfonias completas, foram destruídas pelo compositor.

A partir desse momento, uma série de conquistas fez com que Nobre se empenhasse cada vez mais na composição e vencesse diversas premiações que, além da projeção, proporcionaram a ele entrar em contato com duas figuras centrais da música brasileira de então, os compositores Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) e Hans Joaquin Koellreutter (1915-2005), que também tiveram um importante papel na formação de Nobre. Esses compositores representavam duas correntes opostas que dominaram a cena musical brasileira da década de 50: o primeiro defendia uma estética nacionalista, enquanto o segundo pregava o uso de técnicas de vanguarda e uma música mais universalista. O conflito deflagrado entre esses dois compositores culminou, em 1950, com a *Carta Aberta aos Músicos do Brasil* na qual Guarnieri criticava publicamente a corrente difundida por Koellreutter. Foi uma época de intensos debates públicos que acabaram por dividir os compositores brasileiros entre os *nacionalistas e universalistas* durante os vários anos que se seguiram.

O contato de Nobre com Koellreutter deu-se após a sua vitória no Concurso da Sociedade Cultural Germano-Brasileira, que lhe valeu a oportunidade de realizar um curso de um mês com o famoso compositor alemão num festival de música na cidade de Teresópolis. Koellreutter introduziu várias novas correntes da música européia no Brasil, inclusive os conceitos de música serial e dodecafônica. Foi uma figura decisiva nos rumos que tomaram a composição no país, além de ter sido professor e guia intelectual de muitos dos compositores brasileiros como César Guerra-Peixe (1914-1993), Eunice Catunda (1915-1978), Cláudio Santoro (1919-1989), Esther Scliar (1926-1978), Olivier Toni (1926), Edino Krieger (1928), entre outros.

Koellreutter foi muito aclamado por trazer novos conhecimentos oriundos da vanguarda européia para o Brasil, mas, por outro lado, costumava impor tais processos aos jovens compositores. Ademais, ele era contra o nacionalismo musical e chegou a dizer a Nobre: “Você é um compositor dodecafônico nato, esqueça estes ‘sambinhas’ da música brasileira”¹⁰.

Um ano após o contato com Koellreutter, Nobre ganhou uma bolsa que lhe proporcionou estudar em São Paulo com Camargo Guarnieri, que representava uma linha estética oposta a de Koellreutter. Seu novo professor era contra as recentes técnicas de criação, como o serialismo, e acreditava que o compositor deveria guardar uma identidade brasileira através do estudo e do uso do folclore do país. No entanto, Nobre considerava nacionalismo de Guarnieri demasiadamente artificial e acadêmico. Além do mais, a personalidade impositiva de seu professor o fez abandonar seus estudos e ir para o Rio de Janeiro continuar sua carreira.

A estreiteza e rigidez do pensamento de Koellreutter e Guarnieri impulsionaram Nobre a seguir o seu próprio caminho, mantendo-se com uma estética

¹⁰ Marlos Nobre *Apud* Bernardo Scarombone, *Op. Cit.* p. 13.

independente, sem se associar a nenhum dos dois seguimentos. Não abandonou, contudo, suas experiências rítmicas com a música brasileira oriundas de sua formação, nem tampouco desprezou as descobertas que as novas técnicas traziam. A esse respeito, disse o compositor: “ora, desta dualidade é que eu tirei meu próprio caminho, segui em frente, portanto, tirando dos dois aquilo que me era útil e descartando o inútil, ou seja, os preconceitos estéticos”¹¹.

Muitas questões estéticas para as quais Nobre buscava respostas puderam ser amadurecidas, a partir de 1964, após ganhar uma bolsa da fundação Rockefeller para estudar no Instituto Torcuato di Tella em Buenos Aires onde estudou com Alberto Ginastera (1916-1983), Aaron Copland (1900-1990), Luigi Dallapiccola (1904-1975), Olivier Messiaen (1908-1992), Ricardo Malipiero (1914) e Bruno Maderna (1920-1973).

Nobre considera Ginastera como o seu principal professor de composição:

As idéias de Ginastera muito se identificavam com as minhas, ele achava que o compositor não podia abdicar das suas tradições só porque queria ser moderno... Não fazia nenhum sentido imitar Boulez ou Stockhausen só pra ser serialista... era ridículo esquecer que era brasileiro e também ignorar o que estava acontecendo no mundo(...) em Ginastera encontrei um professor que me completava.¹²

Ginastera tinha um pensamento estético a respeito da música nacional semelhante às idéias de Mário de Andrade que influenciaram Nobre. Tanto Ginastera, com seu conceito de “nacionalismo subjetivo”, quanto Andrade, com o “nacionalismo inconsciente”, acreditavam que o uso dos elementos musicais nacionalistas deveriam ser usados pelos compositores de forma natural e espontânea, não intencional e consciente.

¹¹ Marlos Nobre *Apud* Bernardo Scarambone, *Op.Cit.* p.16.

¹² Marlos Nobre *Apud* Vanessa Rodrigues da Cunha, “A Influência da Música Folclórica e Popular em Três Obras para Piano de Marlos Nobre: um Estudo Comparativo das Constâncias Técnicas e Estéticas na Formação de um Estilo”, Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997, p.6.

Durante os dois anos de estudos no Instituto Torcuato Di Tella, Nobre absorveu diferentes ensinamentos de cada um dos professores com quem teve contato: de Messiaen, a importância do ritmo; de Dallapiccola, a relação entre texto e música; com Malipiero e Ginastera, desenvolveu as técnicas dodecafônicas e seriais. Segundo Nobre, o período que ele passou, em Buenos Aires, entre 1964 e 1965, foi decisivo para a sua carreira internacional.

Ao retornar ao Brasil em 1965, Nobre já era um compositor com uma forte personalidade e domínio técnico, já tendo escrito peças do vulto de *Divertimento Op. 14* para piano e orquestra, *Variações Rítmicas Op.15*, para piano e percussão e *Ukrinmakrinkrin Op. 17*, para voz, sopros e piano. Nos anos que se seguiram continuou a desenvolver uma intensa carreira como compositor, tendo suas obras tocadas em diversos países e o seu trabalho cada vez mais reconhecido.

1.2 - Estética e Fases Composicionais de Marlos Nobre

Marlos Nobre, durante sua trajetória, mostrou-se um compositor preocupado com a criação de uma linguagem própria, sem rechaçar as músicas do passado, mas aberto às novas tendências da música contemporânea. Nessa busca por uma expressão própria, o compositor explorou diversas tendências e técnicas, porém, apesar do complexo de estilos utilizados, a música de Nobre possui características que guardam uma forte identidade nacional, especialmente em relação à música nordestina, com a qual ele teve contato direto durante sua formação. Segundo ele,

o compositor é uma esponja que absorve, durante as diferentes etapas de sua vida e do seu processo criador, as mais variadas influências. Nenhum compositor repetirá jamais as mesmas experiências auditivas de outros, daí resultando a formação de um estilo pessoal e peculiar em cada verdadeiro criador. Minha música é, assim, o resultado do meu subconsciente, que

armazenou e absorveu as mais variadas influências, selecionando-as e filtrando-as.¹³

A despeito do uso de elementos nacionais em sua música, Nobre não segue os preceitos do nacionalismo, aliás, ele sempre se manteve no cenário nacional como uma figura independente não se filiando a nenhuma corrente. Ao contrário do que pregavam os compositores de orientação nacionalista, ele nunca estudou formalmente o folclore. Em geral, o uso dos elementos da música nacional em suas composições é feito de forma inconsciente ou natural, sem a intenção de “soar brasileiro”. Por essa razão, o compositor diz que faz música “nacional” e não “nacionalista”.

A postura estética de Nobre é a de buscar um equilíbrio entre o uso das mais diversas técnicas composicionais e de elementos nacionais, sempre em favor da expressão. Assim, busca evitar um nacionalismo exaltado e unilateral, ou o artificialismo de muitos compositores contemporâneos que partem de princípios teóricos para fazer música. Nobre usa, em sua obra, um complexo de técnicas, estéticas e impressões sonoras que são habilmente combinadas, mas normalmente com liberdade, objetivando a comunicabilidade de idéias e emoções, conforme atesta a seguinte declaração do compositor:

Não sinto a necessidade de me auto-definir esteticamente. Os compositores de hoje, sobretudo os mais jovens, sentem desesperada necessidade de se auto-definirem, se auto-catalogarem. Assim as definições de pós-serialista, minimalistas, maximalistas, microtonalistas, os adeptos da música “espectral”, da composição “instantânea”, da música “acusmática”, o poli-estilismo, a nova-complexidade, a nova-simplicidade, o neo-expressionismo, o neo-Romantismo e até o neo-neo-Classicismo!

Sempre tive a sensação de frustração intelectual e um sentimento de fraude estética frente a este emaranhado de auto-definições que são apenas noções genéricas mais do que verdadeiras tendências estéticas do nosso tempo.

(...)

¹³ Marlos Nobre, “Minhas convicções musicais” in Home Page Oficial de Marlos Nobre, disponível em <<http://marlosnobre.sites.uol.com.br>>.

Minha Linguagem é “impura” mas a prefiro assim, e *viva*, com as contradições próprias da nossa existência, do que “pura” e morta.

Só escrevo aquilo que penso valer a pena de transmitir, e se esta transmissão possuir alguma energia real e uma verdadeira emoção, que torne melhor a vida de quem por acaso entrar em contato com ela.

Minha estética seria comunicar esta energia.¹⁴

Entre as linguagens musicais tradicionais e de vanguarda que Nobre conheceu e estudou – desde a música dos antigos mestres até as mais recentes tendências – ele elege e usa aquelas que são mais apropriadas para sua obra. O compositor espanhol Tomás Marco (1942) – autor do primeiro livro que trata da figura e música de Nobre em profundidade – vê essa atitude não exatamente como um “ecletismo”, mas o reflexo de um processo muito elaborado e pessoal de “síntese”¹⁵.

Outra característica marcante desse compositor é o fato de ele acreditar que uma obra deve chegar a suas metas pelos meios mais simples, renunciando a qualquer complicação gratuita. Com essa perspectiva, a maioria das composições de Nobre são produzidas a partir motivos aparentemente despreziosos, mesmo aquelas de maior complexidade.

Por essa razão, a repetição e a variação têm uma importância fundamental em toda a sua obra. Muitas vezes, a partir do desenvolvimento de um único motivo, Nobre é capaz de criar uma peça inteira ou, por vezes, mais de uma, como se uma única não fosse suficiente para explorar as possibilidades expressivas de um tema. A partir do motivo inicial de *Homenagem a Villa-Lobos*, por exemplo, compôs a *Sonata Breve* para piano solo, o terceiro movimento do *Concerto Op. 82*, além das mais de trinta peças da série *Desafios Op. 31*, cada uma para uma formação instrumental diferente. Apesar do

¹⁴ Marlos Nobre Apud Maria Luiza Corker-Nobre, “*Aspectos Técnicos e Estéticos de Sonâncias III de Marlos Nobre: uma Introdução à Problemática da Intuição Versus Cerebralismo*”, Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995, p. 45.

¹⁵ Tomás Marco, *Marlos Nobre: El Sonido del Realismo Mágico*, Madrid: Fundación Autor, 2006, p. 145.

uso do mesmo material temático, cada uma dessas peças revela características peculiares que as tornam independentes umas das outras.

O processo composicional de Nobre começa a partir de uma idéia musical que, segundo ele, brota de seu subconsciente, inicialmente de forma espontânea, errática ou ainda selvagem. Posteriormente, se inicia o processo da composição em si, que seria o de ordenar e organizar, de forma coerente, esses impulsos primários. A forma de cada peça seria, portanto, uma conseqüência do desenvolvimento de cada uma das idéias.

Por fim, a seguinte declaração do compositor resume o processo composicional e seu pensamento a respeito de suas próprias convicções musicais:

A busca do compositor de realizar uma verdadeira obra de arte deve basear-se no perfeito equilíbrio entre espontaneidade e trabalho intelectual, entre intuição e lógica consciente; entre fluência e arquitetura formal; entre repouso e dinamismo; entre a perfeita junção das partes e suas feições individuais; entre continuidade e audácia; entre economia e riqueza de detalhes; entre concentração e extrapolação máxima das possibilidades das idéias; entre maestria do “métier” e inovação técnica, entre contínua experimentação sem perder jamais a lógica do discurso sonoro.¹⁶

Cronologicamente, a produção de Nobre costuma ser dividida em cinco fases com diferentes características. No entanto, o próprio compositor adverte que

em meio de uma seqüência bastante lógica de obras compostas dentro de uma linha evolutiva, aparecem de repente obras que, em aparência, nada têm que ver com as anteriores. Pertencem a momentos precedentes, algo assim como frutos tardios de uma coisa interrompida.¹⁷

A primeira fase, que vai de 1959 até 1963, inclui as peças compostas desde *Concertino Op. 1* até o *Divertimento Op. 14*. Essa fase representa a formação da

¹⁶ Marlos Nobre, “Minhas convicções musicais” in Home Page Oficial de Marlos Nobre, disponível em <<http://marlosnobre.sites.uol.com.br>>.

¹⁷ “en medio a una secuencia bastante lógica de obras compuestas dentro de una línea evolutiva, aparecen de repente obras que, en apariencia, nada tienen que ver con las anteriores. Pertencen a momentos precedentes, algo como frutos tardíos de una cosecha interrumpida. Marlos Nobre, *apud* André Pardo Valdés, “Nueve Preguntas a Marlos Nobre” in Revista Musical Chilena, XXXIII No. 148 (1979), p. 40.

personalidade musical de Nobre e é marcada pela influência de Villa-Lobos e, especialmente, de Nazareth. Esse fenômeno torna-se evidente especialmente no *Concertino Op. 1*, *Nazarethiana Op. 2* e no *Trio Op. 4*.

Outro traço característico dessa fase é a presença mais direta de elementos provenientes da música popular e folclórica vivenciada pelo compositor durante sua formação, como pode ser observado no *I Ciclo Nordestino Op. 5* para piano solo e nas canções para voz e piano.

As suas primeiras peças se inserem ainda dentro de um sistema tonal, mas com expansões e, posteriormente, com inclusão de elementos politonais, atonais e seriais. Diz o compositor que:

À medida que meu campo de informação musical – estética e tecnicamente – foi se ampliando, mediante a incorporação de novos elementos, estes foram submergindo em meu subconsciente, e ali permaneceram expandindo-se, movendo-se até tomar corpo em novas idéias, uma confusão geral, estalando aqui e ali em obras, segundo as circunstâncias.¹⁸

A segunda fase é marcada pelo início dos estudos em Buenos Aires, em 1963, e abrange as composições feitas até o ano de 1968. As obras desta fase mostram uma predominância do uso de técnicas seriais e dodecafônicas, mas nunca de forma estrita. Apesar da utilização dessas técnicas de forma mais ostensiva em sua obra, a presença rítmica da música brasileira não foi abandonada nessa fase. Inclusive, a percussão foi usada em diversas obras importantes desse período, como em *Variações Rítmicas Op. 15* para piano e percussão, e *Rhythmetron Op. 27* para conjunto de percussão.

¹⁸ “ a medida que mi campo de información musical – estética y técnicamente – fue ampliando, mediante la incorporación musical de nuevos elementos, éstos fueron sumergiéndose en mi subconsciente, y allí permanecieron expandiéndose, moviéndose hasta tomar cuerpo en nuevas ideas estallando aquí y allá en obras, según las circunstancias” Marlos Nobre, *apud* André Pardo Valdés, *Op. Cit.* p. 41.

A peça mais importante dessa fase é a cantata, inspirada na temática indígena, *Ukrimakrinkrin Op. 17* para soprano, sopros e piano. Nessa cantata, que foi dedicada a Alberto Ginastera, o compositor faz uso de técnicas dodecafônicas, seriais e aleatórias. Segundo Scarambone “a maioria das composições de Nobre deste período exibem rebeldia e características violentas. Nobre queria romper com os maneirismos encontrados enquanto estudava no Brasil”¹⁹.

A terceira fase é marcada pela integração dos processos das fases anteriores, portanto um equilíbrio entre o período de formação e o período de maior experimentalismo. Esta fase situada entre *Concerto Breve Op. 33*, de 1969 e *Homenagem a Villa-Lobos Op. 46* de 1977. Segundo Vasco Mariz, nessa época a música de Nobre “demonstra uma integração dos processos politonais e já notável a evolução de maturidade para um compositor entre os 30 e 40 anos de idade”²⁰. As principais obras dessa fase são *Concerto Breve Op. 33*, *Ludus Instrumentalis Op. 34*, *Mosaico Op. 36*, *O Canto Multiplicado Op. 38* e *In Memoriam Op. 39*.

A quarta fase vai de 1980 até 1989, incluindo as peças desde *Yanomâni Op. 47* até o *Concerto para Trompete Op. 74*. Este período é marcado por uma liberdade dos padrões rítmicos do nordeste e, no plano harmônico, a linguagem se torna mais densa e compacta, entretanto sem desprezar completamente os elementos tonais. A estrutura formal exclui a utilização dos esquemas clássicos, mas mantém um contínuo desenvolvimento das idéias e conserva uma forte lógica interna.

As principais peças desta fase foram *Yanomâni Op. 47*, *Sonâncias II Op. 48*, *Sonâncias III Op. 49*, *Concerto para Cordas II Op. 53* e *Cantata do Chimborozo Op. 56* e *Tango Op. 61*.

¹⁹ “The majority of Nobre’s compositions from this period exhibit rebellious and violent characteristics”. Bernardo Scarambone, *Op. Cit.* p. 29.

²⁰ Vasco Mariz, *Op. Cit.* p.373.

A última fase do compositor vai desde *Concertante do Imaginário Op. 74* de 1989 até os dias de hoje. O compositor delineia as características deste período pela “franca adoção de estruturas tonais, com a utilização de formas mais amplas, uma maior presença melódica e uma mistura constante entre elementos tradicionais e contemporâneos, fundidos e sintetizados em minha própria linguagem”²¹.

Além do *Op. 74*, outras peças importantes são *Xingu Op. 75*, *Columbus Op. 77*, *Reminiscências Op. 78*, *Amazônia Ignota Op.95*, *Concerto Duplo Op. 82* e *Kabbalah Op.96*.

Hoje, o compositor, aos 68 anos, continua em plena atividade e diz que sua música atual é “cada vez mais um reflexo profundo”²² de si mesmo. Ele compõe sem necessariamente se preocupar com estética ou técnica, simplesmente deixa fluir naturalmente sua escrita.

²¹ Marlos Nobre *Apud* Ingrid Barancoski, “The Interaction of Brazilian National Identity and Contemporary Musical Language: the Stylistic Development in Selected Piano Works by Marlos Nobre”, Tese de Doutorado, Universidade do Arizona, 1997, p. 56.

²² Bernardo Scarambone, *Op.Cit.* p. 141.

CAPÍTULO 2

A Obra para Violão de Marlos Nobre

Apesar de não ser violonista, Marlos Nobre tem dedicado diversas peças importantes para o violão. O primeiro contato do compositor com esse instrumento deu-se já na sua infância, através de seu pai, um violonista amador. Talvez, dessa ligação afetiva com o violão tenha resultado o grande interesse de Marlos Nobre pelo instrumento. Numa entrevista à revista inglesa *Classical Guitar*, o compositor recorda com carinho a sua admiração pelo pai e sua relação com o violão:

Tarde da noite, depois de um dia cansativo de trabalho, ele [o pai do compositor] costumava pegar seu violão e tocar durante horas. Minha mãe me disse que, desde que eu tinha três anos de idade, eu fui atraído pela música dele. Me lembro claramente que, desde minha mais tenra infância, eu escutava encantado o meu pai tocar, entre outras coisas, a *Adelita* de Tárrega. Ele adorava ouvir as gravações de Segovia comigo ao lado. Ele ouvia aqueles discos dia após dia.²³

Num outro trecho da entrevista²⁴, o compositor lembra-se de quando ia acompanhando o pai em saraus dominicais onde se tocava os mais diversos gêneros em voga na época, tais como valsas, choros, maxixes, *schottishes*, polcas, frevos e baiões. Nesses encontros, podiam-se ver vários violonistas tocando solo, em duo, trio, quarteto e até em grupos com mais de quinze violões. Nobre lembra, ainda, que o pai dele lhe chamava a atenção para a técnica da mão direita dos melhores executantes, mostrando como diversas vozes podiam soar simultaneamente. Esse fato ficou marcado na

²³ “Late at night, after a tiring day at the accounts, he used to take his guitar and play it for hours. My mother told me that since I was three years old I had been attracted to his music. I remember clearly that since early childhood I listened, delighted, to my father playing, among other things, Tárrega’s *Adelita*. He loved to listen to Segovia recordings, with me nearby. We listened to those records day after day.” Colin Cooper, “Marlos Nobre: Speaking Internationally” in *Classical Guitar Volume 12 No. 3* (Novembro, 1993) p. 11.

²⁴ *Ibidem* pp. 11-12.

lembrança do compositor e o influenciou em muitas de suas peças posteriores, como poderemos constatar mais adiante.

A relação afetiva, feita por Marlos Nobre, entre seu pai e o violão fica evidente na peça orquestral *In Memoriam Op. 39*,²⁵ escrita em homenagem ao pai. Nessa peça, o compositor usa as seis primeiras notas (Mi, Ré#, Si, Ré, Dó, Fá#) da valsa *Adelita* de Francisco Tárrega (1854-1909) que, conforme relato, Nobre ouvira o pai tocá-la diversas vezes. Em *In Memoriam*, Nobre usa o violão em meio à massa orquestral, tocando um arpejo em cordas soltas, num dos trechos mais dramáticos da música, fazendo clara referência às lembranças de sua infância.

De fato, o compositor vem escrevendo uma obra para violão bastante extensa e de grande valor artístico. Vale ressaltar que é incomum compositores não violonistas dedicarem um número tão grande e variado de peças para o violão como Nobre fez, pois, em geral, eles compõem apenas uma ou duas peças sob encomenda, ou através de um trabalho conjunto entre determinado compositor e um intérprete específico.

Aliás, a prática de compositores não violonistas escreverem para o violão é bastante recente. Segundo Norton Dudeque, em seu livro *História do Violão*, somente em 1920, com *Homage Pour le Tombeau de Claude Debussy* de Manuel de Falla (1876-1946), se inicia “a produção de um repertório para o violão de alta qualidade musical, geralmente composto por compositores não violonistas”²⁶. Segundo Mario Ulloa:

A partir daí, a literatura violonística começou a beneficiar-se com os desafios propostos por essa categoria de compositores. Muitas restrições técnicas da época estão hoje superadas, em parte, graças às exigências e imaginação sonora desses compositores e ao empenho dos intérpretes em resolver esses requerimentos.²⁷

²⁵ *In Memoriam Op. 39* foi composta em 1973 e revisada em 1976.

²⁶ Norton Dudeque, *História do Violão*, Curitiba: Editora da UFPA, 1994, p. 85.

²⁷ Mario Ulloa, “Recursos Técnicos, Sonoridades e Grafias do Violão para Compositores Não Violonistas”, Tese de Doutorado, Universidade Federal da Bahia, 2001, p. 1.

Tradicionalmente, o repertório para violão divergia do composto para os outros instrumentos, pois se limitavam às peças dos próprios violonistas que nem sempre eram grandes compositores. Essa situação havia criado um isolamento do instrumento que acabou por perder a possibilidade de compositores da estirpe de Claude Debussy, Maurice Ravel, Bela Bartok, entre outros, escreverem para o instrumento. Entretanto, a partir das transformações desse cenário, foi-se desenvolvendo uma maior interação, entre intérpretes e compositores não violonistas, que resultou algumas das mais importantes peças do repertório para violão, a exemplo de *Variações sobre a Folia de Espanha* (Manuel Ponce), *Noturnal Op. 70* (Benjamin Britten), *Sonata Op. 47* (Alberto Ginastera), *Sequenza XI* (Luciano Berio).

Marlos Nobre tem plena consciência da importância desse envolvimento e, segundo ele, os violonistas não são, necessariamente, os melhores compositores para o instrumento, pois o compositor violonista normalmente trabalha baseado em elementos que já são padrões no instrumento, além de se limitar a tudo aquilo que é “violonístico”, caindo, dessa forma, em clichê ou ficando deficiente de imaginação musical. Afirma, contudo, que existem raras exceções, citando como exemplo o caso do violonista e compositor cubano Leo Brouwer (1939)²⁸.

Nobre admite a dificuldade de escrever bem para o violão, mas diz: “Desenvolvi, com o tempo, um tal conhecimento dele que escrevo diretamente para o papel pensando no instrumento”²⁹. Em um depoimento dado em um fórum de discussão na *internet*, ele explica o seu processo de escrita para violão da seguinte forma:

Fico com o instrumento ao lado para compor para ele, e simplesmente o coloco na minha mente como meta. Exploro as possibilidades, às vezes, diretamente no instrumento, mas a

²⁸Colin Cooper, “Marlos Nobre: *Op. Cit.* p. 12.

²⁹Marlos Nobre, in *Forum Allegro*, mensagem número 37, 25 de outubro de 2003, acessado em 15 de janeiro de 2006.

seqüência, a fluência é fruto de outra lógica, a composição real.³⁰

O pensamento de Nobre, a respeito da postura do compositor ao escrever para o violão, é consoante com o pensamento de um de seus professores, o compositor argentino Aberto Ginastera, que acreditava que o compositor deveria escrever grandes peças para o violão e não se limitar apenas a pequenas peças características. Nobre diz:

O compositor não violonista normalmente tem medo de escrever livremente para o violão, porque ele não é um especialista. No entanto, é possível que este sentimento negativo tenha uma influência negativa em sua mente e ponha um fim em sua inspiração e imaginação. Ao mesmo tempo, entretanto, o compositor tem que liberar sua imaginação enquanto respeita as limitações e possibilidades do violão. Mas isto não é sempre verdadeiro para qualquer outro instrumento?³¹

Acrescenta ainda que “o compositor deve procurar sempre ter audácia e impertinência quando for escrever para violão”³², isto é, através do desprendimento do compositor às peculiaridades do violão, juntamente com sua ousadia, haveria maior liberdade para compor, evitando assim limitações à atividade criativa do autor. Além disso, deve procurar manter sua independência na busca de novas soluções, novas possibilidades e criar novas idéias para o instrumento.

Observa o violonista Fábio Zanon que, como resultado da audácia de Nobre, sua obra para violão, que ao todo cobre 30 anos de produção artística, atesta

sua imaginação poderosa e o coloca como um verdadeiro herdeiro de Villa-Lobos, em sua escrita detalhada, robusta realização instrumental e perfeito equilíbrio entre a cor local e

³⁰ *Ibidem.*

³¹“The non-guitarist composer is normally afraid to write freely for the guitar, because He is not a specialist. Thus it is possibly that this negative feeling will have a negative influence in his mind and so put an end to his inspiration and imagination. At the same time, however, the composer must liberate his ideas while respecting the limitations and possibilities of the guitar. But is this not always true for any other instrument?” Colin Cooper, “Marlos Nobre: *Op. Cit.*, p. 12.

³²“The composer must always have audacity and impertinence regarding the guitar” *Ibidem*, p.12.

as necessidades de um argumento formal de maiores proporções.³³

A obra para violão de Marlos Nobre abarca quase todos os seus períodos composicionais. Ao todo, são 43 peças que utilizam o violão, as quais podem ser classificadas em:

- a) Violão solo;
- b) Duo de violões;
- c) Conjunto de violões;
- d) Violão e voz;
- e) Violão e coro;
- f) Violão e orquestra;
- g) Formações diversas incluindo o violão.

2.1 - Obra para violão solo

A primeira peça original para violão solo foi *Momentos I Op. 41 No. 1*, composta em 1974, portanto, pertencente ao terceiro período criativo do compositor. Essa peça foi feita sob encomenda do Ministério de Assuntos Exteriores do Brasil e foi dedicada ao violonista Turíbio Santos (1943) que a estreou no mesmo ano na Queen Elizabeth Hall de Londres. Santos, naquela época, era um dos mais destacados violonistas brasileiros e já vinha incentivando Nobre a compor para o instrumento.

Apesar de ser a sua primeira peça escrita para violão solo, o compositor já demonstra uma refinada concepção instrumental, indicando, ao mesmo tempo, grande inventividade e domínio dos recursos do violão, explorando alguns efeitos sonoros

³³ Fábio Zanon, “O Violão no Brasil depois de Villa-Lobos”, artigo disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com/2006/05/o-violo-no-brasil-depois-de-villa.html>>, acesso em: 01 de maio de 2006.

interessantes como: *pizzicato alla Bartók*; mudança da afinação de uma corda do violão durante a execução; uso de sons em harmônicos naturais e artificiais; uso de rasgueados; exploração da ressonância natural do instrumento; uso do acordes explorando cordas soltas, entre outros.

Nessa peça, o compositor elabora uma intrincada organização interna, inclusive fazendo um uso livre da técnica serial, apesar de sugerir uma música espontânea. Nesse senso, Paulo de Tarso Salles comenta sobre *Momentos I*:

Sob a aparente “casualidade” de sons de berimbau, timbres “estranhos”, desafinações, afinações, o aparente caráter improvisatório (talvez decorrente de sua recusa a qualquer elemento polifônico) e o próprio título evocativo (“momentos” soa demasiado íntimo e desvinculado de qualquer forma tradicional), o compositor tece discretamente uma teia de elementos da linguagem musical “pura”, que alimenta-se dialeticamente dos ornamentos que nervosamente se agitam em sua superfície³⁴.

Apesar de as quatro primeiras peças da série *Momentos* terem sido escritas em um espaço de seis anos, elas foram concebidas como uma unidade e, mesmo tendo cada uma das peças uma personalidade individual e freqüentemente serem tocadas como peças separadas, o compositor afirma que só quando tocadas em conjunto a obra será completamente entendida. Neste sentido, afirma o compositor que “existe um conceito de unidade, de coerência musical e continuidade em diferentes elementos dessas peças que apenas podem ser percebidas como um todo”³⁵.

A segunda peça do ciclo, *Momentos II Op. 41 No. 2*, é de 1975 e também foi dedicada a Turíbio Santos que a estreou na Sala Gaveau de Paris em 1978. O caráter aparentemente improvisatório, referido em *Momentos I*, também pode ser observado naquela peça, assim como em todas as outras do ciclo. A indicação *Con fuoco* no início

³⁴ Paulo de Tarso Salles, “*Momentos I* (1974) para Violão de Marlos Nobre: Síntese e Contraste” in *PerMusi* Volume 7 (2003), p. 50.

³⁵ “There exist a concept of unity, of musical coherence and continuity in the different elements of those pieces that can only be perceived as a whole”. Colin Cooper, *Op. Cit.*, p. 12.

da partitura já dá uma idéia do seu caráter vigoroso que é entrecortado por trechos em andamento lento. A escala cromática é utilizada em toda a peça de forma ostensiva numa espécie de *motto-continuo*, gerando uma grande tensão.

Exemplo 1: *Momentos II* (Marlos Nobre), comp.1-4:

The image shows a musical score for 'Momentos II' (Marlos Nobre), measures 1-4. The score is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with the instruction 'Con fuoco'. The first staff shows a melodic line with accents and a dynamic marking of 'f' (forte) with 'cresc.' (crescendo). The second staff shows a bass line with accents and dynamic markings of 'sf' (sforzando) and 'ff' (fortissimo).

Já *Momentos III Op. 41 No. 3* para violão solo, foi composta em 1976 atendendo à encomenda da The Guitar Society of Toronto e também estreada por Turíbio Santos – a quem está dedicada – em Toronto, no MacMillan Theatre, no ano de 1978. Essa peça tem um caráter lírico e pode-se dizer que há nela certa lembrança da música seresteira feita no Brasil, a qual Nobre pôde ouvir com frequência quando era jovem. Assim como em outras peças dessa fase composicional, a referência folclórica ou à música popular brasileira não é feita de forma direta, mas sugerida, de forma implícita, sendo, muitas vezes, feitas até inconscientemente.

Momentos IV Op. 54 só foi escrita em 1982 e estreada no ano seguinte, mais uma vez por Turíbio Santos no Odeon Theatre de Ottawa, Canadá. Essa peça é definida pelo compositor como “um tipo de ‘toccata’ ou ‘rondó-toccata’ desenvolvendo uma única idéia obsessiva”³⁶. O ritmo que sugere o jongo, pela alternância entre o compasso

³⁶ “a kind of ‘toccata’ or ‘rondó-toccata’, developing a single obsessive idea”. Colin Cooper, *Op. Cit.*, p. 12.

6/8 e 3/4, é recorrente em diversos momentos da peça. Também constante é o uso da sexta corda solta do violão, que está presente em praticamente todos os compassos da música.

Assim, em *Momentos I-IV*, pode-se observar um arcabouço de uma sonata para violão: O primeiro movimento (*Momentos I*), de caráter solene e introdutório, apresenta uma estrutura formal semelhante à sonata clássica³⁷; o segundo movimento (*Momentos II*), uma espécie de scherzo; o terceiro (*Momentos III*), lento e mais lírico; e, o quarto movimento (*Momentos IV*), uma espécie de rondó.

A série *Momentos* para violão solo foi planejada inicialmente para ser em 12 números, divididas em três grupos de quatro peças cada. Até o momento, só foi publicado o primeiro grupo, *Momentos I-IV*, editados pela Max Eschig, em Paris. O restante da série está em processo de revisão e deverá ser publicado em breve. Aliás, é um procedimento comum no processo composicional de Nobre: conceber a peça num determinado momento e só posteriormente escrevê-la e revisá-la.

Existe uma gravação de *Momentos I Op. 41 No. 1* com Turíbio Santos ao violão e outra gravação, pela EMI, do ciclo *Momentos I-IV* por Sérgio e Odair Assad num LP intitulado *Yanomami*, apenas com músicas de Marlos Nobre.

Outra peça central da obra violonística de Nobre é a *Homenagem a Villa-Lobos Op. 46*, composta em 1977, dedicada ao violonista Dagoberto Linhares que a estreou no ano seguinte no Alice Tuly Hall, Lincoln Center, em Nova York. Essa composição foi ainda peça obrigatória em um dos maiores concursos de violão da época, o XXI International Guitar Competition da Rádio France de Paris, em 1979.

³⁷ No artigo *Momentos I para Violão de Marlos Nobre: Síntese e Contraste*, Paulo Salles, demonstra com detalhes como estaria estruturada a sonata-forma clássica em *Momentos I*. Segundo o autor “esta atitude, algo neoclássica, não só condiz com a formação do compositor, como resulta em maior clareza formal, contrastada à inebriante variação tímbrica”.

Como o título evidencia, trata-se de uma homenagem ao compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos, na qual o tema do *Prelúdio No. 4* para violão solo, desse compositor, aparece transformado, sendo o germe inicial para o desenvolvimento da peça. Segundo Nobre, “A ‘Homenagem’ seria assim uma espécie de eco amplificado do motivo citado, o qual é, por sua vez, encontrado em certas regiões da Amazônia brasileira, segundo declarações do próprio Villa-Lobos”³⁸.

Exemplo 2: *Homenagem a Villa Lobos* (Marlos Nobre), comp.1:



O citado motivo, que foi base para a composição dessa homenagem, também será usado, de forma bastante diversa, em outras peças posteriores, num processo já explicado no capítulo precedente.

A peça está estruturada em três seções: a primeira assemelha-se a uma *cadenza* desenvolvendo e ampliando o referido motivo, por meio de transformações temáticas.

Na seção central da peça, é desenvolvido o tema sobre o nome BACH (Sib, Lá, Dó e Si) – fazendo uma clara referência à influência de Bach na obra de Villa-Lobos. Esse motivo também já fora utilizado anteriormente por Nobre, nas peças para orquestra *Biosfera Op. 35* e *Convergências Op. 29, Trio Op. 4*, entre outros.

³⁸ Marlos Nobre, Joaquim Freire – Texto do Encarte do CD LC44601, Léman Classics, 1993.

Na terceira parte, a *cadenza* inicial é retomada, mas, desta vez, de forma invertida. Segundo Nobre, “o caráter da peça alterna doçura e violência, dois aspectos tão intrínsecos da alma e da expressividade brasileira”³⁹.

A *Homenagem a Villa-Lobos Op. 46* foi gravada duas vezes, a primeira, pelo violonista uruguaio Oscar Cáceres, e a segunda, pelo brasileiro radicado na Suíça, Joaquim Freire em 1994, pela gravadora Léman Classics. A peça foi, inicialmente, editada pela Tonos Edition Darmstadt, com a qual o compositor cancelou todos seus contratos a partir de 1997, sendo atualmente editada pela "Marlos Nobre Edition" do próprio compositor, editora do conjunto total de suas obras.

Durante os anos 80, ocorreu um significativo aumento do interesse do compositor pelo violão, compondo, naquela década, um total de 19 peças originais ou adaptações para violão solo ou formações diversas incluindo o violão. Talvez isto se deva ao fato de Nobre ter, nessa época, participado como júri em prestigiosos concursos internacionais de violão como o XXI e XXII Concurso Internacional de Violão da Rádio France, e por entrar em contato com vários violonistas importantes como Sérgio e Odair Assad, Marcelo Kayath, Roberto Assuel, Gondon Crosskey, que acabaram incentivando o compositor a aumentar sua produção violonística.

Já no começo da década de 80, ele escreveu peças importantes que incluem o violão tais como *Yanomâni Op. 47* (para coro misto, tenor e violão), *Sonâncias II Op. 48* (flauta, violão, piano e percussão) e o *Concerto Op. 51* (violão e orquestra) que serão comentados mais tarde. Em 1982, realizou uma adaptação para violão solo da premiada peça, original para piano, do ano de 1960, o *1º Ciclo Nordestino Op. 5*. Essa adaptação é bastante fiel ao original para piano e está catalogada com o número de Opus 5c. A

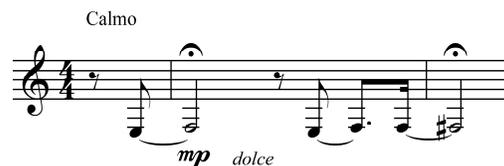
³⁹ Marlos Nobre, Joaquim Freire – Texto do Encarte do CD LC44601, Léman Classics, 1993.

peça foi dedicada a Turíbio Santos, mas a primeira audição só ocorreu em 1991, no Bolívar Hall em Londres, com Marcus Llerena ao violão.

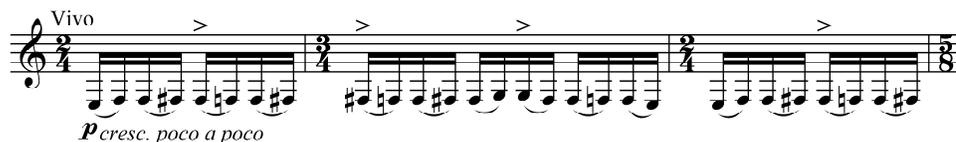
Ainda em 1982, o compositor fez uma transcrição dos seus três primeiros *Ciclos Nordestinos*, mas dessa vez para duo de violões. Além dessa transcrição, no mesmo ano, concluiu o primeiro ciclo da série *Momentos*, escrevendo o *Momentos IV Op.54*, e iniciou o próximo ciclo, com *Momentos V Op. 55*. Em 1984, compôs *Momentos VI Op. 62* e *Momentos VII Op. 63*, mas que permanecem não publicadas, e ainda aguardam revisão e estréia⁴⁰.

Também em 1984, Nobre compõe *Prólogo e Toccata Op. 65* que foi gravada⁴¹ e tocada com muito sucesso por Marcelo Kayath, violonista carioca a quem a peça está dedicada. Essa peça – que foi estreada pelo próprio Kayath em 1985, no Purcell Room de Londres – apresenta uma impressionante concisão de escrita, sendo baseada no seguinte motivo cromático ascendente:

Exemplo 3: *Prólogo* (Marlos Nobre), comp.1-2:



Exemplo 4: *Toccata* (Marlos Nobre), comp.1-3:



⁴⁰ “Marlos Nobre: Homepage Oficial”, disponível em

<http://marlosnobre.sites.uol.com.br/index1_i.html>, acesso em: 08 de abril de 2006.

⁴¹ A peça foi gravada pela Hyperion no CD *Debut* (1985) e foi editado pela Max Eschig, com digitações de Marcelo Kayath.

Segundo Fábio Zanon, “a partir desse núcleo, ele monta um edifício semelhante a uma colméia, explorando o material com expressividade no ‘Prólogo’ e virtuosismo na ‘Toccata’”⁴². Tanto *Prólogo e Toccata Op. 65* quanto *Homenagem a Villa-Lobos Op. 46* são exemplos da concisão de escrita característica da música de Marlos Nobre. A partir do desenvolvimento de uma pequena idéia, o compositor constrói toda a peça, ou até, como no caso do motivo inicial da *Homenagem a Villa-Lobos Op. 46*, mais de uma peça, todas com características e tratamento bem diversos.

Outra importante peça de Nobre dessa década é a *Entrada e Tango Op. 67*, de 1985, que foi dedicada ao importante violonista argentino Roberto Aussel, que posteriormente foi o responsável pela publicação desta e de outras peças para violão de Marlos Nobre. Apesar de ter sido editada em 1993, por Aussel pela editora Henry Lemoine, não há, até o momento, registro oficial de que a peça tenha sido estreada.

A exemplo da série *Desafios Op. 31*, *Prólogo e Toccata Op. 65*, *Lamento e Toccata Op. 99*, *Sonante I Op. 80*, entre outras, em *Entrada e Tango Op. 67*, o compositor usa um padrão formal bastante comum em sua obra: uma abertura solene seguida de um movimento virtuosístico.

Entrada e Tango Op. 67 para violão evocava o mesmo espírito da peça para piano, o *Tango Op. 61*, composto um ano antes. Segundo Scarombone, Nobre “compôs seu enérgico *Tango* [*Op. 61*] com intenções satíricas de exagerar as características do tango argentino”⁴³.

Da mesma forma, o *Tango* para violão é uma evocação de como Nobre vê o gênero tango e a sua impressão deixada na época em que viveu em Buenos Aires. Para o compositor, o contato com o movimento musical “Novo Tango” teve grande

⁴² Fábio Zanon, “A Arte do Violão”. Roteiro do programa de rádio transmitido pela Cultura FM, disponível em: <<http://aadv.home.comcast.net/>>. Acesso em: 01 de maio de 2006.

⁴³ “Nobre composed his energetic *Tango* with satirical intentions of exaggerating the characteristics of the Argentinean tango”. Bernardo Scarambone, “*The Piano Works of Marlos Nobre*”, Tese de Doutorado, Universidade de Huston, 2006, p. 37.

importância na época em que estudava no Instituto Torcuato Di Tella, pois servia para contrabalancear os efeitos das técnicas aprendidas no Instituto:

Ao lado do serialismo integral, quase obrigatório então, a convivência com o tango de Piazzolla era extremamente salutar e até renovadora.⁴⁴

O *Tango Op. 67*, para violão, e o *Tango Op. 61*, para piano, em diversos momentos, apresentam semelhanças temáticas como pode ser verificado abaixo:

Exemplo 5: *Tango Op.67* (Marlos Nobre), comp. 55-57:



Exemplo 6: *Tango Op.61* (Marlos Nobre), comp. 53-55:

Em 1991, Nobre inaugura uma nova fase em sua obra para violão solo, escrevendo peças com características que ficaram conhecidas como a sua quinta fase composicional. Durante essa fase, Nobre explora principalmente as grandes formas e combina elementos tradicionais e contemporâneos, mostrando-se um compositor maduro e sem medo do que a crítica acharia de sua obra. É nesse ano de 1991, que

⁴⁴ Marlos Nobre, *Apud* Vanessa Rodrigues da Cunha, “A Influência da Música Folclórica e Popular em Três Obras para Piano de Marlos Nobre: um Estudo Comparativo das Constâncias Técnicas e Estéticas na Formação de um Estilo”, Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997, p. 46.

escreve uma de suas peças para violão solo de maior sucesso: a suíte *Reminiscências Op. 78* que será analisada com mais detalhes no próximo capítulo.

Um depoimento do próprio compositor, comentando o seu *Concerto Duplo Op. 82*, é bastante significativo para compreender sua nova postura nesta fase, que é bastante consoante com o pensamento pós-modernista da música de hoje:

Acima de tudo eu não estava com medo de escrever uma música que fosse emocional e comunicativa. Eu acredito que o compositor em nossos dias não deva ser nem de vanguarda nem reacionário. Ele tem que ser eclético, mas sempre com voz própria. Minha música é enraizada na grande tradição da Europa e da América Latina, sem – acredito – ser acadêmico, mas estou sempre explorando novos mundos e tentando conquistá-los.⁴⁵

Em 1993, Nobre compõe *Relembrando Op. 78a*, uma peça curta, dedicada a Colin Cooper, crítico e editor da *Classical Guitar*, revista inglesa especializada em violão. Essa peça é baseada em sua composição anterior, *Reminiscências Op. 78*, e ainda se encontra inédita.

Dentro da mesma concepção estética, está a peça *Rememórias Op. 79*, dedicada à violonista alemã Susanne Mebes, mas que foi escrita em memória de Michele Pittaluga (1918-1995), que foi o fundador do Concorso Internazionale di Chitarra Classica “Città di Alessandria”, do qual Marlos Nobre foi membro do júri por duas vezes. A peça segue o mesmo espírito de *Reminiscências Op. 78*, na evocação das lembranças da infância do compositor.

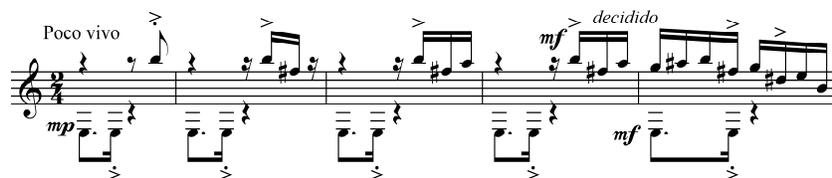
Rememórias Op. 79, no entanto, utiliza uma linguagem um pouco mais simples, inserindo algumas citações diretas de elementos do folclore nordestino e, por vezes, recorrendo à intertextualidade. O primeiro movimento, “Embolada”, faz uma

⁴⁵ “Above all I was not afraid to write music that is emotional and communicative. I think the composer in our day should be neither avant-garde nor reactionary. He may be an eclectic, but he also has to have his own voice. My music is rooted in the great tradition of Europe and Latin America, without – I think – being academic, but I am always exploring new worlds and trying to conquer them”. Colin Cooper, “Marlos Nobre’s Concerto Duplo” in *Classical Guitar* Volume 17, No. 9 (Maio 1999), p. 32.

citação do “Prelúdio” da *Suíte BWV 996* de J. S. Bach, que, apesar de escrita para alaúde, é mais tocada hoje em dia no violão. A referida citação, entretanto, não foi, segundo o compositor, feita de forma deliberada. Diz o compositor que só “um dia depois de escrevê-la, soube que era tal Suíte de Bach. Portanto, é um caso típico de ‘rememória’ de algo ouvido antes, mas surgido em estado meio nebuloso”⁴⁶.

Sob o ritmo característico da embolada, feito na sexta corda solta, o compositor usa fragmentos e transformações melódicas do conhecido “Prelúdio” de Bach e assim é desenvolvido durante todo o movimento.

Exemplo 7: *Rememórias: I Embolada* (Marlos Nobre), comp.1-5:



O segundo movimento da suíte, “Cantilena”, assemelha-se, conforme Eberhard Glätzle⁴⁷, a uma Incelência. Esse termo é definido como um canto cerimonial entoado coletivamente nos velórios junto aos pés dos mortos. É caracterizado pela presença da palavra “Incelência” repetida até 12 vezes durante o canto. Embora não tenhamos nenhuma referência que ratifique a intenção do compositor em escrever uma música que lembrasse esse gênero, sabe-se que “Cantilena” usa a melodia folclórica “Muié de Lampião” que Nobre já usara na peça para coro *Cancioneiro de Lampião Op. 53*. De fato, observa-se o uso constante do modo lídio – tão característico da música de lamento do interior do Nordeste – e o tema é freqüentemente repetido (11 vezes), porém, não acreditamos haver qualquer referência aos cantos fúnebres nordestinos.

⁴⁶ Entrevista n° 3 (Realizada em 09/07/07).

⁴⁷ Eberhard Glätzle, *Fábio Shiro Monteiro – Recital Brasileiro – Texto do Encarte do CD RBM 463022*, RBM, 2000.

Em “Caboclinhos”, terceiro movimento da suíte, um *ostinato* rítmico, com as notas Ré da quarta e sexta cordas, é repetido e variado, enquanto as melodias, usando principalmente os modos lídio e mixolídio, são desenvolvidas. A música é feita de colagens de melodias genuinamente nordestinas, inclusive fazendo uma citação de *Juazeiro* de Luiz Gonzaga.

Em 2004, Nobre escreve *Momentos VII Op. 102* e *Momentos IX Op. 103*, seguidos dos *Momentos X-XII Op. 104-106*, compostos em 2005, concluindo, dessa forma, o ciclo *Momentos* para violão solo iniciados em 1974⁴⁸.

2.2 - Obra para duo de violões

As primeiras peças de Marlos Nobre escritas para dois violões foram as transcrições dos três primeiros *Ciclos Nordestinos* originais para piano. Essas transcrições foram feitas em 1982, a pedido de Sérgio e Odair Assad, que as estrearam no mesmo ano no Grand Amphithéâtre de la Sorbonne, em Paris. Essa transcrição para duo foi publicada pela editora Irmãos Vitale e já possui quatro gravações.

Os três *Ciclos Nordestinos* são importantes peças para o repertório brasileiro de duo de violões, pois, segundo Fábio Zanon, “são verdadeiros cartões postais de uma rica tradição folclórica nordestina que o crescimento e a modernidade vêm gradualmente apagando”⁴⁹.

Por outro lado, observa-se também uma intenção didática nos *Ciclos*. Scarambone chega a sugerir que “um paralelo ligando os *Ciclos Nordestinos* de Nobre com os *Microcosmos* de Bartók não seria mera coincidência, uma vez que Nobre tem o compositor húngaro como uma de suas principais influências e grande fonte de

⁴⁸ No entanto, as peças ainda não foram publicadas e ainda aguardam a revisão do compositor.

⁴⁹ Fábio Zanon, “A Arte do Violão”. Roteiro do programa de rádio transmitido pela Cultura FM, disponível em: <<http://aadv.home.comcast.net/>>. Acesso em: 01 de maio de 2006.

inspiração”⁵⁰. Assim como o *Microcosmos* de Bartók, a intenção inicial dos *Ciclos Nordestinos* era didática: introduzir os jovens pianistas na rica tradição da música nordestina e, ao mesmo tempo, iniciá-los nas técnicas da música moderna, além da já referida intenção documental de preservar esses temas e características de uma possível extinção.

A cada ciclo, formado por cinco movimentos, a complexidade vai aumentando, reforçando a sua função didática. O 1º *Ciclo Nordestino Op. 5b*, cujo original para piano data de 1960, é formado pelos movimentos “Samba Matuto”, “Cantiga”, “É Lamp”, “Gavião” e “Martelo”. O 2º *Ciclo Nordestino Op. 13b*, do original de 1963, formado por “Batuque”, “Praiana”, “Carretilha”, “Seca”, “Xenhenhém”. Por fim, o 3º *Ciclo Nordestino Op. 22*, transcrito do original de 1966, é composto por “Capoeira”, “Côco I”, “Cantiga de Cego”, “Côco II” e “Candomblé”.

Exemplo 8: 2º *Ciclo Nordestino*: Sêca IV (Marlos Nobre), comp.1-6:

As peças seguintes para duo de violões foram as *Três Danças Brasileiras Op. 57* de 1983, dedicadas ao violonista inglês Gordon Crosskey. Os movimentos são: “I- Roda”, “II- Embolada” e “III- Maracatu”. A peça foi editada pela *Boosey & Hawkes*, fazendo parte de um álbum intitulado “*Two Centuries of Guitar Music*”.

⁵⁰ “a parallel linking Nobre’s *Ciclos Nordestinos* to Bartók’s *microcosmos* would not be a mere coincidence, once Nobre regard the Hungarian composer as one of his main influences and great source of inspiration.”, Bernardo Scarambone, *The Piano Works of Marlos Nobre*, Tese de Doutorado, Universidade de Houston, 2006, p. 55.

Em 1989, com revisão em 2004, Marlos Nobre escreve outra peça para o Duo Assad, a *Sonatina Op. 76*, em um único movimento. Em 2004, compõe ainda *Lamento e Toccata Op. 99* para dois violões, sob encomenda do selo suíço *Leman Records*, dedicado ao duo formado pelo violonista brasileiro Joaquim Freire e sua esposa, a violonista alemã Susanne Mebes, ambos radicados na Suíça. Essas peças ainda aguardam a estréia.

Nesse meio tempo, em 2003, Nobre realizou uma versão da importante série *Desafios* para dois violões, que ainda se encontra inédita. Além dessa, escreveu mais outras 51 versões, até o momento, para as mais diversas formações, todas com o mesmo número de opus, embora acrescentados de um número indicativo da ordem para cada versão. A versão para duo de violão é o *Desafio XXII Op. 31/22*. Toda série *Desafios* é sempre baseada no mesmo material e tem dois movimentos – “Cadenza” e “Desafio” – que acabam ganhando novos coloridos, dependendo da instrumentação utilizada.

2.3 - Obra para conjunto de violões

Nobre escreveu ainda duas peças para conjunto de violões que permanecem inéditas até hoje. Trata-se de *Desafio XXIV Op. 31/ 24*, versão da citada série, composta em 2000, e *Fandango Op. 69*, escrito em 1989, cujos movimentos representam cada um dos quatro elementos da matéria, na concepção filosófica pré-socrática, conforme evidenciam seus títulos: “Dança Ritual do Ar”, “Dança Ritual da Água”, “Dança Ritual do Fogo” e “Dança Ritual da Terra”.

2.4 - Obra para violão e voz

A música vocal representa um dos pilares fundamentais da obra de Marlos Nobre, tendo produzido peças de grande valor para esse gênero no Brasil, como a cantata *Ukrinmakrinkrin Op. 17*, *O Canto Multiplicado Op. 38* ou *Yanomâni Op. 47*, estas com um caráter mais experimental – utilizando a voz quase como um instrumento. Numa linha mais conservadora, também realizou uma substancial contribuição, no gênero das canções nacionalistas, seguindo uma tradição deixada por compositores como Lorenzo Fernandez (1897-1948), Francisco Mignone (1897-1986), Camargo Guarnieri (1907-1993), entre outros.

É digno de nota, o fato de Nobre escrever tantas peças com uma linguagem mais tradicional, repleta de referências nacionais – mas com uma forte dose de características pessoais – nos remetendo a toda uma herança da música vocal brasileira desde a colonização, passando pelas modinhas, até os diversos gêneros cantados da música popular brasileira.

As peças para violão e voz são, em sua maioria, transcrições feitas no ano de 1998, a partir dos originais para piano e voz. Por esse motivo, serão analisadas na ordem cronológica das versões originais e não das transcrições para violão.

O interesse pela composição de música vocal veio desde cedo, pois em 1961, aos 22 anos, Nobre compôs as *Três Trovas Op. 6* para soprano e piano, que ganhou menção honrosa no mesmo ano, no concurso “A canção brasileira” da Rádio MEC. A versão para soprano e violão foi feita em 1998, sob número de opus 6a. A peça é formada por três canções intituladas “Lundú”, “Modinha” e “Final”, que foram escritas sobre o texto de Ademar Tavares (1888-1963). A versão para violão e voz foi estreada pelo tenor Reginaldo Pinheiro e pelo violonista Fábio Shiro Monteiro no Musikwerkstatt Schülermühle, em 1998. Os mesmos intérpretes também gravaram a

peça pelo selo alemão *AUREA VOZ*. Existe também uma versão para voz e orquestra da mesma peça.

No ano seguinte, 1962, compôs mais duas séries de três canções, originais para voz e piano, que também foram transcritas para violão e voz no ano de 1998: as *Três Canções Op. 9*⁵¹ e *Poemas da Negra Op. 10*. Das *Três Canções Op. 9*, a primeira peça, “Maracatu”, tem texto de Ascenço Ferreira (1895-1965), enquanto que as outras duas, “Teu Nome” e “Boca de Forno”, levam texto de Manuel Bandeira (1886-1968).

Já os *Poemas da Negra Op. 10* foram dedicados a Camargo Guarnieri⁵² e todos eles escritos sobre textos de Mário de Andrade (1893-1945). Os movimentos são: “Você é tão suave”, “Quando” e “Lembrança Boa”. As transcrições para violão e voz de *Três Canções Op. 9* e *Poemas da Negra Op. 10* ainda permanecem inéditas. Assim como *Três Trovas Op. 6*, também foram realizadas transcrições para voz e orquestra dos *Opus 9 e 10*.

Nobre compôs em 1965 e 1966, respectivamente, *Praianas Op. 18* e *Beiramar Op. 21* que, segundo Vasco Mariz, são “uma jóia da canção praieira, com ambientação digna do melhor Dorival Caymmi”. Estas canções, em estilos tão tradicionais, foram compostas, surpreendentemente, logo após o estudo do compositor no Instituto Torcuato Di Tella em Buenos Aires, e sucedem à experimental *Ukrinmakrinkrin Op. 17*. Segundo Nobre:

Depois de uma obra tão experimental como *Ukrinmakrinkrin* era como se minha mente desejasse um repouso, um retorno (...). Não tenho preconceitos de parecer vanguarda ou retaguarda, para mim isso não existe. Somente existe o impulso forte e essencial da criação.⁵³

⁵¹ Essa peça foi premiada no concurso “A Canção Brasileira da Rádio MEC”.

⁵² Marlos Nobre era aluno de Guarnieri na época em que compôs estas peças.

⁵³ Entrevista n° 3 (Realizada em 09/07/07).

Praianas Op. 18 está dividida em três movimentos (“Canoeiro”, “O Mar” e “Janáina”) com texto do próprio compositor. A versão para voz e violão foi feita em 1998, e estreadas no mesmo ano por Reginaldo Pinheiro (tenor) e Fábio Shiro Monteiro (violão) no *Musikwerkstatt Schülermühle*, na Alemanha. Já *Beiramar Op. 21*, tem o texto escrito por Marlos Nobre, mas retirado do folclore da Bahia. A versão para voz e violão, também feita em 1998, ainda permanece inédita. Seus movimentos são: “Estrela do Mar”, “Iemanjá ôô” e “Ogum de lé”.

Outra canção original para piano e voz, composta em 1966, que recebeu uma transcrição para violão e voz em 1998, foi *Dengues da Mulata Desinteressada Op. 20*, com texto de Ribeiro Couto (1898-1963), poeta e diplomata brasileiro. Esta despreziosa canção ganhou o primeiro prêmio no Concurso Cidade de Santos no mesmo ano da composição⁵⁴.

Dois peças concebidas originalmente para serem tocadas no violão – ao contrário de todas as outras canções que primeiramente eram compostas em suas versões para piano – são também as primeiras peças do compositor a ter o violão em sua formação: *Modinha Op. 23* para canto, flauta e violão de 1966 que, em 1998, teve também uma versão apenas para violão e voz⁵⁵, e *Dia de Graça Op. 32*⁵⁶ para voz e violão, composta em 1968.

Modinha Op. 23 tem o texto do poeta brasileiro Marcos Konder Reis (1922) e sua estréia (da versão com flauta) deu-se em 1966 no Gaslight Club, no Rio de Janeiro, com Isabela Saraceni (voz), Luis Eduardo (flauta) e Murilo Alencar (violão). Já a versão para voz e violão, sem a flauta, ainda não foi tocada.

⁵⁴ A peça foi estrada no dia 10 de Julho de 1998 no Musikwerkstatt Schülermüle (Alemanha) por Reginaldo Pinheiro (tenor) e Fabio Shiro Monteiro (violão). A peça também foi gravada pelo mesmo duo.

⁵⁵ A versão para voz e violão é a de *Op. 23c*, escrita em 1988. Além dessa versão, há ainda mais duas outras, para voz e orquestra e outra para voz e piano.

⁵⁶ Nobre escreveu também versões da mesma peça para voz e piano, e outra para voz e orquestra.

A canção *Dia de Graça Op. 32* foi gravada⁵⁷ por Maria Bethânia (voz) e Jards Macalé (violão) em 1968, e foi composta para o filme de Glauber Rocha *Antonio das Mortes*. O texto usado na canção é de autoria do próprio cineasta.

Ainda para violão e voz, existe uma versão da série *Desafios*. Ao revés das outras peças da série, que são instrumentais, *Desafio XVIII Op. 31/18a (Amazônia II)*⁵⁸ é cantada. O texto usado na peça é de Marlos Nobre e foi escrito sobre nomes de pássaros da selva. Essa versão foi feita em 1994 para o Duo de Pádua, formado por Mônica de Pádua (soprano) e Fernando de Pádua (violão), que estrearam a peça no mesmo ano no Weil Recital Hall do Carnegie Hall de Nova York.

A exemplo da série *Desafios*, em 2002, Nobre começa a compor uma nova série que atualmente já conta com 16 versões: a série *Poemas*. A versão para voz e violão é o *Poema V (Raio de Luz) Op. 94 No. 5a*, escrita em 2002 com texto do próprio compositor. Essa é, até o momento, a última peça do compositor para esta formação.

2.5 - Obra para violão e coro

No ano de 1980, depois de dois anos sem compor – o que, nas palavras do compositor, seria “uma pausa para respirar, olhar para trás e depois recomeçar”, – Nobre escreveu duas de suas peças mais importantes, *Sonâncias III Op.48* para dois pianos e dois percussionistas, e *Yanomâni Op. 47* para coro misto, tenor e violão. Esta última é ainda uma das mais importantes e bem sucedidas obras sobre a temática indígena escrita no Brasil.

Yanomâni foi uma encomenda do Choeur des XVIème de Friburgo (Suíça), que a estreou na Igreja Reformada de Friburgo, em 1981, sob a regência de Jean-Jacques Martin, com Olivier Rumpf (tenor) e Dagoberto Linhares (violão). O texto foi

⁵⁷ Estúdio MAPA no Rio de Janeiro.

⁵⁸ Assim como Amazônia I para voz e orquestra de cordas.

escrito por Marlos Nobre utilizando sons onomatopéicos e trechos em português, e representa o ritual dos índios após a morte de um cacique.

Nobre conta que:

Os Yanomames são o último grande povo indígena do Brasil, sobrevivente à civilização. Eu estive com eles e a coisa que mais me impressionou foi um ritual depois do assassinato de um grande chefe dos Yanomami, por colonos brancos. O ritual é impressionante porque a morte para o indígena significa a perda da cultura, mas o morto deve reintegrar-se a seu povo através desse ritual (...). Não houve intenção documental. A obra é construída com uma linguagem atual e contemporânea, utiliza uma escrita aleatória controlada. O sistema é o mais livre possível, mas está estruturado serialmente, porque atualmente trabalho com a série; uso a politonalidade, a multitonalidade e, sobretudo, enfrento a questão rítmica (...). É portanto uma forma ditada pela idéia emotiva.⁵⁹

O resultado disso é uma música preocupada mais em expressar esse conteúdo simbólico do que qualquer idéia etnográfica. Paulo de Tarso Salles diz que

formas canônicas, escalas modais, pentatônicas, *glissandos*, *clusters*, são elementos mesclados pelo compositor sem nenhuma hierarquia a não ser sua adequação ao conteúdo expressivo. Consideramos assim que Marlos Nobre tenha atingido em *Yanomami* uma expressão significativa para uma música nacional, porém sem as limitações da orientação nacionalista nem de um modernismo ortodoxo.⁶⁰

O violão utiliza, nesta peça, uma *scordatura* incomum (Ré, Sol#, Dó#, Fá#, Si e Mi) e segundo Quadrio “é usado ora como apoio percussivo, ora criando atmosferas de delicadas sonoridades”⁶¹.

O exemplo seguinte mostra um trecho da peça no qual sons onomatopéicos, que lembram fonemas indígenas, são combinados com palavras da língua portuguesa, simbolizando um ataque dos colonizadores brancos à tribo.

⁵⁹ *Apud.* Paulo de Tarso Salles, *Abertura e Impasses: O Pós-modernismo na Música e seus Reflexos no Brasil – 1970-1980*, São Paulo: Editora Unesp, 2003, p. 197.

⁶⁰ *Ibidem.* p. 202.

⁶¹ *Apud.* Paulo de Tarso Salles, p. 199.

Exemplo 9: *Yanomâni* (Marlos Nobre), comp. 86-90:

Ritmico - Tpo. Giusto

S. *mf* Ma - ta ca - ci - que Ma - ta ca - ci - que Ma - ta ca - ci - que Ma - ta Ma - ta Ma - ta Ma - ta ca - ci - que *f*

A. *mf* Ma - ta ca - ci - que Ma - ta ca - ci - que Ma - ta ca - ci - que Ma - ta Ma - ta Ma - ta Ma - ta ca - ci - que *f*

T. Solo *f* Oyê _____ Ayê _____ Munyé Bayê _____ Ta

T. *mf* Ma - ta ca - ci - que Ma - ta ca - ci - que Ma - ta ca - ci - que Ma - ta Ma - ta Ma - ta

B. *mf* Ma - ta ca - ci - que Ma - ta ca - ci - que Ma - ta ca - ci - que Ma - ta Ma - ta Ma - ta

Violão *mf* *f*

2.6 - Obra para violão e orquestra

Em 1980, Nobre escreve o *Concerto Op. 51* para Violão e Orquestra, em três movimentos (“I-Dramático e tenso”, “II-Etéreo” e “III-Fantasmagórico”), sob encomenda da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, que acabou por não tocá-la, pois foi constatado que o violonista não estava bem preparado para executar a peça. O *Concerto* está sendo revisto pelo compositor que já está preparando a sua estréia.

A outra obra do gênero que tem o violão como solista é o *Concerto Op. 82* para dois violões, orquestra de cordas, tímpanos e percussão, composta em 1995 sob encomenda da GHA Records S.C. de Bruxelas. Essa peça teve uma boa acolhida por parte da crítica e do público, e teve sua estréia em 1998, no Teatro São Pedro, em São Paulo, com o Duo Assad⁶² e a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, sob

⁶² O *Concerto* também foi dedicado ao Duo Assad.

regência de John Nechling. Posteriormente, os mesmos intérpretes fizeram uma turnê pelos Estados Unidos tocando esse concerto.

O *Concerto Op. 82*, com cerca de trinta minutos de duração, está dividido em quatro movimentos. O primeiro movimento, “Concerto Grosso”, se insere dentro da tradição dos concertos barrocos, e os violões têm mais um papel de baixo contínuo do que propriamente de solistas, ainda que tenham trechos muitas vezes virtuosísticos e contenha uma *cadenza* ao estilo dos concertos do século XIX. O segundo movimento, “Cadenza-Toccata Concertante”, é uma espécie de reinterpretação estendida da *Homenagem a Villa-Lobos Op.46*. No terceiro movimento, “Aria-Scherzo-Aria”, para uma certa reminiscência do segundo movimento do *Concierto de Aranjuez*, de Joaquín Rodrigo (1902-1999), embora a intenção tenha sido recriar o espírito de uma ária barroca, pois o solo do violoncelo seria uma homenagem a Luigi Bocherini (1743-1805). O concerto termina num brilhante e virtuosístico movimento intitulado “Presto com Fuoco Alucinante”. O compositor espanhol Tomás Marco (1942), considera esse um dos melhores concertos já escritos para dois violões⁶³.

Em *Concerto Op. 82* observam-se dois exemplos da “recontextualização musical” típica de Nobre. Além do segundo movimento que usa o tema da *Homenagem a Villa-Lobos*, o primeiro movimento desse concerto é uma releitura do primeiro movimento do *Concertante do Imaginário Op.74*, de 1989, para piano e cordas.

2.7 - Obra para formações diversas incluindo o violão

Nobre escreveu várias peças de câmara com formações diversas, incluindo o violão. Entretanto, ele acredita que o violão, como instrumento camerístico, ainda não teve suas possibilidades timbrísticas totalmente entendidas pelos compositores

⁶³ Tomás Marco, *Marlos Nobre: El Sonido del Realismo Mágico*. p. 93.

contemporâneos⁶⁴. Na série *Desafios*, além das já comentadas peças *Desafio XVIII Op. 31/18a (Amazônia II)* (1994), para voz e violão, e *Desafio XXII Op. 31/22* (2003), para dois violões, o compositor escreveu ainda mais seis peças para a série, incluindo o violão em sua formação, buscando em cada uma delas diferentes expressões e possibilidades tímbricas decorrentes de cada formação. São elas:

- *Desafio XX Op. 31/19* para violino, violão e violoncelo (1984);
- *Desafio XX Op. 31/20* para flauta, violão e violoncelo (1984);
- *Desafio XXI Op. 31/21* para violão e harpa (1992);
- *Desafio XXIII Op. 31/23* para dois violões e orquestra de cordas (2004).
- *Desafio XXIII Op. 31/23a* para violão e piano (1992);
- *Desafio XXXIII Op. 31/33* para flauta e violão (1997).

Exemplo 10: *Desafio XXXIII* (Marlos Nobre), comp. 1-6:

The musical score for *Desafio XXXIII* (Marlos Nobre), measures 1-6, is presented in 12/8 time. It consists of four staves: Flute, Guitar, Fl. (Flute), and Gtr. (Guitar). The Flute part begins with a 'VIVO' marking and a dynamic of *mf* *deciso*. The Guitar part starts with a dynamic of *mf* and a *deciso* marking. The Fl. part starts with a dynamic of *sf*. The Gtr. part starts with a dynamic of *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ademais, escreveu ainda duas peças incluindo violão e percussão em sua formação. Em 1980, compôs *Sonâncias II Op. 48*, para a incomum formação flauta, violão, piano e percussão, seguindo o mesmo espírito de *Sonâncias I Op. 37* (1972),

⁶⁴ Colin Cooper, "Marlos Nobre: Speaking Internationally" in *Classical Guitar Volume 12 No. 3* (Novembro, 1993) p. 12.

para piano e percussão e *Sonâncias III Op.49* (1980) para dois pianos e dois percussionistas. Em 1989, escreveu o ainda inédito *Duo Op. 71* para violão e percussão. Nessa peça, o percussionista usa a marimba, xilofone e vibrafone.

Os instrumentos de percussão sempre tiveram um papel importantíssimo na obra de Marlos Nobre, uma vez que dois dos principais elementos nos quais esse compositor baseia sua técnica são o ritmo e o timbre. Além do *Duo Op. 71* e de *Sonâncias II Op. 48*, nos quais o violão também é utilizado, Nobre usou a percussão em importantes peças suas como *Variações Rítmicas Op. 15*, *Canticum Instrumentale Op. 25*, *Rhythmetron Op. 27*, *Sonâncias I e III*, *Sonante I e II*, *Concerto para Percussão e Orquestra Op.89*, entre outras.

2.8 - Conclusão

A partir desse levantamento sobre o violão na obra de Marlos Nobre, é possível observar a importância que esse instrumento sempre teve para o compositor. Sua obra chama a atenção não só pela extensão, mas também pela variedade de técnicas, procedimentos, estilos, formações instrumentais e recursos tímbricos utilizados. Como já foi comentado acima, existem exemplos de praticamente todas as fases composicionais de Nobre em sua obra violonística. No Brasil, a sua produção para violão, possivelmente, só encontra paralelos nas obras de Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone e Radamés Gnattali.

Nobre diz que um de seus principais objetivos é criar uma nova linguagem para o violão, fugindo aos clichês usuais dos compositores violonistas e criando peças mais ambiciosas⁶⁵. O compositor acredita que o violão tem um papel que está se

⁶⁵ Marlos Nobre, in *Forum Allegro*, mensagem número 37, 25 de outubro de 2003, acessado 8 de abril de 2006.

tornando cada vez mais importante na música contemporânea⁶⁶, daí seu grande esforço para criar uma vasta obra para o instrumento.

⁶⁶ Colin Cooper, “Marlos Nobre: Speaking Internationally” in *Classical Guitar Volume 12 No. 3* (Novembro, 1993) p. 14.

CAPÍTULO 3

Reminiscências Op. 78

Reminiscências Op. 78 é uma das mais importantes peças para violão solo do compositor Marlos Nobre. Foi composta entre novembro de 1990 e maio de 1991, portanto pertencente à sua quinta fase composicional, mais recente e madura. Em *Reminiscências Op. 78*, assim como acontece em outras peças desta fase, fica muito evidente a interação entre elementos característicos da música contemporânea e outros mais tradicionais da música tonal.

A peça está dividida em três movimentos que levam o nome dos respectivos gêneros da música popular urbana brasileira que os inspiraram, formando uma suíte com alguns dos ritmos que povoaram a infância do compositor. Os movimentos são: “I - Choro”, “II - Seresta” e “III - Frevo”. Estes movimentos foram dedicados respectivamente aos violonistas cariocas Marcus Llerena e Marcelo Kayath e ao pernambucano, radicado na Suíça, Joaquim Freire. Estes três violonistas alcançaram reconhecimento tanto no Brasil como no exterior e foram grandes divulgadores da obra para violão de Nobre.

A motivação para o compositor começar a escrever a peça partiu de um pedido do violonista Marcelo Kayath, que lhe solicitou ao compositor uma peça inédita, para ser incluída em um CD, contendo as peças prediletas do violonista. Nobre prontamente aceitou o desafio de compor uma peça “favorita” que, como expusemos, nem existia ainda. A peça em questão era a “Seresta” que nasceu como uma “Homenagem a João Pernambuco”. Em 1993, foi feita a sua gravação no CD intitulado *Guitar Favourites*. Sobre a “Seresta”, Nobre diz que:

há lembranças minhas claras do estilo em geral de João Pernambuco, por exemplo, os baixos descendentes, algumas suspensões harmônicas características, o estilo seresteiro, que, aliás, são, o estilo muito genérico dos “chorões” tanto de Pernambuco quanto do Rio de Janeiro que eu de certa maneira, procurei homenagear nesta minha “Seresta”.⁶⁷

João Pernambuco (João Teixeira Guimarães) (1883-1947), a quem Nobre se remete nesta peça, foi um importante nome para o choro e para o violão brasileiro. Ele deixou peças que viraram clássicos da música popular brasileira, tais como *Caboca di Caxangá* e *Luar do Sertão*, ambas em parceria com Catulo da Paixão Cearense (1863-1946). Apesar de não saber escrever música (nem mesmo era alfabetizado), muitas de suas peças para violão solo, como *Sons de Carrilhões*, *Dengoso*, *Pó de Mico*, entre outras, são tocadas por violonistas de todo o mundo e fazem parte do aprendizado da maioria dos violonistas brasileiros.

Durante a sua infância, Nobre ouvia constantemente a música de João Pernambuco, afinal esta era tocada nos encontros de violonistas freqüentados pelo jovem em companhia de seu pai. Assim, ao recordar aquele momento de sua vida, o compositor abandonou parcialmente a idéia de fazer uma “Homenagem a João Pernambuco”, e escreveu, então, dois outros movimentos, fazendo da peça uma lembrança daqueles encontros. Após isso, o compositor renomeou a peça, dando-lhe o título com o qual ela é conhecida hoje: *Reminiscências*. No encarte do CD de Joaquim Freire, Nobre comenta, da seguinte forma, a sua inspiração para escrever a peça:

As Reminiscências resultam da forte recordação emocional das reuniões, a que assisti em minha infância em Recife, na qual participavam meu pai e um grupo de violonistas amadores e profissionais da cidade, todos eles absolutamente obcecados pelo violão. As reuniões repetiam-se aos domingos à tarde, e nelas o que mais me seduzia era um violonista magro, simples, moreno, de dedos esqueléticos, chamado Amarildo. Um boêmio inveterado, tímido, silencioso e humilde, transformava-se em

⁶⁷ Entrevista nº 1 (realizada no dia 09/04/07).

um virtuoso endiabrado, no calor das reuniões, e emudecia a todos demonstrando uma técnica absolutamente assombrosa. A fascinação que sua execução exerceu sobre mim, foi o verdadeiro despertar do meu interesse pelo violão, guiado pelo meu pai, um violonista amador. Amarildo costumava improvisar choros, valsas, frevos, serestas, polkas e outras formas, com temas dados na hora, pelos presentes. Assim, ao compor *Reminiscências*, em 1991, as peças foram escritas quase que em um estado de “transe emocional” puro. Não pude me furtar ao envolvimento emocional daquele ambiente efervescente e criativo, das reuniões dos chorões de Recife nos idos de 1945-1950.⁶⁸

Dessa forma, *Reminiscências* passa a representar, não só a visão do compositor acerca da música de João Pernambuco, mas evoca todo um ambiente musical onde eram tocados os mais diversos gêneros brasileiros e no qual o violão tinha um papel fundamental. Outro dado importante é a referência à figura de Amarildo, um violonista virtuose da época, que tinha uma forma bem peculiar de tocar, valorizando a polifonia. Nobre recorda que seu pai lhe chamava a atenção para este fato em particular e isto acabou ficando marcado na memória do compositor, que costuma explorar muito a polifonia em sua obra para violão, e não poderia ser diferente no caso de *Reminiscências*.

Além disso, o compositor tenta, nessa peça, cristalizar vários aspectos do estilo e da forma característica de execução do violão no Brasil, representados pelos gêneros: choro, seresta e frevo. Segundo as palavras do compositor, a peça representa uma “homenagem minha a este estilo profundamente brasileiro de fazer soar o violão”⁶⁹.

Certamente, grande parte dos referidos elementos estilísticos da música brasileira presentes em *Reminiscências* também podem ser encontrados na música de

⁶⁸ Marlos Nobre, Joaquim Freire – Texto do Encarte do CD LC44601, Léman Classics, 1993.

⁶⁹ Entrevista n° 1 (realizada no dia 09/04/07).

João Pernambuco, assim como em muitas peças de tantos outros “chorões”⁷⁰ do Brasil. Da mesma forma, também se pode observar nesta peça a influência de Ernesto Nazareth⁷¹ (1863-1934), cuja obra para piano teve grande importância na formação musical de Nobre, e que não deixa de ser lembrado também em *Reminiscências*⁷². Assim, segundo o compositor, esta peça é “uma tripla homenagem a João Pernambuco, Ernesto Nazareth e aos ‘chorões’ do Rio de Janeiro e Pernambuco”, além da referência ao “estilo profundamente brasileiro de fazer soar o violão”⁷³.

A primeira audição mundial de *Reminiscências Op. 78* aconteceu em setembro de 1991, em Londres, pelo violonista Lawrence Tender⁷⁴. Desde então, a crítica e os violonistas são consoantes em afirmar sobre a importância e as dificuldades de execução da peça. Para o violonista Moacyr Teixeira Neto, em seu livro *Música Contemporânea para Violão*, “a suíte *Reminiscências* talvez seja uma das obras [para violão] mais ambiciosas do compositor e é também uma de execução mais difícil, constituindo-se um desafio ao intérprete”⁷⁵. Diz ainda, Teixeira Neto, “tratar-se de uma das mais comentadas obras da atualidade”⁷⁶. Marcus Llerena, em entrevista ao periódico *Apolon Musagete*, reafirma a importância da peça da seguinte forma:

Trata-se de uma das melhores obras, para violão, escrita por brasileiro nos últimos anos. Foi escolhida como ‘Peça de confronto’ de um dos mais importantes concursos de violão da França e tenho certeza que o violonista que não for brasileiro terá muita dificuldade na interpretação do frevo.⁷⁷

⁷⁰ Chorão é o termo comumente usado para o músico que toca o choro.

⁷¹ O compositor e pianista Ernesto Nazareth é considerado popular por alguns musicólogos e erudito por outros. Ele escreveu mais de 200 peças para piano, entre valsas e tangos brasileiros, que imitavam a forma com que os conjuntos de choro tocavam.

⁷² Entrevista nº 1 (realizada no dia 09/04/07).

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Ver Tomás Marco, *Marlos Nobre. El Sonido del Realismo Mágico*. p. 190.

⁷⁵ Moacyr Garcia Texeira Neto, *Música Contemporânea Brasileira para Violão*, Vitória: Gráfica e Editora A1, sd, p. 41.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 63.

⁷⁷ Marcus Llerena *Apud* Moacyr Garcia Texeira Neto, *Música Contemporânea Brasileira para Violão*. p. 63.

As dificuldades de execução, referidas acima por Teixeira Neto, são intrínsecas à própria intenção da peça, pois fazem alusão ao citado “virtuosismo endiabrado” de Amarildo que a peça pretende evocar. Por outro lado, como lembra Llerena, há ainda as dificuldades de interpretação ligadas às características de execução dos gêneros da música brasileira que serviram de fonte para as peças. Mesmo sendo a escrita de Marlos Nobre, normalmente, muito detalhista, um estudo mais profundo das formas de execução e “pronúncia” da música popular brasileira são indispensáveis para uma execução coerente da peça. Este assunto também será tratado mais profundamente nos próximos capítulos.

A despeito da dificuldade de execução de *Reminiscências Op. 78*, esta peça tornou-se a composição para violão solo mais tocada e mais gravada deste compositor. Até o momento, a peça já foi gravada cinco vezes. As primeiras gravações foram feitas pelos violonistas Marcus Llerena e Joaquim Freire – a quem estão dedicados, respectivamente, os movimentos “Choro” e “Frevo” – mais ou menos na mesma época, no ano de 1993, o primeiro pelo selo Velas, e o segundo pela Léman Classics⁷⁸. A estas gravações, seguiram-se as de Kurt Schneeweiss e Fábio Shiro Monteiro. Mais recentemente, em 2006, o jovem violonista gaúcho, Thiago Colombo de Freitas, fez mais uma gravação da peça, em um CD independente intitulado “Reminiscências”.

Atestando a importância da peça, *Reminiscências Op. 78* foi escolhida como peça de confronto no Concours International d’Exécution Musicale de Genève (CIEM) no ano de 1995, no qual o violonista búlgaro George Vassilev obteve o primeiro prêmio. Posteriormente, em 2000, esse violonista gravou um CD com *Yanomâni* de Nobre.

⁷⁸ Apesar de Marcus Llerena ter sido o primeiro a gravar a peça, em abril de 1993, a gravação de Joaquim Freire, pelo selo suíço Léman Classics, foi a primeira a ser lançada.

Em 1994, *Reminiscências Op. 78* foi publicada pela editora francesa Editions Henry Lemoine, tendo como responsável pela edição o violonista argentino Roberto Aussel que já editara no ano anterior *Entrada e Tango Op. 67*. Em 1998, a mesma editora publicou também *Rememórias Op. 79*.

Apesar de ter sido publicada dentro da “Collection Roberto Aussel”, as digitações que aparecem na edição de *Reminiscências Op. 78* foram colocadas pelo próprio compositor, levando em consideração o próprio conhecimento adquirido sobre o violão, e tendo como base as digitações de Marcelo Kayath e Marcus Llerena.

3.1 - Sobre os Critérios para a Elaboração da Edição Presente neste Trabalho.

A edição de *Reminiscências Op. 78*, parte integrante deste trabalho, é o reflexo das conclusões sobre as questões nele levantadas. Em geral, a edição, assim como a interpretação musical, resulta de estudos sobre os vários aspectos que compõem uma peça e o seu entorno. Portanto, de certa forma, todos os dados e questionamentos levantados nesta pesquisa, convergem para a realização da referida edição e, também, para as informações sobre a interpretação musical de *Reminiscências Op. 78* presentes no corpo do texto.

Sobre ato de editar, James Grier, no livro *The Critical Editing of Music*, afirma que editar

consiste em uma série de escolhas críticas e instruídas; em resumo, um ato de interpretação. Editar, além do mais, consiste na interação entre a autoridade do editor e a autoridade do compositor. (...) Editar, conseqüentemente, consiste em um equilíbrio entre essas duas autoridades. Além do mais, o balanço preciso, presente em cada edição em particular, é produto direto do compromisso crítico do editor com a peça editada e suas fontes.⁷⁹

⁷⁹ “Editing, therefore, consists of series of choices, educated, critically informed choices; in short, the act of interpretation. Editing, moreover, consist of the interaction between the authority of the composer and the authority of the editor.(...) Editing, therefore, comprise a balance between these two authorities. Moreover, the exact balance present in any particular edition is the direct product of the editor’s critical

As escolhas feitas aqui durante todo o processo de editoração de *Reminiscências Op. 78* levaram em conta as intenções originais do compositor, mas, por outro lado, não deixam de refletir a interpretação das fontes usadas pelo editor, num processo semelhante àquele do executante ao interpretar alguma peça. Nesse sentido, James Grier, chama a atenção para o fato de que, tanto o executante, quanto o editor, a partir do mesmo estímulo (a notação), respondem com base em critérios de conhecimento e gosto estético. A diferença entre eles estaria apenas no resultado final que, para o executante, é o som e, para o editor, a página impressa.

Em nossa edição, incluímos novas digitações tendo em vista a sua importância no resultado final da execução de uma peça, estreitando, ainda mais, o vínculo existente entre edição e interpretação musical. Por isso, mesmo não sendo nossa intenção, pode-se até afirmar que se trata de uma edição interpretativa⁸⁰ de *Reminiscências Op. 78*, devido ao fato de muitas escolhas de digitação, presentes na edição, terem sido resultado também das escolhas de interpretação musical dadas pelo editor, tal como será demonstrado adiante.

As inserções de novas digitações, entretanto, não constituem desrespeito às intenções originais do compositor, mas, ao contrário, quaisquer modificações nas digitações foram orientadas por criteriosas escolhas com o intuito de reforçar aquilo que o editor julgou ser intenção do compositor que, não sendo violonista, podia desconhecer certos detalhes muito particulares e especializados da técnica do instrumento. Aliás, é importante destacar que Marlos Nobre, mesmo sendo ele um pianista de grande capacidade, nunca coloca os dedilhados em suas próprias peças para piano, deixando-os

engagement with the piece edited and its sources.?", James Grier, *Critical Editing of Music*, Nova York, Press Sydicate of the University of Cambridge, 1996, pp. 2-3.

⁸⁰ Edição interpretativa pode ser conceituada como aquela que contribui com informações sobre o modo de interpretar a peça editada.

a critério de seus intérpretes. Apesar disso, no caso de suas peças para violão, as digitalizações foram colocadas a pedido das editoras, por questões comerciais, a fim de facilitar o acesso destas publicações aos estudantes⁸¹.

Considerando a edição de uma partitura um ato de interpretação da mesma, o objetivo aqui não é, em hipótese alguma, o de se fazer uma edição definitiva de *Reminiscências Op. 78*, mas apenas o de demonstrar e explicar uma possível interpretação da peça, na ótica do editor. A fim de reforçar a convicção de que não existe uma interpretação ideal ou definitiva, e sim uma infinidade de formas que ela pode assumir conforme as escolhas pessoais e circunstanciais de cada intérprete, transcrevemos abaixo uma citação de Luigi Pareyson sobre o tema:

A primeira coisa que salta à vista no fenômeno da interpretação é a sua *infinidade*: a interpretação é infinita quanto ao seu número e ao seu processo. Por um lado, não há interpretação definitiva, nem processo de interpretação que, alguma vez, possa dizer-se verdadeiramente acabado: a série das revelações não está nunca fechada, e toda proposta de interpretação é passível de revisão, integração, aprofundamento, e há sempre alguma nova circunstância que a desmente, limita, ou corrige: cada vez que se relê uma obra, o processo de interpretação que se mantinha fechado reabre-se, e tudo é recolocado em questão; (...) Por outro lado, as interpretações são muitas, tantas quantas as pessoas que se aproximem de uma determinada obra, e até mais, se pensarmos nas mudanças a que, no curso de sua vida, uma mesma pessoa é levada, sob o estímulo de novas circunstâncias e de novos pontos de vista: não é sem razão que, quando se fala de matéria interpretável, pensa-se logo no dito *tot capita tot sententiae*, já que a interpretação é, geralmente, qualificada pelo possessivo, “minha, tua, sua interpretação”, sempre personalíssima, por isso múltipla, ou melhor, infinita.⁸²

3.2 – Procedimentos

Para elaborar a edição de *Reminiscências Op. 78*, apresentada no final da dissertação, foram utilizados como fontes o manuscrito autógrafo de Marlos Nobre de

⁸¹ Entrevista n° 2 (realizada no dia 23/06/07).

⁸² Luigi Pareyson, *Os Problemas da Estética*, 2ª Edição, São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 165.

Reminiscências; a edição – da mesma peça – que foi publicada pela Editora Henry Lemoine, em 1994; e a versão para piano de “Frevo” publicada pela Editora Música Nova, em 1985.

Para se chegar à versão aqui apresentada, foram feitas comparações entre as diferentes fontes, além de consultas ao compositor, com a finalidade de esclarecer dúvidas sobre as suas intenções originais. Todas as diferenças, encontradas entre o manuscrito e a edição, serão apontadas e comentadas logo adiante.

Da versão para piano do “Frevo”, foi aproveitada a maior parte das indicações de articulação e de caráter que não estão presentes nem no manuscrito, nem na edição, da versão para violão. Mesmo sendo, o piano e o violão, instrumentos com características técnicas e de produção sonora diferentes, acreditamos que as referidas indicações de articulação e caráter, presentes na versão para piano, representam, no mínimo, uma possibilidade mais detalhada de interpretação dada pelo próprio compositor, fato este que, por si só, já justificaria a inclusão dos referidos detalhes, mesmo que só como referência.

Entretanto, em entrevista realizada para este trabalho, o compositor informou que, intencionalmente, não colocou na partitura para violão um detalhamento tão acentuado quanto no “Frevo” para piano. Por outro lado, Nobre diz que, “também neste caso, é essencial um conhecimento prévio de como se tocam os frevos pelas orquestras típicas de frevo de Pernambuco”⁸³. Apesar da fonte de informação, que são as referidas indicações presentes no “Frevo” para piano, entendemos que o compositor optou por dar mais liberdade de escolha para o intérprete, por isso incluímos também uma versão do “Frevo” sem os acréscimos das indicações de articulação da versão para piano.

⁸³ Entrevista n° 1 (realizada no dia 09/04/07).

Acreditamos que, ao optar pela versão com inclusão das articulações, o intérprete não precisa seguir todas as indicações que estão escritas; basta escolher, dentre elas, as que lhe forem mais convenientes. O executante também terá a opção de modificar as articulações ao seu gosto – desde que dentro do estilo – já que o próprio compositor deu esta possibilidade ao não incluí-las na partitura para violão.

A digitação sugerida neste trabalho teve como base a que aparece na partitura de *Reminiscências Op.78* editada pela Henry Lemoine⁸⁴, pois refletem muito a intenção do compositor, uma vez que ele mesmo as inseriu e revisou. Contudo, inúmeras modificações nas digitações foram feitas: em alguns momentos, no intuito de facilitar a execução da peça; já em outras situações, o objetivo foi buscar uma maior aproximação da sonoridade característica da música popular brasileira que inspirou a composição da peça, utilizando, para isso, determinados recursos técnicos próprios do instrumento.

As indicações de dedilhados da mão direita e dos procedimentos técnicos a serem utilizados também foram inseridas na partitura, com a finalidade de facilitar o aprendizado da peça por outros violonistas.

3.3 - Diferenças entre Manuscrito de Marlos Nobre e a Edição da Henry Lemoine

A edição de *Reminiscências Op. 78*, feita pela editora francesa Henry Lemoine em 1994, é, em geral, bastante fiel ao manuscrito do próprio compositor, entretanto, há algumas diferenças que merecem destaque. Por outro lado, o manuscrito autógrafo da peça também contém pequenas incorreções, além de só apresentar digitação em um trecho do primeiro movimento.

⁸⁴ No manuscrito só aparecem as digitações de um pequeno trecho do “Choro”.

semicolcheia do compasso), sendo o que se segue uma nova idéia. Optamos em deixar tal como está no manuscrito.

Compassos 31 e 54

Manuscrito – Barras duplas separando estes compassos e o seguinte.

Edição Henry Lemoine – Não há barra dupla.

Estas duas barras duplas presentes no manuscrito reforçam, mais uma vez, a estrutura formal da peça, estabelecendo a separação entre as diferentes partes. No caso específico do gênero choro, em geral, cada parte tem um caráter mais ou menos diferenciado, assim como acontece no “Choro” de Marlos Nobre, reforçando a importância de deixar mais clara as separações.

Compasso 75

Manuscrito – Indicação “Como uma recordação”.

Edição Henry Lemoine – Indicação “Come uma recordação”.

Esse erro, aparentemente insignificante, foi devido, provavelmente, à não compreensão do editor da letra do manuscrito, revelando uma certa incoerência da edição em utilizar indicações de tempo e caráter, ora escritos em português, ora em italiano. Com o objetivo de padronizar a língua usada e tornar compreensíveis as indicações aos instrumentistas de qualquer nacionalidade, optamos em traduzir as indicações que estavam em português para o italiano, língua tradicionalmente usada para essa finalidade.

A edição Lemoine também não é coerente com relação ao uso do indicativo de pestana, pois, apenas entre os compassos 75 e 90, foi usado esse indicador como “C” (do espanhol “Ceja”), enquanto no restante da peça, foi usado “B” (do francês “Barré”).

Em nossa edição, padronizamos a indicação da pestana com a utilização de “C” por ser a mais comum.

Compasso 76

Manuscrito – Há uma *portato* na nota “Lá4” do primeiro tempo da voz superior.

Edição Henry Lemoine – Não há indicação de *portato* na nota “Lá4” do primeiro tempo.

A omissão foi possivelmente uma incorreção da edição, pois é coerente com toda a escrita desta seção.

Compasso 76

Manuscrito – A primeira semicolcheia do segundo tempo deste compasso é separada das três outras restantes.

Edição Henry Lemoine – As quatro semicolcheias do segundo tempo deste compasso estão agrupadas.

A separação do grupo de semicolcheias que é feita no manuscrito, neste caso, parece desnecessária, pois não esclarece a organização formal da peça. Ademais, não é coerente com outros momentos da mesma peça, nos quais o mesmo trecho (ou trechos semelhantes) está escrito sem a referida separação, como, por exemplo, no compasso 84. Mantivemos tal como a edição.

Compasso 82

Manuscrito – Barra dupla separando este compasso e o próximo.

Edição Henry Lemoine – Não há barra dupla.

A barra dupla que aparece no manuscrito, no compasso 82, não foi utilizada em nossa edição, pois julgamos que estão subdividindo desnecessariamente uma seção única.

Compasso 84 Manuscrito – Há uma *portato* na nota “Lá4” do primeiro tempo da voz superior.

Edição Henry Lemoine – Não há indicação de *portato* na nota “Lá4” do primeiro tempo.

A omissão foi possivelmente uma incorreção da edição, pois é coerente com toda a escrita desta seção.

Compasso 86 Edição Henry Lemoine – Falta a indicação de quiáltera sobre o segundo tempo deste compasso.

O editor não colocou a indicação de quiáltera no segundo tempo do compasso, embora pela escrita seja possível supor a sua existência. Preferimos incluir a quiáltera para não deixar qualquer dúvida sobre a divisão rítmica do trecho.

Compasso 88 Manuscrito – Não há indicação *portato* em nenhuma nota do segundo tempo da voz inferior.

Edição Henry Lemoine – Há indicação de *portato* apenas na segunda colcheia do segundo tempo da voz inferior..

No manuscrito, não aparece o *portato* nem na primeira, nem na segunda colcheia do segundo tempo da voz inferior. Já na edição citada, foi colocada apenas o *portato* da segunda colcheia. Ocorre que, comparando-se ao compasso 84, no qual aparece uma figuração semelhante, conclui-se que deve ser colocado o *portato* nas duas colcheias em questão.

Compasso 90 Manuscrito – Barra dupla separando este compasso e o próximo.

Edição Henry Lemoine – Não há barra dupla.

Apesar de não delimitar uma seção, como as outras barras duplas deste movimento, no compasso 90, a referida anotação está reforçando uma mudança de andamento que ocorrerá nesse trecho da peça, por isso mantivemos em nossa edição.

Final da Peça Manuscrito – Local e data da composição da seguinte forma: “Rio de Janeiro, 04 de maio de 1991”.

Edição Henry Lemoine – Não há informações sobre o local e data da composição.

Decidimos incluir o local e data da composição como elementos de contextualização necessários a uma melhor interpretação da peça.

3.3.2 – Segundo Movimento: “Seresta”

Título Manuscrito – Não há indicação de dedicatória.

Edição Henry Lemoine – Com a indicação “à Marcelo KAYATH”.

Embora não conste no manuscrito, foi visto que quando Marlos Nobre compôs sua “Seresta”, inicialmente como “Homenagem a João Pernambuco”, já havia a dedicatória a Marcelo Kayath.

Título Manuscrito – Repete o título da peça: “REMINISCÊNCIAS Para violão Opus 83 e, em seguida, o título do movimento: “II. SERESTA”.

Edição Henry Lemoine – Só apresenta o título do movimento: “II. SERESTA”.

Assim como feito na edição Henry Lemoine, julgamos desnecessário repetir o título da peça a cada novo movimento.

Compasso 4 Manuscrito – Fermata na nota “Lá” do primeiro

tempo.

Edição Henry Lemoine – Não há indicação de fermata.

A omissão desta fermata por parte do editor pode ter-se dado devido ao *tenuto* que já está na partitura. Acreditamos, entretanto, que a colocação da fermata neste ponto tem o objetivo de reforçar a necessidade de sustentar esta nota por um tempo maior, razão pela qual optamos pela sua inclusão.

**Compasso 11, 13,
17, 29, 31, 79, 81,
85**

Manuscrito – Acordes arpejados.

Edição Henry Lemoine – Não há indicação de arpejos (acordes plaquê).

O editor omitiu todas as indicações de acordes arpejados que estão no manuscrito deste movimento, embora tenha deixado as indicações de arpejos no “Choro” e no “Frevo”. Facilmente, observa-se entre os violonistas populares, em especial os seresteiros, o uso constante arpejos nos acordes. No caso dessa peça de Marlos Nobre, que pretende evocar a forma peculiar com que os chorões tocavam o violão, todos estes arpejos são pertinentes. Outrossim, são dados extras que expressam, com mais detalhes, a vontade do compositor e, por isso, são indicações indispensáveis.

Compasso 15

Manuscrito – Não há indicação de *a tempo*.

Edição Henry Lemoine – Não há indicação de *a tempo*.

Mesmo não havendo nenhuma indicação de *a tempo* no compasso 15, nem do manuscrito nem da edição, seguindo a coerência de outros trechos similares a esse,

como, por exemplo, o compasso 11, a indicação *a tempo* deve ser inserida, corrigindo a omissão.

**Compasso 22, 40,
57**

Manuscrito – Barra dupla separando este compasso e o próximo.

Edição Henry Lemoine – Não há barra dupla.

Tal como aconteceu no “Choro”, o editor omitiu diversas barras duplas presentes no manuscrito, que, a nosso ver, eram de grande importância para delimitar a estrutura formal, tal como explicado anteriormente.

Compasso 23

Manuscrito – Indicação: “Calmo ♩ = 63”.

Edição Henry Lemoine – Indicação: “Calmo (Tempo I)”, ou seja, ♩ = 72.

Segundo entrevista feita com o compositor, deve prevalecer a versão que está indicando a colcheia = 72, tal como na edição.

Compasso 32

Manuscrito – Notas do primeiro tempo da voz inferior: Lá, Fá, Sol.

Edição Henry Lemoine – Notas do primeiro tempo da voz inferior: Lá, Sol, Fá.

Apesar de serem os compassos 14, 32 e 82 praticamente idênticos, diferenças como a que ocorre entre “Lá”-“Sol”-“Fá” (nos compassos 14 e 82) e “Lá”-“Fá”-“Sol” (no compasso 32), presente no manuscrito, é bastante comum na escrita de Marlos Nobre como forma de variação, já comentada no Capítulo 1 e 2. Inclusive, o compositor, em entrevista, confirma a intenção de alterar a ordem das notas nesse trecho, por isso deixamos igual ao manuscrito.

Compasso 67

Manuscrito – Não há a indicação “*poco precipitato*”.

Edição Henry Lemoine – Indicação “*poco precipitato*”.

Provavelmente, uma falha do editor que repetiu a indicação *poco precipitato*, que aparece no compasso setenta, no sistema logo abaixo do compasso sessenta e sete. Inclusive, no citado compasso setenta, o editor grafou *poco precipitando*, ao invés de *poco precipitato*, conforme o manuscrito.

Compasso 79

Manuscrito – Não há indicação de “ten.” no “Sib3” do segundo tempo.

Edição Henry Lemoine – Há indicação de “ten.” no “Sib3” do segundo tempo.

A indicação de *tenuto*, presente apenas na edição, não é coerente, visto que, em outros trechos iguais, não são colocados os *tenutos*, como ocorre com os compassos 11 e 29. Portanto não incluímos o “ten.” que está na edição Lemoine.

Compasso 83

Manuscrito – “Lá#3”.

Edição Henry Lemoine – “Lá3”.

Segundo o compositor, trata-se de um “Lá3#”, da mesma forma que nos compassos 15 e 33.

**Final da Peça,
(no rodapé da
página).**

Manuscrito – Local e data da composição da seguinte forma: “Rio de Janeiro, 11 de outubro de 1990”.

Edição Henry Lemoine – Não há informações sobre o local e data da composição.

Decidimos incluir o local e data da composição pelas mesmas razões já expostas ao tratar do primeiro movimento da peça.

3.3.3 – Terceiro Movimento: “Frevo”

Título Manuscrito – Não há indicação de dedicatória.
Edição Henry Lemoine – Com a indicação “à Joaquim Freire”.

Da mesma forma que sucedeu com Marcus Llerena, em relação ao “Choro”, a dedicatória a Joaquim Freire, no “Frevo”, só ocorreu depois de concluída a peça.

Título Manuscrito – Repete o título da peça: “REMINISCÊNCIAS Para violão Opus 83” e, em seguida, o título do movimento: “III. FREVO”.
Edição Henry Lemoine – Só apresenta o título do movimento: “III. FREVO”.

Mais uma vez, tal como na “Seresta”, julgamos desnecessário repetir o título da peça.

Compasso 26 Manuscrito – Nota “Mib3” na segunda colcheia da voz superior.
Edição Henry Lemoine – Nota “Réb3” na segunda colcheia da voz superior.

No manuscrito não está muito claro se a nota da segunda colcheia da voz superior é “Réb3” ou “Mib3”. Contudo, possivelmente, houve um equívoco do editor ao

escolher o “Réb3”, pois, confrontando com “Frevo” para piano, percebemos que se trata mesmo de um “Mib”.

Compasso 27

Manuscrito e Edição Henry Lemoine – Notas
“Fá#2”, “Ré2”, “Mi2” na voz inferior.

Provavelmente houve um equívoco do compositor ao passar para a partitura o “Fá2” – que completaria a linha cromática descendente – acabou escrevendo o “Ré2” que está na linha suplementar logo abaixo. O editor acabou repetindo o mesmo equívoco. Tal incorreção pode ser ratificada ao se comparar com a versão para piano de “Frevo”.

Compasso 49

Manuscrito – A primeira colcheia deste compasso é separada das três outras restantes.

Edição Henry Lemoine – As quatro colcheias deste compasso estão agrupadas.

Assim como aconteceu nos casos anteriores, o editor preferiu não separar a primeira semicolcheia do grupo restante, contrariando aquilo que está no manuscrito. Mais uma vez, acreditamos na pertinência de tal separação no intuito de esclarecer a independência entre os dois trechos.

Compasso 63

Manuscrito e Edição Henry Lemoine – Notas
“Sib3”, “Lá2” e “Sol2” na voz inferior.

Provavelmente, a última nota desse compasso é “Sol#2”, se for mantida a coerência com o compasso 57 e outros onde o mesmo motivo aparece.

Compasso 83

Edição Henry Lemoine – A indicação *poco cedendo* é repetida desnecessariamente.

No manuscrito, o compositor repete a indicação *poco cedendo* para reforçar a idéia devido a uma mudança de página que ocorre. Na edição Lemoine, não ocorre tal mudança de página, fato esse que torna desnecessária e até confusa tal repetição.

Compasso 101

Manuscrito – Há um acento na terceira colcheia do compasso.

Edição Henry Lemoine – Não há acento na terceira colcheia do compasso.

A omissão do acento pela edição foi, provavelmente, uma falha. Portanto mantivemos o acento em nossa edição.

Compasso 112

Manuscrito e Edição Henry Lemoine – Na última semicolcheia do segundo tempo deste compasso está escrito um “Mi4” onde deveria estar um “Ré4”.

Levando em consideração o motivo inicial de “Frevo”, a nota em questão seria mesmo um “Ré4”, e não um “Mi4” como aparece tanto no manuscrito quanto na edição.

**Final da Peça,
(no rodapé da
página).**

Manuscrito – Local e data da composição da seguinte forma: “Rio de Janeiro, 11 de outubro de 1990”.

Edição Henry Lemoine – Não há informações sobre o local e data da composição.

Tal como já foi comentado no “Choro” e na “Seresta”, julgamos pertinente manter as datas de composição que foram incluídas no manuscrito.

3.4 – Informações Extraídas do “Frevo” para Piano

O “Frevo”, último movimento do *IV Ciclo Nordestino Op.43* para piano de Marlos Nobre, teve os seus primeiros esboços em 1977, mas só foi completamente revisto e publicado em 1985. Esse frevo fez grande sucesso e acabou ganhando certa independência do restante do *Ciclo Nordestino Op.43*, pois, só em 2006, os outros movimentos foram publicados. A peça foi dedicada ao escritor e musicólogo, Leonardo Dantas (1945) que, além de ter sido um dos incentivadores de Nobre em Recife, foi um importante estudioso do frevo.

Já “Frevo” para violão, foi escrita posteriormente, no ano de 1991, como parte integrante da suíte *Reminiscências Op. 78* para violão solo, também de Marlos Nobre. Para este compositor, apesar de ambas usarem o mesmo material musical, ele não considera a versão para violão como uma transcrição, mas “uma reutilização, em um instrumento diferente, das mesmas idéias”⁸⁵. Este é mais um exemplo de um processo composicional recorrente na obra de Marlos Nobre – que já foi comentado nos Capítulos 1 e 2 – e consiste em “revisitar” um mesmo material musical, mas optando por soluções diferentes das tomadas anteriormente.

Segundo o compositor, uma das principais motivações para escrever o “Frevo” para violão era o fato de não existir, até o momento, nenhum frevo autêntico para o instrumento e, além disso,

o frevo, sendo uma dança típica do Carnaval de Recife, tocada por grande conjunto de metais, clarinetas, e percussão, nas ruas

⁸⁵ Entrevista n° 2 (realizada no dia 23/06/07).

de Recife, ao ser transportado para o violão, me levou a um exercício de imaginação que me foi extremamente excitante artística e musicalmente falando⁸⁶.

Nas versões para violão e piano a estrutura básica da peça é a mesma: mesmo material temático, mesma organização formal, mesmo número de compassos. Apesar disso, a diferença entre os caminhos tomados, em vários elementos da composição, faz com que as duas peças tenham resultados sonoros e estéticos bastante diversos.

Uma das primeiras coisas que chama atenção ao se comparar as duas peças é a escolha dos registros das oitavas usados em cada versão. Não se trata de uma simples adaptação à tessitura do violão. O compositor optou, em certos momentos, por escrever, no “Frevo” do *Op.78*, em registro grave, o que, no “Frevo” do *Op.43*, está no registro agudo e vice-versa.

Exemplo 11a: *Frevo* (piano), comp.1:

Exemplo 11b: *Frevo* (violão), comp.1:

Exemplo 12a: *Frevo* (piano), comp.17:

Exemplo 12b: *Frevo* (violão), comp.17:

Há momentos em que Nobre adapta a versão para violão para torná-la mais idiomática para o instrumento, como no exemplo [13], mas, em outros momentos, alguns padrões são modificados sem que haja relação com as particularidades do violão, como é o caso do exemplo [14]:

⁸⁶ *Ibidem*

Exemplo 13a: *Frevo* (piano), comp.:13-14

Exemplo 13b: *Frevo* (violão), comp.13-14:

Exemplo 14a: *Frevo* (piano), comp.10:

Exemplo 14b: *Frevo* (violão), comp.10:

Há também momentos em que acordes ou trechos inteiros são adaptados, ou até completamente modificados como é o caso dos compassos 28, 29 e 30:

Exemplo 15a: *Frevo* (piano), comp.28-30:

Exemplo 15b: *Frevo* (violão), comp.28-30:

Entretanto, para os objetivos desta pesquisa, não é tão importante quais são as diferenças entre as duas versões da peça, nem as razões pelas quais o compositor fez tais modificações. O que importa, realmente, são as informações de articulação que

estão presentes na primeira versão e que não estão no “Frevo” para violão, pois influenciarão diretamente na interpretação da peça. Além das citadas informações, há, ainda, na versão para piano, indicações de caráter que podem ser relevantes para o executante.

A seguir, estão listadas as principais anotações que foram omitidas na partitura para violão, mas que julgamos de grande utilidade para orientar o intérprete em suas decisões, pois, além de reproduzir o estilo de execução das orquestras de frevo, também refletem as possíveis intenções interpretativas do compositor.

Já que, entre as duas versões de “Frevo”, existem diferenças de oitavas e troca de vozes (linhas que estavam na voz superior, podem aparecer na inferior e vice-versa), optamos, no quadro onde são listadas as diferenças que incorporamos à nossa edição de *Reminiscências Op. 78*, por fazer referência apenas à versão para violão. Assim, ao nos referirmos à voz superior, significa a voz superior da versão para violão (que pode ou não coincidir com a versão do piano). A altura das notas será feita considerando o “Dó3” da primeira linha suplementar inferior da pauta, ou seja, sem levar em conta que o violão é um instrumento transpositor.

Na tabela abaixo, serão descritos, a cada compasso, os dados incorporados em nossa edição de “Frevo” da suíte *Reminiscências Op. 78*:

Tabela 1

Compasso	“Frevo” para Piano
Início da página	Indicação “Vivo e Molto Rítmico”.
2	Indicação “Nervoso”. Staccatos na primeira e terceira colcheia da voz superior deste compasso (“Fá3” e “Ré3”) e no baixo (“Ré2”).
3	Staccato na segunda, terceira e quarta colcheias deste compasso (“Si2”, “Lá2” e “Sol2”).
4	Ligadura de expressão da segunda nota deste compasso até a primeira do compasso seguinte.
5	Staccato nos baixos “Fá2” e “Ré2”.
6	Staccato na voz inferior “Ré2”.

7	Staccato na segunda e terceira colcheia da voz inferior (“Sol2” e “Lá2”) e acento na quarta colcheia (“Sib2”).
8	Staccato na segunda e terceira colcheia da voz inferior (“Lá2” e “Sol2”).
9	Staccato ns segunda, terceira e quarta colcheia da voz superior deste compasso (“Mib3”, “Ré3” e “Dó3”).
10	Ligadura de expressão da primeira nota deste compasso até a primeira do compasso seguinte da voz superior.
11	Staccato na primeira e segunda semicolcheia do primeiro tempo (“Sib2” e “Lá2”) e na segunda semicolcheia do segundo tempo (“Lá2”). O crescendo já começa neste compasso.
12	Staccato na primeira, segunda e terceira colcheia deste compasso (“Sib2”, “Lá2” e “Sol2”). Um “Láb2” soa junto com o “Lá2” da segunda colcheia.
13	Indicação “scherzando” com um “decrescendo” até o compasso seguinte. Todas as notas deste compasso estão em staccato.
14	Todas as notas deste compasso estão em staccato, exceto a última.
16	Ligadura de expressão da primeira nota deste compasso até a primeira do compasso seguinte.
17	Staccato na última semicolcheia do primeiro tempo (“Ré4”) e na segunda e quarta do segundo tempo (“Mi4” e “Ré4”).
18	Staccato na primeira, segunda e terceira colcheia da voz superior deste compasso (“Fá4”, “Mi4” e “Ré4”).
19	Staccato na segunda e terceira colcheia da voz superior (“Sol3” e “Lá3”).
20	Staccato na segunda e terceira colcheia da voz superior (“Lá3” e “Sol3”).
21	Staccato na última semicolcheia do primeiro tempo (“Ré4”) e na segunda e quarta do segundo tempo (“Mi4” e “Ré4”).
22	Staccato na primeira, segunda e terceira colcheia da voz superior deste compasso (“Fá4”, “Mi4” e “Ré4”).
23	Staccato na segunda e terceira colcheia da voz superior (“Sol3” e “Lá3”).
24	Staccato na segunda e terceira colcheia da voz superior (“Lá4” e “Sol4”).
25	Indicação “marcato”.
27	Staccato na segunda e quarta semicolcheias do primeiro tempo (“Lá3” e “Sol3”) e na segunda e quarta semicolcheias do segundo tempo (“Lá3” e “Sol3”) da linha superior, com um ligado entre a última semicolcheia do primeiro tempo e a primeira do segundo tempo. A segunda colcheia da linha inferior é um “Fá2” e não “Ré2”.
33	Indicação “deciso”.
36	Ligado entre as notas do primeiro tempo e outro entre as notas do segundo tempo.
40	Ligado da primeira nota deste compasso até a primeira do compasso seguinte.
41	Staccato na primeira nota do compasso. Ligado da penúltima semicolcheia deste compasso até a primeira do compasso seguinte.
42	Staccato na primeira nota do compasso (“Lá4”).
47	Staccato na segunda e terceira colcheias da voz inferior (“Sol#2, “Lá2”).
49	Staccato na segunda, terceira e quarta nota da voz superior (“Dó3”, “Ré3” e “Mib3”).
50	Indicação “impetuoso”. Ligado da primeira nota deste compasso até a primeira do próximo.

51	Indicação “Rudo”. Staccato na primeira, segunda e terceira colcheia da voz superior (“Lá3”, “Sol3” e “Ré3”). SFZ na primeira e última colcheia do compasso.
52	SFZ na última colcheia do compasso.
54	Indicação “furioso”.
56	Ligado da primeira nota deste compasso até a primeira do compasso seguinte.
57	Ligado entre a terceira e quarta colcheia da voz superior (“Ré3” e “Fá3”). Staccato na última colcheia da voz superior (“Fá3”).
58	Ligado nas duas primeiras colcheias e staccato na terceira colcheia.
59 e 60	Apesar de ser este compasso completamente diferente da versão para violão, para ser coerente com outros trechos anteriores, supõe-se que, no compasso 59, deve haver staccatos na segunda, terceira e quarta colcheia (“Sib2”, “Lá2” e “Sol#2”). Já o compasso 60 deve ter um ligado da primeira nota deste compasso até a primeira nota do compasso seguinte.
61 e 62	Também seguindo a coerência dos compassos 57 e 58, acreditamos que deve-se usar a mesma articulação dos referidos compassos.
63	Staccato na segunda, terceira e quarta colcheia da voz inferior (“Sib2”, “Lá2” e “Sol2”).
64	Ligado da primeira nota deste compasso até a primeira do seguinte.
65	Ligado da penúltima semicolcheia deste compasso até a primeira do compasso seguinte.
66	Staccato na primeira colcheia deste compasso (“Fá2”). Indicação “molto deciso”. Acentos na primeira nota do primeiro e segundo tempo (“Fá2”).
67	Indicação de “crescendo”. Staccato na segunda e terceira colcheia (“Sol2” e “Lá2”).
69	Indicação “crescendo”. Ligado da segunda colcheia do primeiro tempo até a primeira nota do segundo tempo, e da segunda colcheia do segundo tempo até a primeira nota do compasso seguinte. Staccato na primeira nota do segundo tempo (“Fá2”).
71	Ligado da segunda colcheia do primeiro tempo até a primeira nota do segundo tempo, e da segunda colcheia do segundo tempo até a primeira nota do compasso seguinte. Staccato na primeira nota do segundo tempo (“Sib3”).
72	Staccato na primeira, segunda e terceira colcheia da voz superior (“Sib3”, “Lá3” e “Sol3”).
73	Indicação “crescendo”. Staccato na segunda, terceira e quarta colcheia do compasso superior (“Mib4”, “Ré4” e “Dó4”).
74	As notas da voz inferior são: “Dó3”, “Si2”, Sib2” e “Lá2”, todas com staccato. Ligado da primeira nota deste compasso até a primeira nota do compasso seguinte.
75	As notas da voz inferior são: “Láb2”, “Sol2”, “Solb2” e “Fá2” todas com staccato. Staccato na segunda semicolcheia do primeiro e segundo tempo (“Lá3”). Ligado da última semicolcheia do primeiro tempo até a primeira nota do segundo tempo, e da última semicolcheia do segundo tempo até a primeira nota do compasso seguinte.
76	A nota da primeira colcheia da voz inferior é “Mi2”. Indicação “impetuoso”. Staccato na primeira, segunda e terceira colcheia.
77	Indicação “grazioso”. Staccato em todas as notas. Indicação

	“decrecendo” até o fim do compasso seguinte.
78	Staccato em todas as notas exceto a última colcheia.
79	Staccato na segunda, terceira e quarta colcheia da voz superior.
81	Ligado da terceira semicolcheia do primeiro tempo até a primeira nota do segundo tempo. Staccato na primeira colcheia do segundo tempo (“Lá3”).
82	Ligado da primeira semicolcheia até a terceira semicolcheia do primeiro tempo. Staccato na segunda colcheia do primeiro tempo e segunda colcheia do segundo tempo.
83	Ligado da terceira semicolcheia do primeiro tempo até a primeira nota do segundo tempo. Staccato na primeira colcheia do segundo tempo (“Si2”).
84	Ligado da primeira semicolcheia até a terceira semicolcheia do primeiro tempo. Staccato na segunda colcheia do primeiro tempo e segunda colcheia do segundo tempo.
85	Ligado da terceira semicolcheia do segundo tempo até a primeira nota do compasso seguinte.
86	Indicação “sherzando”. Ligado da terceira semicolcheia do primeiro tempo até a segunda semicolcheia do segundo tempo. Staccato na primeira nota do compasso.
87	Staccato na segunda e terceira colcheia da voz inferior (“Sol#2” e “Lá2”).
88	Staccato na segunda e terceira colcheia da voz inferior (“La2” e “Sol2”).
89	Ligado da terceira semicolcheia do primeiro tempo até a primeira nota do segundo tempo. Ligado da terceira semicolcheia do segundo tempo até a primeira nota do compasso seguinte. Staccato na primeira colcheia do segundo tempo.
90	Ligado da terceira semicolcheia do primeiro tempo até a segunda semicolcheia do segundo tempo. Staccato na primeira nota do compasso.
91	Staccato na segunda e terceira colcheia da voz inferior (“Sol#2” e “Lá2”).
92	Ligado da terceira semicolcheia do primeiro tempo até a segunda semicolcheia do segundo tempo.
93	Staccato na segunda, terceira e quarta nota da voz superior (“Mib3”, “Ré3” e “Dó3”).
94	Ligado da primeira nota deste compasso até a primeira do seguinte.
95	Staccato na primeira nota do primeiro e segundo tempo (“Sib2”). Ligado da última semicolcheia do primeiro tempo até a primeira nota do segundo tempo e da última semicolcheia do segundo tempo até a primeira nota do compasso seguinte.
96	Staccato na segunda e terceira colcheia.
100	Ligado da primeira nota deste compasso até a primeira do seguinte.
101	Ligado entre a terceira e quarta colcheia da voz superior (“Ré3” e “Fá3”). Staccato na última colcheia da voz superior (“Fá3”).
102	Ligado nas duas primeiras colcheias e staccato na terceira colcheia.
103	Staccato na segunda colcheia do primeiro tempo.
104	Staccato na primeira e última colcheia do compasso.
107	Staccato na segunda e quarta nota da voz superior (“Sib3”).
109	Staccato na segunda semicolcheia do primeiro e segundo tempo. Ligado

	da quarta semicolcheia do primeiro tempo até a segunda semicolcheia do segundo tempo. Ligado da última semicolcheia deste compasso até a primeira nota do compasso seguinte.
110	Staccato na primeira, segunda e terceira colcheia (“Fá2”, “Mi2” e “Ré2”)
111	Staccato na segunda e terceira colcheia da voz superior (“Sol#3”, “Lá3”)
112	Staccato na segunda e terceira colcheia da voz superior (“Lá3” e “Sol3”)
115	Staccato na segunda e terceira colcheia da voz superior (“Sol#3”, “Lá3”)
119	Staccato em todas as notas deste compasso.
120	Staccato em todas as notas deste compasso.
121	Staccato em todas as notas deste compasso.
122	Staccato em todas as notas deste compasso exceto a última.

Em nossa edição de *Reminiscências op. 78* incluiremos duas versões da partitura de “Frevo” para violão. Uma só com as indicações que o próprio compositor escreveu em seu manuscrito e na edição da Henry Lemoine, e uma outra versão incluindo todos os acréscimos listados acima, que foram extraídos do “Frevo” para piano do *IV Ciclo Nordestino*, de Marlos Nobre.

CAPÍTULO 4

Análise de *Reminiscências Op. 78*

Ao se executar uma partitura, necessariamente, o intérprete tem que tomar diversas decisões, ainda que de forma planejada ou impulsiva. Ao mesmo tempo em que as limitações dos sinais de notação são um dado incontestável, há ainda o fato de um texto musical, por si só, não alcançar a sua significação plena sem o contexto histórico, geográfico e da tradição na qual está inserido.

Assim, dentro da multiplicidade de possibilidades de interpretação que uma partitura pode oferecer, uma das metodologias mais usadas pelos intérpretes para embasar suas escolhas tem sido a análise musical da peça. No entanto, Edward Cone alerta que não se trata de tentar aproximar-se de algum ideal de interpretação perfeita, mas que todas as interpretações válidas são o resultado da escolha de quais as relações implícitas da peça devem ser enfatizadas⁸⁷.

Para a análise de *Reminiscências Op. 78*, julgamos importante expor não só a organização e estrutura interna da peça, mas também apontar os elementos tradicionais da música brasileira que serviram de referência para a composição da peça, bem como demonstrar as interações desses elementos com os que são próprios da linguagem da música contemporânea utilizados por Nobre. A partir da identificação desses dois últimos aspectos, que se encontram condensados nesta peça de Nobre, certamente, o intérprete poderá ter mais ferramentas para decidir sobre a forma de execução de cada trecho.

⁸⁷ Edward Cone, *Musical Form and Musical Performance*, Nova York: W.W. Norton & Company, 1968, p. 34.

Ademais, a análise de cada movimento será precedida por uma contextualização acerca do gênero da música brasileira que lhe serviu de base, além do levantamento de dados históricos, sociais e estilísticos de cada gênero.

4.1 - O Gênero Choro

A origem do nome “Choro” é confusa e controversa. Para o folclorista Luiz da Câmara Cascudo, a origem do nome vem de um baile rural dos escravos denominado *xolo* que, por confusão com a parônima portuguesa “*choro*” (sinônimo de pranto), passou a ser conhecido como *xoro*, até que, ao chegar à cidade, foi grafada definitivamente como *choro*.

Para outros pesquisadores, no entanto, o termo resultaria da redução ou abreviação⁸⁸ do vocábulo *chormeieiros*, o qual denominava o agrupamento musical do período colonial que executava charamelas. Nesse sentido, Ary Vasconcelos, que atribui a formação da nova palavra a um processo de simplificação não apenas da língua, como também da música.

Há, ainda, a corrente que atribui a formação do vocábulo *choro* à maneira exageradamente sentimental e “chorosa” com que os músicos daquela época abrigavam as danças vindas da Europa. Esta última suposição tem sido a mais aceita, embora ainda haja muita divergência sobre a origem do nome. O estudioso do *choro* Henrique Cazes, conclui esse assunto afirmando:

Um estudo mais profundo da palavra *choro* certamente apontaria ainda mais caminhos, pois *choro* pode significar *pechincha* ou aquela quantidade além da dose de qualquer bebida alcoólica. Tudo isso poderia gerar teorias as mais assombrosas, que não ajudariam em nada a compreensão do processo artístico de desenvolvimento dessa musicalidade.⁸⁹

⁸⁸ Processo de formação de palavras que consiste na eliminação de um segmento da palavra, a fim de se obter uma forma mais curta. Ex.: *moto* (motocicleta), *gel* (gelatina), *cine* (cinema).

⁸⁹ Henrique Cazes, *Choro: Do Quintal ao Municipal*, São Paulo: Editora 34, 2005, p.17.

Assim, como a maior parte dos gêneros da música popular urbana do Brasil, o choro nasceu da transformação, e por que não da nacionalização, de danças de origem européia que, com o tempo, acabou por adquirir características e feições próprias que dificilmente permitiriam confundi-lo com os gêneros europeus do qual descende. Esse mesmo fenômeno também pode ser observado em diversos países que sofreram colonização européia. A partir da *polka* vinda da Boêmia, por exemplo, surgiram ritmos tão diversos como o maxixe brasileiro, a *beguine* da Martinica, o *dazón* de Cuba e o *ragtime* norte-americano.

O provável surgimento do que viria a ser o Choro ocorreu por meados do século XIX, nos subúrbios do Rio de Janeiro. Nessa época, a palavra “Choro” ainda não designava o gênero, mas os conjuntos instrumentais típicos e uma maneira particular de se executar as danças européias de salão em voga na época, tais como a valsa, o *schottische* e, principalmente, a polca. Nesse sentido, o cavaquinhoista Henrique Cazes, em seu livro *Choro: do Quintal ao Municipal* informa que se tivesse que “apontar uma data para o início da história do Choro, não hesitaria em dar o mês de julho de 1845, quando a polca foi dançada pela primeira vez no Teatro São Pedro”⁹⁰.

Uma série de fatores históricos e sociais contribuíram para a formação do choro como gênero musical no Rio de Janeiro de então. Após 1860, quando a exportação de café garantia até a metade das divisas do país e o Brasil passava a demonstrar os primeiros sinais de industrialização, diversos melhoramentos urbanos começavam a surgir na Capital do Império. Instituições públicas como Correios e Telégrafos, Alfândega, Casa da Moeda, Arsenal da Marinha, Estrada de Ferro Central do Brasil, juntamente com empresas particulares da área de transportes públicos, iluminação pública, indústria, entre outras, mudariam radicalmente o quadro social

⁹⁰ *Ibidem*, p. 17.

herdado da colônia e do primeiro reinado, com o aparecimento da figura do operário industrial e dos pequenos funcionários do serviço público⁹¹. Dessa nova classe média começaram a surgir não só os músicos que faziam o Choro, mas também o público consumidor dessa música.

Segundo José Ramos Tinhorão:

Enquanto os melhor situados na distribuição dos empregos procuravam equiparar-se à pequena burguesia européia freqüentando os espetáculos lorettes franceses do Alcazar Lyrique da Rua da Vala, a camada mais ampla dos pequenos burocratas passava a cultivar a diversão familiar das reuniões e bailes nas salas de visitas, ao som de tocadores de valsas, polcas, schottiches e mazurcas à base de flauta, violão e cavaquinho.⁹²

Uma das grandes fontes de informação sobre quem eram e quais as práticas dos antigos tocadores do choro é o livro de Alexandre Gonçalves Pinto, intitulado *O Choro – Reminiscências dos Chorões Antigos*, no qual o autor recorda e lista os “chorões” da antiga capital da república entre os anos de 1870 e 1935.

Nesse livro, que é uma das mais importantes referências histórica acerca do choro, há detalhes sobre a vida dos chorões, informações sobre as suas músicas e sobre a ambiência na qual ocorriam os encontros de que participavam.

Confirmando a importância que a nova classe trabalhadora de funcionários públicos tinha para o choro dessa época, no livro de Gonçalves Pinto, observa-se que, dentre os cento e vinte oito músicos citados, cujas profissões estavam discriminadas, cento e vinte e dois eram funcionários públicos. Dentro destes, cerca de um terço era constituído de empregados dos Correios e Telégrafos.

No que diz respeito aos instrumentos usados por esses músicos, os mais comuns eram a flauta, o cavaquinho e o violão. O quarto instrumento mais usado era o oficlíde, que depois caiu em desuso e foi substituído pelo saxofone devido a influência

⁹¹ Ver José Ramos Tinhorão, *História Social da Música Popular Brasileira*, São Paulo: Editora 34, 1998.

⁹² José Ramos Tinhorão, *Op. Cit.* p.195.

das *jazz bands* norte-americanas. Outros como o bandolim, por exemplo, também eram utilizados, mas a flauta, o cavaquinho e o violão tornaram-se os instrumentos ícones do Choro. Já o pandeiro, que posteriormente se tornou um instrumento quase indispensável a um grupo de choro, só foi definitivamente introduzido por volta da década de vinte. À essa formação instrumental para se tocar Choro, acabou-se dando o nome de “regional”.

Segundo Henrique Cazes:

O nome regional se originou de grupos como Turunas Pernambucanos, Voz do Sertão e mesmo Os Oito Batutas que, na década de 1920, associavam a instrumentação de violões, cavaquinho, percussão e algum solista a um caráter de música regional.⁹³

É interessante perceber que o referido instrumental típico do Choro é comum em diversos países de colonização portuguesa. Da mesma forma, o caráter sentimental e nostálgico que marcava o estilo dos primeiros executantes do choro, que tocavam as danças de salão europeias, também parece herdada da colonização portuguesa⁹⁴.

O processo de desenvolvimento do Choro, que se estende desde a consolidação de um conjunto instrumental e de uma forma característica de tocar as danças europeias de salão, até o surgimento de um gênero brasileiro com fisionomia própria, foi lento e gradual. Isso foi possível devido à influência de importantes músicos que contribuíram para essa transformação durante várias etapas do choro, tais como Joaquim Callado (1848-1880), Ernesto Nazareth (1863-1934), Chiquinha Gonzaga (1847-1935), Anacleto de Medeiros (1866-1907), Pixinguinha (1897-1973), Zequinha de Abreu (1880-1935), Luis Americano (1900-1960), Luperce Miranda (1904-1977), Garoto (1915-1955), Jacob do Bandolim (1918-1969), Waldyr Azevedo (1923-1980), Severino de Araújo (1917-2002), entre outros.

⁹³ Henrique Cazes, *Op.Cit.* p.83.

⁹⁴ Ver Henrique Cazes, *Op.Cit.*

Nos mais de cem anos de história do Choro, esse gênero passou por épocas de maior ou menor popularidade e aceitação, mas segue sua trajetória como um dos principais gêneros da música instrumental urbana brasileira, que continua se renovando por novos intérpretes e compositores até hoje.

Na música erudita brasileira, o choro foi uma freqüente fonte de inspiração de muitos compositores. Heitor Villa-Lobos, por exemplo, tem em sua série, *Os Choros*, uma de suas mais marcantes obras, e que teve como fonte de inspiração o choro carioca, sem copiá-lo, mas utilizando-o de forma bastante original. Outro importante compositor da chamada música erudita nacional, o gaúcho Radamés Gnattali (1906-1988), não só foi influenciado pelo choro, como também foi responsável por diversas inovações que acabaram se incorporando ao citado gênero.

Seria inútil tentar listar aqui todos os compositores que usaram, em obras suas, traços característicos do Choro, pois é provável que esse tenha sido o gênero da música popular urbana que mais influenciou os compositores de música instrumental deste país. Quase todos os importantes nomes da música erudita brasileira, como Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Cláudio Santoro, tiveram obras que de alguma forma utilizaram elementos proveniente do choro.

São várias as características que distinguem o choro como um gênero, assim como são variadas as formas como os compositores eruditos se utilizaram dos elementos do choro para compor peças, com um maior ou menor grau de aproximação do gênero original. Neste estudo, serão destacados apenas alguns aspectos importantes do choro tradicional, os quais servirão como referência para a posterior análise do “Choro” e também da “Seresta” – primeiro e segundo movimentos de *Reminiscências Op. 78* – de Marlos Nobre.

O compasso mais comum no choro é o $2/4$. Assim como acontece no *jazz*, cujos acentos fortes do compasso $4/4$ estão no segundo e quarto tempo, na música brasileira este acento está localizado, geralmente, no segundo tempo (samba, choro, frevo etc). Também é muito comum o compasso $3/4$ nos choros originados da valsa.

O caráter e o andamento dos choros podem variar muito, existindo choros mais sentimentais e melancólicos como *Carinhoso* e *Lamentos*, de Pixinguinha, ou mais rápidos e brejeiros como *Apanhei-te Cavaquinho*, de Ernesto Nazareth, e *Brasileirinho*, de Waldir Azevedo. É importante salientar que, mesmo com o aparecimento do Choro como um gênero com características próprias, o repertório dos “chorões”, e até o próprio Choro, continuou incorporando elementos e composições de outros gêneros. Com efeito, percebe-se que, além das já tradicionais polcas, quadrilhas, valsas, maxixe, entre outros, passa a ser comum utilizar-se de gêneros como o frevo e o baião para serem executados com a formação instrumental e elementos característicos do choro.

As figuras rítmicas mais comuns nos choros são: 1) Figura que tem sua origem no maxixe, que, por sua vez, descende da habaneira:  2) Figura também característica de outros ritmos brasileiros como o samba: 

A forma tradicional do choro é em três partes – A, B e C –, geralmente havendo uma estrutura harmônica estabelecendo modulações para os tons vizinhos entre as partes. O padrão de execução dessas partes é A-A-B-B-A-C-C-A. Entretanto, é comum que essas repetições não sejam seguidas rigidamente, podendo ser encontrados exemplos nos quais o próprio compositor executa a sua música com alterações nas repetições. O Choro em duas partes – executado A-A-B-B-A – também é comum, não sendo, portanto, aquela uma regra rígida, nem no que diz respeito à forma, nem às modulações, especialmente nos choros mais modernos. O clarinetista e compositor de choro K-Ximbinho declara sobre o choro em duas partes:

É menos enfadonho, porque três partes é o choro característico brasileiro dos bandolins (...) isso ainda existe hoje, mas (...) desde que iniciaram a apresentação de chorinho, parece que, talvez, obrigatoriamente, o choro tinha que apresentar três seções. Hoje, eu acho que é desnecessário isso; em duas seções você demonstra o conteúdo melódico de uma composição popular como é o chorinho, e acho que na primeira seção a melodia já fica explicitada, estabelecida, esclarecida (...). Isso é uma maneira de pensar (...) não sei se estou fugindo da regra (...) se estou fugindo, eu volto!⁹⁵

Harmonicamente, é freqüente o movimento linear, descendente ou ascendente da linha do baixo, em intervalos diatônicos ou cromáticos. Os acordes diminutos de passagem são muito freqüentes como forma de dar o movimento cromático da linha do baixo. Os acordes são baseados nas tríades, mas, com freqüência, estes aparecem com a sexta ou com a sétima acrescentada. Modulações bruscas, e o uso constante de tonalizações explorando, principalmente, o cromatismo, também são características harmônicas freqüentes nos choros. Com a influência do *jazz*, diversos choros mais modernos têm uma harmonia bem mais complexa, com mais notas acrescentadas e modulações inesperadas.

No que diz respeito à utilização dos instrumentos, cada um tem uma função específica dentro do conjunto. O solo – que freqüentemente é feito pela flauta, clarinete, bandolim ou outro instrumento melódico – geralmente toca a melodia e, no caso de haver mais de um solista, a melodia pode ser dividida entre eles, ou um faz um contracanto, enquanto o outro executa a melodia principal. À função do cavaquinho é dado o nome de “centro”, e ele faz o ritmo e a base harmônica. O violão (ou violões), sendo com freqüência um deles com sete cordas, realiza, além das harmonias, contracantos na região dos baixos, que são chamadas de “baixaria” ou “obrigações”. Ao pandeiro e aos demais instrumentos de percussão, cabem a realização do ritmo. Geralmente, ao se introduzir outros instrumentos na formação de um regional de choro,

⁹⁵ K.Ximbinho *Apud* Elisa Alves Goritzki, “Manezinho da Flauta no Choro: uma Contribuição para o Estudo da Flauta Brasileira”, Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia, 2002, p. 22.

os instrumentos acrescidos acabam tendo uma das funções acima. No caso do repertório para instrumentos solos, como violão ou piano, o instrumento assume um pouco de cada uma das funções.

4.2 - Análise do Primeiro Movimento – “Choro”

O “Choro”, primeiro movimento da Suíte *Reminiscências Op.78*, possui 120 compassos que estão estruturados num esquema formal semelhante ao usado pela maioria dos choros tradicionais (ABACA). Contudo, há particularidades nesta peça de Nobre, como a ausência de *ritornelos* entre as diferentes partes; outra diferença está na seção A (também chamada de refrão) que, aqui, a cada reaparição, vai sofrendo modificações, chegando à sua última aparição (A3) como uma síntese entre as partes A (inicial) e B. É verdade que, nas execuções tradicionais dos choros, são feitas modificações a cada repetição do refrão, entretanto, normalmente, estas modificações não são escritas, e sim improvisadas. Além do mais, a estrutura básica costuma ser sempre a mesma, inclusive com igual número de compassos, ao contrário do que acontece no “Choro” de Nobre.

A organização formal do primeiro movimento do *Op. 78* de Nobre pode ser resumida conforme o seguinte quadro:

Tabela 2

Partes:	A	B	A2	C	A3
N. dos Compassos:	1-31	32-53	54-74	75-96	97-120
Andamento:	Vivo	Poco meno mosso	Tempo I	Adágio	Tempo I

Na maioria dos choros tradicionais, cada seção é composta de 16 compassos. Embora isso não seja uma regra, é uma prática muito comum. No entanto, esse tipo de formalismo limitador não é usual na obra de Nobre. Para ele, a forma é derivada do desenvolvimento dos temas, e não o contrário. Segundo Vanessa da

Cunha⁹⁶, “o esquema formal da obra de Marlos Nobre nunca é pré-estabelecido, a forma em sua música é sempre uma consequência do desenvolvimento do material”, por isso a não adoção daquele padrão de 16 compassos e a irregularidade que se observa entre o número de compassos das seções A, A2 e A3, ou mesmo entre as outras partes desta peça. Nobre, em outras composições, chegou a usar padrões formais consagrados como, por exemplo, a forma sonata, mas sempre de forma livre e nunca como um molde pré-estabelecido e rígido.

No plano rítmico da peça, Nobre se utiliza apenas das células rítmicas mais comuns no choro, sobre o usual compasso 2/4, que só deixa de ser usado em um trecho muito curto que não descaracteriza em nada a rítmica do choro. Segundo um levantamento e classificação, feitos por Carlos Almada⁹⁷, das células rítmicas usadas nos choros, ele chega ao seguinte quadro, no qual as mesmas são divididas entre principais (mais características) e as secundárias (de apoio), que são basicamente as mesmas usadas por Nobre em todo o movimento:

Exemplo 16: Células rítmicas usadas no gênero choro:

1) Principais (1 tempo)

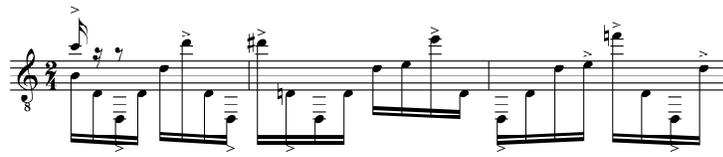
2) Secundárias (1 tempo)

Entretanto, Nobre faz uso de um recurso que, aliás, é freqüente em toda a sua obra: o deslocamento dos padrões de acentos criando uma instabilidade e balanço, que reforçam as síncopes comuns na música brasileira.

⁹⁶ Vanessa Rodrigues da Cunha. “A Influência da Música Folclórica e Popular em Três Obras para Piano de Marlos Nobre: um Estudo Comparativo das Constâncias Técnicas e Estéticas na Formação de um Estilo”. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997, p. 50.

⁹⁷ Carlos Almada, *A Estrutura do Choro*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006, pp.10-11.

Exemplo 17: *Choro* (Marlos Nobre), comp. 29:



Em *Reminiscências Op. 78*, mesmo se tratando de uma obra da fase mais recente do compositor, classificada dentro de sua quinta fase composicional, a influência de Ernesto Nazareth⁹⁸ pode ser notada em certos padrões rítmicos e melódicos, que, aliás, também estão presentes na obra de João Pernambuco e diversos outros compositores do choro, que influenciaram essa composição de Nobre. Podemos observar algumas semelhanças entre os seguintes exemplos de peças dos três compositores:

Exemplo 18a: *Dengoso* (João Pernambuco), comp. 1-5:



Exemplo 18b: *Choro* (Marlos Nobre), comp. 1-5:



Exemplo 18c: *Odeon* (Ernesto Nazareth), comp. 1-5:



Já nos motivos iniciais das três peças podem ser observadas muitas similaridades. Por um lado, *Dengoso* e “Choro” têm a mesma célula rítmica e o mesmo

⁹⁸ Ernesto Nazareth foi a principal influência do compositor durante sua primeira fase que vai de 1959 até 1963.

contorno melódico. Por outro, em *Odeon* e “Choro”, observa-se o uso da cromatização descendente para atingir a nota estrutural do compasso seguinte. No decorrer das três peças, observa-se em comum o uso de uma linha de baixo descendente sobre as mesmas células rítmicas, com algumas intervenções mais ativas em dados momentos. Há, ainda, outras semelhanças como o compasso 2/4, o tipo de textura e o ritmo do acompanhamento. Os elementos ora citados podem ser encontrados em diversos outros choros, por isso, são meras ilustrações de como Nobre se utiliza do vocabulário do choro para compor o primeiro movimento de *Reminiscências Op. 78*.

A partir do desenvolvimento do material temático presente no exemplo 1, Nobre desenvolve toda a seção A com grande concisão, típica da escrita deste compositor. São usados procedimentos de transformação temática como transposição, fragmentação, extensão, figurações adicionadas ou subtraídas, inversão melódica, cromatismos e variação das acentuações. Dessas transformações temáticas, resultam frases de grande variedade e aparente espontaneidade. Segundo Maria Luiza Corker Nobre, esposa do compositor, “o princípio do desenvolvimento e da variação orgânica dos motivos e idéias iniciais de cada obra, seria cada vez mais [a partir de 1980] a obsessão de Marlos Nobre”⁹⁹. Numa análise mais minuciosa, poder-se-ia observar que todos os motivos melódicos que aparecem no decorrer desta seção parecem derivar do primeiro compasso, pois os contornos melódicos seguem o mesmo desenho, o desenho melódico oposto, ou algum tipo de derivação deles: seja por variação, fragmentação ou extensão.

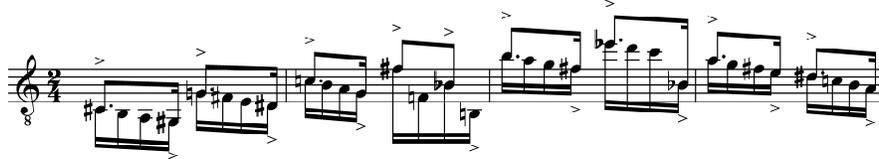
A seção A deste movimento explora, principalmente, frases do baixo evocando o estilo das “baixarias” do choro. Os baixos desenvolvem linhas, ricas em cromatismos, sobre células rítmicas características, baseadas em motivos ascendentes

⁹⁹ Maria Luiza Corker-Nobre, “Aspectos Técnicos e Estéticos de Sonâncias III de Marlos Nobre: uma Introdução à Problemática da Intuição Versus Cerebralismo”, Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995, p.12.

ou descendentes que têm como objetivo uma nota “alvo”. Esta é, normalmente, uma nota estrutural da harmonia usada, tal como fazem os violões de 7 cordas nas execuções de samba e choro¹⁰⁰. No entanto, o alto grau de modernidade alcançado por Nobre é resultado da harmonia escolhida, bem como dos intervalos e desenhos melódicos resultantes da criação das linhas do baixo, como se poderá observar adiante.

Na criação das linhas melódicas do baixo, o compositor usa melodias nas quais os intervalos de segunda menor e maior são combinados de forma não usual e sem uma regularidade aparente. Usa também mudanças de oitava, quebrando a linha esperada e fazendo com que a melodia não tenha um aspecto que a identifique com a música tonal:

Exemplo 19: *Choro* (Marlos Nobre), comp. 17-20:



Já a harmonia usada na seção A é predominantemente quartal, contrariando a tradicional harmonia triádica típica dos choros, além do mais, Nobre explora de forma muito incisiva e pessoal o uso do cromatismo, como pode ser observado no exemplo [18b]. A tendência de cromatização de determinadas notas dos acordes e de passagens do baixo, que encontramos nos choros tradicionais, é levada a extremo por Marlos Nobre, num procedimento adotado, freqüentemente, em diversas outras peças do compositor.

¹⁰⁰ Ver Remo Tarazona Pellegrini, “Análise dos Acompanhamentos de Dino Sete Cordas em Samba e Choro”, Dissertação de Mestrado, Universidade de Campinas, 2005.

Exemplo 21: Esquema resumindo a harmonia e a melodia de *Choro*, comp. 16-31:

Já a parte B da peça, apesar de aparentar uma preocupação melódico-contrapontística – por tratar-se de uma espécie de *canon* livre a duas vozes em oitava – o resultado sonoro, devido ao uso constante dos intervalos de segunda, sétima e nona, é mais textural e rítmico do que propriamente contrapontístico.

Ocorre, nesse trecho, uma espécie de parafonia livre entre as duas vozes, onde a divisão rítmica, combinada aos intervalos muito dissonantes, obscurece qualquer referência à harmonia ou contraponto, fazendo com que haja, nele, um efeito percussivo. Assim, somado a tudo isso, a divisão rítmica toda em semicolcheias tocadas em *staccato*, juntamente com o acento na última semicolcheia de cada tempo, faz com que o efeito de todo esse trecho lembre o som de um pandeiro no acompanhamento do choro.

Exemplo 22: *Choro*, comp. 34-36:

Exemplo 23: Ritmo do pandeiro no choro:

Estrutura formal da seção B:

Tabela 4

Frases	Compassos	Dinâmicas
A	32-37	<i>mp, cresc.</i>
B	38-44	<i>mf, f</i>
C	44-51	<i>piú f, cresc., ff</i>

Ao voltar para a parte A, ao contrário do esperado, Nobre não repete a seção, mas a reescreve, incluindo diversas variações e modificações de notas. Contrariando ainda mais a expectativa, ele reescreve apenas a partir da segunda metade da seção A inicial (do compasso 15 ao 31).

Exemplo 26a: *Choro*, (Marlos Nobre), comp.15-18:

Musical notation for Exemplo 26a: *Choro*, (Marlos Nobre), comp.15-18. The notation is in 2/4 time and shows a melodic line with accents and a dynamic marking of *cresc.*

Exemplo 26 b: *Choro*, (Marlos Nobre), comp.53-56:

Musical notation for Exemplo 26 b: *Choro*, (Marlos Nobre), comp.53-56. The notation is in 2/4 time, marked *Tempo I* and *mp*, and shows a melodic line with accents and a dynamic marking of *cresc.*

Esse fato ratifica a idéia exposta anteriormente de que, no A inicial, ao invés de usar o *ritornelo*, o compositor opta por reescrever variando, numa possível analogia às variações feitas a cada repetição pelos executantes de choro. O seguinte exemplo mostra a harmonia e o direcionamento melódico de A2 que, inclusive, é semelhante ao da segunda metade de A1:

Exemplo 28b: *Choro* (Marlos Nobre), comp. 75-80:

Adagio (como uma recordação)

p dolcissimo

Em todo o trecho é utilizada uma harmonização tonal das frases, enriquecido por um delicado contraponto, que, pela riqueza de informações, acaba criando a impressão de se ouvir todo um conjunto de choro. Isso porque, além de uma melodia *cantabile*, há linhas do baixo fazendo desenhos rítmicos e melódicos característicos, além do uso de contramelodias e figurações lembrando os demais instrumentos acompanhantes.

Toda a seção C é estruturada em frases regulares de 4 compassos cada. Finalizando essa seção, Nobre cria uma suave atmosfera, com andamento ainda mais lento, usando uma modificação de um motivo desta seção, mas desta vez utilizando harmônicos, sobre a figuração do baixo semelhante à usada no final da seção A e A2.

Na última parte de “Choro”, o compositor usa um pedal na nota “Ré” grave do violão em um *ostinato* rítmico, enquanto fragmentos melódicos das seções A e B vão aparecendo com extensões cada vez maiores e com dinâmica crescente, partindo de um *pp misterioso* até chegar num *ff*; finalizando com um acorde de sonoridade cheia, aproveitando a afinação natural do instrumento.

Logo após, o compositor desenvolve um intenso *stretto* utilizando o motivo inicial da peça, totalizando cinco entradas do referido motivo, que cria ainda maior

tensão que culminam em acordes rasgueados rapidíssimos. O efeito desses acordes lembra muito a sonoridade do cavaquinho devido ao uso de notas no registro agudo do violão e pelo uso daqueles rasgueados, lembrando o acompanhamento feito com palheta pelo cavaquinho. A peça termina de forma súbita e violenta, após uma breve figuração e um acorde final curto, usando as três cordas soltas mais graves do violão.

Exemplo 29: *Choro*, comp. 113-120:

The musical score consists of two staves. The upper staff shows a melodic line with eighth-note patterns and triplets, marked with accents and dynamics like *ff* and *fff*. The lower staff shows a complex accompaniment with frequent strumming, also marked with *ff* and *fff*, and includes the instruction "(rasgueado)". The piece ends with a final chord marked *fff* and "violento".

É interessante notar que, em toda peça, a sonoridade de cada um dos instrumentos ícones do choro (flauta, cavaquinho, violão e pandeiro) é lembrado em momentos da peça: o violão nas “baixarias” da seção A; o pandeiro na seção B; o som *cantabile* e lânguido da flauta na seção C; e finalmente o som dos acompanhamentos do cavaquinho nos acorde rasgueados do final da seção A3.

Em suma, parece-nos que a fragmentação e transformação dos diversos elementos do chorinho – sejam eles do gênero choro ou do próprio grupo instrumental que o executa – são as principais estratégias composicionais de Marlos Nobre no intuito de criar uma reminiscência deste que é um dos mais importantes gêneros de música instrumental brasileira.

4.3 – O Gênero Seresta

Seresta é uma designação genérica da música executada por boêmios em andanças pelas noites. A denominação passou a ser usada no Rio de Janeiro, a partir de inícios do século XX, em substituição aos nomes serenata ou serenada. Esses termos derivam do substantivo “sereno”, fazendo uma clara alusão a algo que no período noturno, e se referem mais especificamente à prática, de origem bastante remota, de se tocar canções sentimentais à noite, diante das residências das mulheres amadas. Segundo Câmara Cascudo, “todos os povos históricos tiveram a serenata. Cantar à porta do seu amor é direito consuetudinário e milenar”¹⁰³.

Os gregos antigos chamavam de *Paraclausithyron* as cantigas amorosas noturnas. Os romanos também admiravam as serenatas e, inclusive, existem referências a esta prática nas *Odes II* e *VII* de Horácio. Na Península Ibérica, conforme os testemunhos de cronistas da Idade Média, era comum trovadores e menestrelis entoarem cantigas de amor para suas amadas. Em Portugal, a serenata aparece descrita em 1505, na farsa *Quem tem farelo?*, de Gil Vicente (1465-1536). No Brasil, já aparecem referências escritas sobre a prática das serenatas no ano de 1717, no livro *Nouveau voyage autour du monde*, do viajante francês Lê Gentil de la Barbinais, ao narrar sua passagem por Salvador, na Bahia.

A seresta tem estreita ligação com dois outros gêneros da música brasileira: a modinha brasileira e o choro.

A modinha, surgida em meados do século XVIII, é apontada por pesquisadores como o primeiro gênero da música brasileira cantada a atender ao gosto das novas camadas médias das cidades. Esse gênero acabou por se tornar um dos principais a ser utilizado nas serenatas noturnas, frente às casas das pessoas

¹⁰³ Luiz Câmara Cascudo, *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1962, p. 707.

homenageadas, geralmente das namoradas ou pretendidas. José Ramos Tinhorão afirma que, “até o aparecimento da modinha, não havia um gênero de canção capaz de atender às expectativas de homens e mulheres, dentro da nova tendência de maior aproximação entre sexos, característica da moderna sociedade definitivamente urbanizada”¹⁰⁴.

Ainda segundo Tinhorão, a modinha mais popularesca, acompanhada ao som de violas e violão pelos seresteiros, coexistiu com a modinha mais erudita que era cantada nos salões burgueses com o acompanhamento do piano. Inclusive, a repopularização do gênero, que ficou a esta época conhecido como modinhas romântico-sentimentais, também foi feita pelas mãos dos boêmios cantores, especialistas em serenatas.

Foi também por meio dessa nova modinha seresteira que se deu o advento, no Brasil, de uma nova forma de se escrever música popular, que era a da parceira entre o compositor da música e o autor da letra. A referida parceria deu-se entre os poetas eruditos românticos brasileiros que, na busca de uma identidade nacional, se aproximaram de manifestações tidas como “do povo”, como era o caso dos choros que incorporavam e popularizavam diversos gêneros importados da Europa¹⁰⁵. Segundo Câmara Cascudo, “por todo o século XIX parte essencial da produção poética destinava-se às serenatas”¹⁰⁶.

Estilisticamente, a modinha seresteira começa a abandonar os compassos 2/4 ou 4/4, que eram os mais usados nas modinhas do Primeiro Império, para usar, preferencialmente, os compassos ternários derivados das Valsas. Segundo Oneyda Alvarenga, “a melódica adquiriu seus elementos característicos, esboçados por vezes na

¹⁰⁴ José Ramos Tinhorão, *Op. Cit.* p. 118.

¹⁰⁵ Ver José Ramos Tinhorão. *Op. Cit.*

¹⁰⁶ Luiz Câmara Cascudo, *Op. Cit.* 707.

produção anterior: a linha cheia de arabescos ondulados, o uso intenso de arpejos, e saltos largos”¹⁰⁷.

O instrumental passa a ser o mesmo dos choros. Luciano Gallet chega a afirmar que “a seresta (serenata) é o choro, com a mesma formação instrumental, ou diversa, - acompanhando um cantor solista popular”¹⁰⁸. Sobre a formação instrumental mais comum das serestas, Câmara Cascudo informa que “obrigatoriamente, o único instrumento de sopro nas serenatas era a flauta. Os demais, de cordas, o indispensável violão, os cavaquinhos, às vezes o violino e depois o bandolim, solista, nos intervalos, melocomentando a modinha”¹⁰⁹.

A seresta atingiu o seu auge no início do século XX, porém, atualmente, tornou-se anacrônico diante do alto grau de urbanização e do ritmo frenético que as cidades atingiram, não havendo mais tempo nem ocasião para a apreciação desse gênero. Entretanto, os compositores da música erudita brasileira ainda encontram na seresta uma rica fonte de inspiração.

4.4 - Análise do Segundo Movimento – “Seresta”

“Seresta”, segundo movimento da suíte *Reminiscências Op. 78*, possui 91 compassos estruturados com base no esquema formal AABBA, comum em diversos gêneros da canção brasileira, como a modinha e a seresta. Segundo Nobre, esta peça “é uma canção triste, uma evocação de uma serenata ao luar”¹¹⁰, na qual o estilo de João Pernambuco é lembrado, uma vez que a intenção inicial do compositor foi de prestar uma homenagem ao referido violonista.

¹⁰⁷ Oneyda Alvarenga, *Música Popular Brasileira*, São Paulo: Duas Cidades, 1982, p. 129.

¹⁰⁸ Luciano Gallet, *Apud* Mário de Andrade, *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989, p.471.

¹⁰⁹ Luiz Câmara Cascudo, *Op. Cit.* p.707.

¹¹⁰ Marlos Nobre, *Joaquim Freire – Texto do Encarte do CD LC44601*, Léman Classics, 1993.

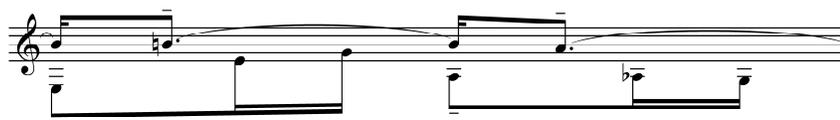
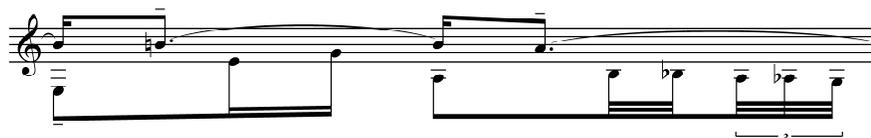
O termo *seresta*, como foi dito anteriormente, é bastante genérico, e os elementos musicais encontrados aqui são muito próximos dos encontrados no *choro*, sendo a principal diferença o caráter mais romântico e melancólico.

O quadro a seguir mostra um resumo da estrutura formal de “*Seresta*”:

Tabela 5

Seção	Andamento	Subdivisão	Compasso	Dinâmica
Introdução	Liberamente	-	1-4	<i>mf, mp, f</i>
A1	Calmo	A	5-10	<i>p, mp</i>
		B	11-14	<i>(mp), mf</i>
		a'	15-18	<i>mp, cresc.</i>
		Conectivo	19-22	<i>f, decresc.</i>
A2	Calmo	A	23-28	<i>p, mp</i>
		B	29-32	<i>(mp), mf</i>
		a'	33-36	<i>(mf), mp</i>
		Conectivo	37-40	<i>Ff</i>
B1	Piu Animato ed Agitato	A	41-44	<i>p, mp</i>
		B	45-48	<i>mf, f</i>
		C	49-53	<i>mp, mf, f</i>
		Conectivo	54-56	<i>piú f, ff, mf, decresc.</i>
B2	-	A	57-60	<i>p, mp</i>
		B	61-64	<i>mf, f</i>
		C	65-69	<i>mp, mf, f</i>
		Conectivo	70-72	<i>piú f, ff, mf, decresc.</i>
A3	Calmo	A	73-78	<i>P</i>
		B	79-82	<i>mp, mf</i>
		a'	83-86	<i>MP</i>
		Coda	87-90	<i>f, piú f, ff,</i>

É interessante observar que Nobre, ao invés de usar *ritornelos*, reescreve cada parte, mas inserindo, a cada repetição, diversas variações e ornamentações tal como um músico de *choro* faria ao repetir as partes durante a execução, embora o “*chorão*” fizesse isso de forma improvisada no momento da execução. Este procedimento de variações já foi referido durante a análise do “*Choro*”, e é uma prática comum na obra deste compositor, mas na “*Seresta*” as variações são, principalmente, nas formulas das “*baixarias*”, dando um caráter improvisatório. Os exemplos a seguir demonstram as variações feitas por Nobre em três repetições do mesmo compasso:

Exemplo 30a: *Seresta* (Marlos Nobre), comp. 6:Exemplo 30b: *Seresta* (Marlos Nobre), comp. 24:Exemplo 30c: *Seresta* (Marlos Nobre), comp. 74:

“Seresta”, além de ter um caráter melancólico típico das canções sentimentais noturnas brasileiras, apresenta diversas características tonais marcantes. O principal centro tonal da peça é o de “Ré”, sendo a tonalidade maior na parte A e menor na parte B.

Harmonicamente, em geral, os acordes, representam funções tonais definidas, embora o compositor faça uso de notas alteradas, dissonâncias acrescentadas ou, em certos momentos, de acordes incompletos que deixam sua função harmônica ambígua.

As funções harmônicas mais usadas são tônica, acordes com função de dominante secundário, segundos cadenciais e dominantes. Os cromatismos também são muito explorados nas conduções internas das vozes dos acordes.

Em “Seresta”, mais uma vez, assim como no primeiro movimento, o compositor explora a linha de baixo cromática descendente, que ele diz ser um

verdadeiro “leitmotiv da música brasileira para violão”¹¹¹, e, assim como no “Choro”, também são usadas figurações que lembram as já comentadas “baixarias”.

Exemplo 31: *Seresta*, comp. 23-26:



O uso de “baixarias”, feito pelos violões nos acompanhamentos de choro, samba e da seresta, tem funções específicas: primeiramente, deve dar a marcação clara dos tempos e do fundamento da harmonia; e em outros momentos, realizar um contraponto interagindo com a melodia, ou formar frases mais ativas em momentos quando não houver muita atividade melódica. Essas frases, na maioria das vezes descendentes, podem ter um caráter virtuosístico e fazem uso constante de notas cromáticas, sempre tendo como meta a “nota alvo”. Todas essas funções citadas podem ser encontradas nas “baixarias” feitas por Nobre, tanto neste movimento quanto no precedente, embora, mais uma vez, as cromatizações aqui são bem mais acentuadas que o usual na música popular.

Na seção A, após uma introdução desenvolvendo um motivo de três notas, o compositor passa a explorar, na linha superior, uma idéia que vem fazer referência à flutuação rítmica dos *rubatos* feitos pelos cantores de seresta, ao atrasar a entrada da melodia com relação à parte forte do tempo. Em toda a seção, são poucos os momentos em que a melodia incide sobre o pulso ou sobre a parte forte do tempo, dando uma impressão constante de “flutuação” da melodia. Observa-se também que, a cada dois

¹¹¹Gerard Béhague, “Marlos Nobre: Reminiscências and Homenagem a Villa-Lobos; Marlos Nobre: Orchestral, Vocal and Chamber Works” in *Latin American Music Review*, Volume 17, No. 1 (1996), p. 87.

compassos, os desenhos melódicos desta seção repetem, na maioria das vezes, o padrão de uma linha ascendente seguida de uma resolução descendente.

Exemplo 32: *Seresta*, comp. 4-7:

p delicadamente, ma sonoro sempre *mp*

Já a voz inferior cria um efeito de falsa polifonia, uma vez que há uma considerável distância entre a nota mais grave e as restantes, fazendo com que soem como linhas independentes. Inclusive, a parte mais grave desempenha uma clara função de marcar os pontos de apoio da harmonia, além de apresentar uma lógica própria em sua condução. Por outro lado, a parte mais aguda desempenha também um importante papel no desenvolvimento harmônico, e evoca o efeito dos “dedilhados” usados tradicionalmente nos acompanhamentos deste gênero.

A parte “B” de “Seresta” segue o estilo geral já apresentado na seção anterior, porém, na tonalidade menor e com um caráter um pouco mais agitado. Mais uma vez, a escrita de Nobre esconde a textura a três vozes, porém, desta vez, é a linha superior que tem a dupla função de melodia e acompanhamento. A “flutuação” da melodia presente na parte A continua sendo usada, nesta seção, pelo atraso, a cada compasso, da entrada da melodia e pelo uso de uma polimetria entre a voz superior e inferior na segunda parte de cada compasso.

Exemplo 33: *Seresta*, comp. 41-44:

Piu Animato ed Agitato (♩ = 88)
poco a poco cresc.
mp

Aquilo que seria a repetição desta seção, também é reescrita e apresenta os mesmos procedimentos de variação presentes em A. Digno de nota é o procedimento adotado pelo compositor de trocar a ordem das notas da voz superior. Com isso, o compositor cria um efeito interessante, pois acaba modificando a melodia, e as quiálteras da voz superior passam a ter funções melódicas diferentes, passado, por exemplo, de bordadura para apogiatura ou nota de passagem.

Exemplo 34: *Seresta*, comp. 57-60:

a tempo — *poco a poco agitando*
p (normal)
mp

Um elemento constitutivo importante desta peça, que ainda não foi comentado até o momento, é a sua introdução, que posteriormente é reutilizada como transição entre as seções. O motivo de três notas é transposto e transformado, explorando o cromatismo e antecipando a tendência de uso deste recurso durante toda a peça. Faz, ainda, pelo uso dos cromatismos, uma identificação com o movimento anterior, proporcionando maior coesão entre os movimentos. A cada vez que a transição é utilizada entre as seções, Nobre a transforma, desenvolve ou modula, enfim, usa

algum tipo de variação. A variação e transformação de idéias como esta é marcante em todos os movimentos da peça. Segundo o compositor:

Este princípio, aprendi principalmente através do estudo aprofundado das obras de Mozart... Mais do que qualquer outro compositor da história da música, Mozart jamais disse a mesma coisa duas vezes, sem que da segunda não exercesse o seu mágico domínio da variação¹¹².

Exemplo 35a: *Seresta*, comp. 2-3:

Exemplo 35b: *Seresta*, comp. 19-20:

Exemplo 35c: *Seresta*, comp. 37-38:

A última repetição escrita da seção A não traz nenhuma novidade com relação às outras. O compositor faz variações especialmente em algumas “baixarias” e finaliza a peça com o acode de Ré maior com sétima maior e sexta acrescentadas, deixando inequívoco a tom de Ré que marca esta peça.

¹¹² Vanessa Rodrigues da Cunha, *Op. Cit.*, p. 49.

4.5 – O Gênero Frevo

O carnaval brasileiro é palco das mais diversas manifestações populares e folclóricas expressadas através das danças e músicas, nas quais estão representados elementos culturais representativos dos três principais grupos étnicos que formaram o povo brasileiro: o branco, o indígena e o negro.

Entre as cidades que se destacam pela realização do carnaval, Recife aparece como uma das que possui maior diversidade de ritmos carnavalescos, possuindo em torno de 13 gêneros diferentes, dentre os quais, o de maior notoriedade talvez seja o frevo. Este é caracterizado por ser uma marcha, em compasso binário, feita para acompanhar a dança – de rua ou de salão – e que possui um ritmo acelerado, “sincopado, obsedante, violento e frenético, que é a sua característica principal”, segundo Câmara Cascudo¹¹³.

O Frevo – dança e música –, apesar de já difundido por todo o país, ainda pode ser tido como um gênero exclusivamente pernambucano, pois, além de ter-se originado neste Estado, é também o local onde o ritmo é mais executado. No dizer do pesquisador do frevo, Valdemar de Oliveira,

Pernambuco (somente Pernambuco, não há falar nem mesmo em seus vizinhos mais próximos) possui uma música e uma dança carnavalesca que são coisa sua, original, que se criou no meio do povo, quase espontaneamente, e se cristalizou depois, como traço marcante de sua fisionomia urbana. Urbana sim. Até seria mais justo dizer de Recife, do que de Pernambuco.¹¹⁴

É importante ressaltar que, apesar de o Frevo ter surgido “quase espontaneamente”, isso não significa, para o autor supracitado, que o gênero tenha se

¹¹³ Luiz Câmara Cascudo, *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1962, p. 346.

¹¹⁴ Valdemar de Oliveira, *Frevo, Capoeira e Passo*, Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1971, p.11.

tornado folclórico, já que, pelo conceito tradicional de Folclore¹¹⁵, o anonimato seria um dos requisitos essenciais à sua caracterização. E reforça sua convicção quando assevera:

Ao encarar o frevo como obra musical, é bom considerá-lo, desde logo, em sua verdadeira posição de música *popular* – e não folclórica, pois não revela uma ascendência ou um “passado” a que esteja o povo ligado de qualquer modo. (...) O autor do frevo nunca é anônimo e os elementos de que se serve não se envolvem no anonimato, como sucede na música folclórica.¹¹⁶

A origem da música do frevo vem da tradição das bandas de corporações militares que, a partir da segunda metade do século XIX, passaram a prover música instrumental ao gosto das amplas camadas sociais das grandes cidades, função esta que, nas cidades menores, era exercida pelas bandas ou liras municipais. Segundo José Ramos Tinhorão,

uma das poucas oportunidades que a maioria da população das principais cidades brasileiras tinha de ouvir qualquer espécie de música instrumental, nessa segunda metade do século XIX, era de fato a música domingueira dos coretos das praças ou jardins, proporcionada pelas bandas marciais. Pois foi exatamente pela necessidade de entremear as marchas militares com músicas do agrado do público de gosto popular que essas bandas de corporação fardadas começaram a incluir em seus repertórios os gêneros mais em voga àquele tempo, ou seja, as valsas, polcas, *schottisches* e mazurcas importadas da Europa para atender aos propósitos de modernidade das novas camadas da pequena burguesia.¹¹⁷

Os gêneros que mais influenciaram a formação do frevo foram a modinha, o maxixe, o dobrado, a quadrilha e principalmente a marcha-polca. Os primeiros compositores, daquilo que viria a ser o frevo, aproveitavam livremente os elementos harmônicos, rítmicos e melódicos das músicas em voga, sejam elas cantadas, instrumentais ou dançadas, e aceleravam e sincopavam mais seus ritmos e andamentos,

¹¹⁵ Segundo a *Carta do Folclore Brasileiro*, elaborado no I Congresso Brasileiro do Folclore Brasileiro, no Rio de Janeiro em 1951.

¹¹⁶ Valdemar de Oliveira, *Op. Cit.*, p.41.

¹¹⁷ José Ramos Tinhorão, *Op.Cit.* p.182.

a fim de melhor adaptarem a música à dança e ao gosto popular. A partir dessas modificações, foi surgindo um gênero com características próprias, assim como aconteceu com o choro. Destarte, não existe um exato momento para o aparecimento do frevo, embora a maioria dos pesquisadores apontem José Lourenço da Silva (1889-1952), o capitão Zuzinha, mestre da banda do 4º Batalhão de Infantaria do Recife, como principal precursor desse gênero.

Já o “passo” – nome dado aos movimentos de dança do frevo – teve sua origem a partir do costume, comum em alguns grandes centros, dos chamados “valentões” abrirem passagem para as bandas, principalmente nas saídas das procissões. No caso particular de Recife, esses “valentões” pertenciam a grupos rivais dos partidos de capoeira, divididos entre os que eram os defensores dos desfiles das bandas de música do 4º Batalhão de Infantaria do Recife, conhecida como “*Quarto*”, e os defensores da banda de música do corpo da Guarda Nacional, dirigida pelo espanhol Pedro Garrido e que era conhecida como “*Espanha*”. Durante os desfiles, os capoeiras saíam gingando e aplicando rasteiras em uma espécie de competição coreográfica, facilitada pela quantidade crescente de síncopes executadas pelos músicos das bandas, que estimulavam cada vez mais o virtuosismo dos dançarinos.

Dada a rivalidade, os capoeiras, armados com paus, facas e outros artefatos, se exibiam e lutavam entre si causando, muitas vezes, grandes confusões, com vários feridos. No início do século XX, com a proibição dos capoeiristas de usarem armas, começou-se a usar um guarda-chuva que, além de ser manuseado como arma de ataque e defesa, também servia para equilibrar o passo. Com o tempo, a sombrinha multicolorida passou a ser um dos mais representativos símbolos do frevo e deixou sua função de ataque e defesa para ser um dos mais importantes acessórios para a coreografia desta dança.

Nos atuais passos ou evoluções do frevo, como a pernada, apesar de já estilizados pelo tempo, assemelham-se a golpes de capoeira de Angola. Esse fato, indiscutivelmente, remonta à presença de capoeiristas nas bandas de música do passado.

São ainda passos comuns nas coreografias do frevo: a “tesoura”, “britadeira parada”, “saci-pererê”, “pontilhando com calcanhar”, “passa-passa embaixo” e “faz que vai e não vai”. E, apesar de dançado por multidões, o frevo é uma dança individual, na qual os passos são improvisados de acordo com o ritmo da música.

Muito já se discutiu sobre o que veio primeiro: a música ou a dança do frevo. Entretanto, hodiernamente os pesquisadores têm sido unânimes em afirmar que, na verdade, nasceram juntas e que uma foi influenciando a outra, até se estabelecer o frevo tal como é conhecido hoje.

A incorporação do frevo como música carnavalesca, deu-se por volta de fins do século XIX e início do século XX, em consequência das mudanças sociais que se operavam a essa época. Um dos motivos era a ascensão dos ex-escravos, agora homens livres, e as novas classes trabalhadoras urbanas que incluíam, principalmente, negros e mestiços que não podiam participar do carnaval da alta sociedade de Pernambuco. O carnaval das elites acontecia em clubes fechados e era centrado nos bailes de máscaras e alegorias, na tentativa de realizar um carnaval culto em que se fazia a crítica social dos costumes, e no qual não havia espaço para as camadas mais pobres. Assim, a população excluída criou os Clubes Carnavalescos Pedestres e invadiu as ruas com um modelo de carnaval completamente diferente do festejo das elites, que, inclusive, fora mal visto por elas e nem sequer era visto como carnaval.

Fica bem clara a relação existente entre a nova classe trabalhadora e os Clubes Carnavalescos Pedestres no nome dado aos recém criados clubes-de-rua. Já por volta do ano de 1888, saía às ruas o Bloco das Pás de Carvão, que depois ficou

conhecido como o Clube das Pás, composto pelos carvoeiros e estivadores que trabalhavam no cais. Outros blocos de rua também faziam alusão aos trabalhos dos participantes como o Clube Vassourinhas – formado pelos varredores da cidade – além dos clubes dos Suineiros, dos Empalhadores do Feitosa, dos Abanadores, dos Verdureiros, Espanadores, entre outros. Alguns destes existem até hoje, sem que haja, no entanto, co-relação entre o nome e a profissão de seus componentes.

Da aglomeração formada nas ruas pelo povo comum, o trabalhador assalariado pobre e toda a massa dos marginalizados, nasceu a expressão “frevo”, termo que vem de “ferver”, uma alusão metafórica de efervescência e ebulição feita às grandes massas em frenética agitação.

Já em 1907, surge, na imprensa escrita, o primeiro registro da palavra “frevo” que aparece numa nota de 9 de fevereiro, no *Jornal Pequeno*, como o nome de uma das músicas do repertório do Clube dos Empalhadores do Feitosa. Devido a esse primeiro registro, o ano de 1907 passou a ser considerado o ano do nascimento do frevo, muito embora a expressão “olha o frevo” já fosse muito comum nos carnavais antes daquela data, e a música já tivesse adquirido uma forma muito semelhante à atualmente conhecida. Nesse sentido, Valdemar de Oliveira afirma, numa linguagem conotativa, que:

Os nomes de batismo vieram depois de nascida a criança, já ela crescida e dona de si. A palavra “frevo” veio tarde, quando a música – que era uma “marcha” para todos os efeitos – se impunha no carnaval.¹¹⁸

Por volta de 1930, o frevo já apresentava variantes que o distinguiam em três tipos: o frevo-canção, frevo-de-bloco e o frevo-de-rua.

O frevo-canção ou marcha-canção nasceu de certas composições, algumas já de fins do século XIX, que possuíam melodias bonitas e que eram capazes de animar

¹¹⁸ Valdemar de Oliveira, *Op.Cit.*, p. 11.

tanto o público dos mais reservados bailes, como os passistas nas ruas. A estrutura, dentre vários outros aspectos, se assemelhava à marcha carioca, contendo uma parte introdutória e outra cantada, começando ou acabando com estribilhos. Valdemar de Oliveira diferencia as duas marchas da seguinte forma:

Duas coisas, porém, as diferenciam: primeira: a parte introdutória tem todas as características do frevo autenticamente pernambucano, rasgado, desabrido, furioso. Depois ameniza, abrindo passagem para o canto. Segunda: o andamento da marchinha carioca é moderado; o do frevo-canção é bem mais vivo.¹¹⁹

Já o frevo-de-bloco, ou marcha-de-bloco, tem sua origem nas famílias, em sua maioria da classe média e moradora dos bairros burgueses, que, por não se agradarem de entrar no meio da confusão do carnaval das multidões, faziam uma carnaval mais reservado, não ao som das barulhentas bandas formadas com instrumentos de metais, mas ao som das chamadas orquestras de pau e corda, formadas por flautas, clarinetes, bandolins, cavaquinhos e violões. Em regra, o frevo-de-bloco é cantado. Nota-se, neste tipo de frevo, uma fusão entre elementos do frevo-de-rua, do frevo-canção e dos ranchos de reis e dos pastoris. Segundo Valdemar de Oliveira:

A introdução da marcha-de-bloco é pura jornada de pastoril. No miolo da peça, a melodia é, via de regra, movimentada, saltitante, sucedendo-se, livremente, quiálteras e semicolcheias. Resulta mais ingênua, mais singela, mais sentimental. Até na letra, à qual não se aplicam certas licenças, comuns, até necessárias, ao condimento do frevo-canção.¹²⁰

O frevo-de-rua, normalmente identificado simplesmente como frevo, é considerado o mais autêntico e original dos três tipos. Sua principal característica é ser puramente instrumental e destinado à dança. Os instrumentos geralmente utilizados para

¹¹⁹ *Ibidem*, p.36.

¹²⁰ *Ibidem*, p.36.

a sua execução são os mesmos dos instrumentos das bandas marciais, ou seja, os instrumentos de metais, sopros e percussão.

Costuma-se distinguir três classes diferentes de frevo-de-rua: o frevo-abafa, ou de encontro, no qual há a predominância dos trombones e dos trompetes tocando em *fortíssimo* e que era executado com o intuito de “abafar” as bandas de outros blocos, quando acontecia de haver encontros nas ruas de diferentes blocos. O frevo-coqueiro é aquele que contém muitas notas extremamente agudas que saem muito do pentagrama. Já o frevo-ventania é caracterizado por possuir uma introdução repleta de semicolcheias em andamento muito rápido.

Melodicamente e, por conseqüência, na harmonia, o frevo não apresenta características do modalismo presente em tantos outros gêneros da música nordestina devido à sua herança européia mais recente¹²¹. Embora não haja uma estrutura formal única, segundo Câmara Cascudo, o frevo-de-rua costuma “dividir-se em duas partes e os seus motivos se apresentam sempre em diálogos de trombones e pistões com clarinetes e saxofones”¹²².

A introdução do frevo costuma ser anacrústica, e a peça, quase invariavelmente, acaba de forma brusca, seguido de um acorde agudo longo e em *fortíssimo* no segundo tempo do compasso que, nos frevos mais antigos, era um acorde perfeito e, nos mais recentes, acrescido de diversas dissonâncias. Valdemar de Oliveira chama atenção, ainda, para a passagem entre as partes que, segundo ele, “intervêm todos os instrumentos, sobressaindo-se os metais, num ‘rasgado’ violento”¹²³ e que este seria “um dos aspectos mais impressionantes do frevo”¹²⁴.

¹²¹ O modalismo presente na música nordestina, possivelmente, provém de uma herança remota da música modal dos países ibéricos da Idade Média, enquanto que o frevo tem como origem a música européia em voga durante o século XIX.

¹²² Câmara Cascudo *Op. Cit.*, p. 346.

¹²³ Valdemar de Oliveira, *Op. Cit.*, p. 50.

¹²⁴ *Ibidem*

O andamento, sempre rápido e frenético, é repleto de síncopes para estimular os movimentos da dança. O compositor de frevo costuma deslocar figurações iguais, em tempos fortes e fracos, para, assim, desestabilizar a métrica. Segundo Valdemar de Oliveira:

A imaginação do compositor intervém arbitrariamente, embora submissa a certas constantes composicionais. Ele utiliza colcheias e semicolcheias como um perdulário, visando um único fim: a movimentação da melodia, que se desenvolve em imprevistos e surpresas. Pode dizer-se mesmo que o frevo é tanto mais dinamogênico quanto mais explora esses imprevistos e essas surpresas, principalmente à custa das síncopas e dos grupos de 2 semicolcheias e 1 colcheia.¹²⁵

Na música erudita brasileira, os compositores não recorreram ao frevo como fonte de inspiração com a mesma frequência que a outros gêneros brasileiros como o choro, mas existem diversos exemplos que merecem destaque. O amazonense Cláudio Santoro (1919-1989) escreveu um frevo para piano em 1953 e posteriormente realizou uma versão para orquestra da mesma peça. O paulista Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) também se utilizou de temas do frevo em peças suas, como o *Concerto para Piano e Orquestra nº 2* e o *Concertino para Piano e Orquestra de Câmara*, embora de forma bem pessoal, distanciando-se do frevo mais autêntico. César Guerra-Peixe, Marlos Nobre, Wellington Gomes e Clóvis Pereira são alguns outros importantes nomes da música brasileira que também se utilizaram de elementos do frevo em suas composições.

4.6 - Análise do Terceiro Movimento – “Frevo”

O último movimento de *Reminiscências Op. 78* é intitulado “Frevo” e é uma recriação de Nobre, no violão, do último movimento de seu *IV Ciclo Nordestino Op. 43* para piano solo. O compositor, ao comentar o referido frevo para piano, afirmou que

¹²⁵Valdemar de Oliveira, *Op. Cit.*, p.49.

“não é uma ‘estilização’ desta dança, é um Frevo mesmo, com todas suas características rítmicas e harmônicas, e também de dança”¹²⁶.

Apesar de “Frevo”, tanto a versão para piano quanto para violão, apresentar muitas características de um autêntico frevo-de-rua, é perceptível o alto grau de dissonância e modernidade dado por Nobre nestas peças, que, no entanto, não chega a descaracterizá-las como frevo, mas dá um toque pessoal e renovador ao gênero.

O tom central da peça é o Ré menor. O estudioso do frevo, Valdemar de Oliveira, faz o seguinte comentário, bastante poético, a respeito dos frevos nesta tonalidade:

Nos frevos escritos em menor, há um indecifrável encanto, uma certa força nostálgica na fusão da melodia triste com o rasgado repentino dos metais em *ff*, quase uma contradição, espécie de tristeza desesperada, arranque de pessoa que passa de um pranto amargo a uma revolta incontida.¹²⁷

No “Frevo”, assim como nos dois movimentos precedentes, observa-se uma grande concisão na escrita e o uso constante de texturas polifônicas. Mas, ao contrário das outras duas peças, no “Frevo”, Nobre não usa o padrão formal usual do gênero. A estrutura mais comum no frevo é a forma binária, com repetições que podem variar de acordo com o arranjo, ou mesmo serem decididas pelos intérpretes na hora, conforme a maior ou menor empolgação do público dançante. O “Frevo” de Nobre não apresenta seções definidas, mas um contínuo desenvolvimento dos temas, criando inesperadas surpresas rítmicas, ao explorar as sínopes e os acentos deslocados, como em todos os frevos, mas sempre com base no mesmo material temático. Esse procedimento de Nobre, revela, em parte, que as suas intenções não eram documentais, mas tão somente expressar a forma como ele via e sentia o frevo.

¹²⁶ Marlos Nobre, in *Forum Allegro*, mensagem número 265, 09 de março de 2005, acessado em 15 de janeiro de 2006.

¹²⁷ Valdemar de Oliveira, *Op.Cit.*, p.37.

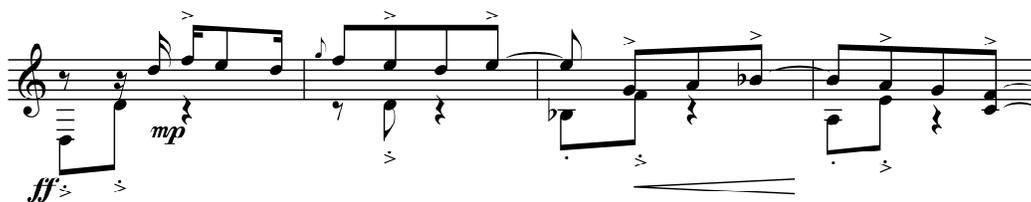
A organização dos temas de “Frevo” pode ser demonstrada no seguinte quadro:

Tabela 6

Temas	Compassos
a1	1-8
b1	9-16
a1	17-24
b1	25-32
a2	33-41
a3	41-48
b2	49-57
b3	57-65
a3	65-72
b1	73-80
a3 (fragmento)	81-85
a3	85-92
b2	91-100
b3	101-108
a3	109-116
b1	117-126

Os tipos de desenvolvimentos temáticos usados no “Frevo” e no “Choro” da Suíte *Reminiscências Op. 78* são semelhantes. As transformações dos temas incluem ornamentação, transposição, inversão, fragmentação, variação rítmica, entre outros, como pode ser verificado nos seguintes exemplos:

Exemplo 36a: *Frevo*, comp. 17-20 (transposição, ornamentação e inversão):



Exemplo 36b: *Frevo*, comp. 45-46 (fragmentação e variação rítmica):



Exemplo 36c: *Frevo*, comp. 33-37 (transformação do tema):

Musical notation for Exemplo 36c, showing a melodic line with dynamics *f*, *mp*, and *mf*, and a pizzicato section.

No plano harmônico, a peça revela relações tonais bem claras, embora o grau de dissonância e a quantidade de notas alteradas, como as que podem ser observadas nos exemplos abaixo [37a], não sejam usuais nos frevos tradicionais. Além do mais, em diversos momentos, Nobre se utiliza de harmonias quartais [37b e 37c]:

Exemplo 37a: *Frevo*, comp. 1-11:

Musical notation for Exemplo 37a, showing harmonic analysis with chords like *Im*, *Dm*, *V7*, *A7*, *IVm*, and *Gm*, and dynamics like *sf* and *più f*.

Exemplo 37b: *Frevo*, comp. 101-104:

Musical notation for Exemplo 37b, showing a melodic line with dynamics *ff* and *impetuoso*.

Exemplo 37c: *Frevo*, comp. 96:

Musical notation for Exemplo 37c, showing a melodic line with dynamics *ff* and *sf*, and *impetuoso*.

No plano rítmico, Nobre é conservador: utiliza o compasso 2/4 e células rítmicas e as síncopes características do gênero, embora, em alguns momentos, ele também faça uso de compassos que não são usuais nos frevos, como os 3/4 e 4/4, que Nobre usa especialmente em algumas finalizações como a seguinte:

Exemplo 38: *Frevo*, comp. 105-108:

Mesmo em se tratando de uma peça para violão solo, a polifonia presente na escrita da peça, além do constante jogo de perguntas e respostas dos temas, lembra o diálogo que acontece entre os diferentes naipes das orquestras de frevo. Já os trechos em que aparecem dinâmicas mais fortes ou o uso dos rasgueados lembram o *tutti* orquestral típico. O dissonante acorde final, no segundo tempo do último compasso, é praticamente uma marca registrada dos frevos e também está presente nesta peça de Nobre.

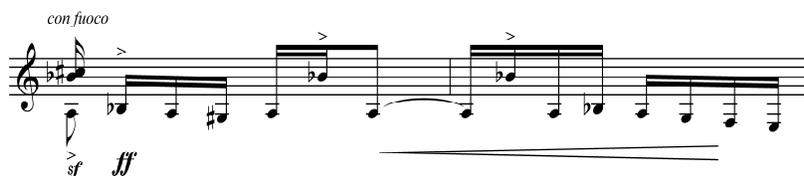
O cromatismo observado nos dois movimentos precedentes desta suíte também é marcante no “Frevo”, da mesma forma que a quebra das linhas melódicas oitavando notas, o que dá uma sonoridade mais moderna à peça, como pode ser observado nos seguintes exemplos:

Exemplo 39a: *Frevo* (acorde final), comp. 125-126:

Exemplo 39b: *Frevo* (cromatismo), comp. 74-75:



Exemplo 39c: *Frevo* (oitavas), comp. 99:



4.7 - Conclusões

Os três movimentos de *Reminiscências Op. 78*, “Choro”, “Seresta” e “Frevo”, demonstram diversos aspectos que dão unidade e coerência entre si. Primeiramente, a existência de uma matriz popular aliada ao uso de técnicas contemporâneas para a criação de uma peça de concerto com uma linguagem pessoal, refletindo uma tendência pós-modernista da quinta fase de Marlos Nobre.

O uso do centro tonal Ré e o constante cromatismo são outros importantes fatores unificadores. O princípio da variação, a concisão de escrita, a importância do ritmo, o uso de síncopes, acentos deslocados, também são elementos presentes nos três movimentos.

Num fórum da *internet*, Nobre fez uma declaração informal orientando como é o seu processo de criação. Por conseguinte, em decorrência de tal declaração, tornou-se mais fácil compreender a razão da economia e concisão de materiais nas três peças analisadas:

Ao criar, deve o compositor identificar claramente sua idéia musical mãe, a "célula-mater" do pensamento musical que brotou talvez do seu inconsciente; depois, deve o criador reunir a maior quantidade possível de idéias derivadas, através dos processos de transformação, variação, transgressão, proliferação

temática e metamorfose. Este estágio já é mais consciente, mas nele não deve e não pode o compositor aplicar o espírito analítico nem judicioso (a autocrítica); o terceiro estágio é o de tentar criar o maior número possível de idéias-soluções, idéias-contrastantes, idéias-dísparas; de posse do maior número possível de idéias derivadas, pelos processos acima, já subliminarmente o criador estará exercendo um processo de filtragem, de escolha das idéias que mais lhe parecem lógicas para seu trabalho; segue então a etapa mais consciente, de julgar, analisar, filtrar e organizar as idéias: aqui começa o processo de composição, que é definitivamente o processo de ESCOLHA e RECHAÇO daquilo que presta e aquilo que não presta, de acordo com a ótica do criador. Este processo é essencialmente individual, é aí que se sente o compositor real, pois ao escolher, rechaçar e aplicar idéias, ele o faz de acordo com suas necessidades pessoais mais íntimas¹²⁸.

Outra declaração de Nobre esclarece o cromatismo constante usado nos três movimentos e que já faz parte da linguagem desse compositor:

A minha busca harmônica baseia-se sempre na íntima convicção consolidada com o tempo, de que é ainda possível descobrir novas possibilidades harmônicas independentes da técnica de 12 sons, da tonalidade e da consonância tal como as vemos tradicionalmente. Acredito que a escala tradicional cromática ainda não foi totalmente explorada e esgotada. É possível ainda descobrir meios diferentes e novos, além dos tradicionais, dos dodecafônicos e dos seriais, de ligar e religar as harmonias entre si.¹²⁹

Enfim, *Reminiscências Op. 78* é um exemplo bem acabado da combinação entre o tradicional e o moderno, sempre com o traço marcante do estilo e da personalidade de Marlos Nobre.

¹²⁸ Marlos Nobre, in *Forum Allegro*, mensagem número 88, 27 de fevereiro de 2003, acessado 15 de janeiro de 2006.

¹²⁹ Marlos Nobre, “Minhas convicções musicais” in Home Page Oficial de Marlos Nobre, disponível em <<http://marlosnobre.sites.uol.com.br>>.