

## CAPÍTULO 5

### Técnica e Interpretação em *Reminiscências Op. 78*

Já foram comentadas, no Capítulo 3, as dificuldades de execução e interpretação que a maioria dos violonistas se depara ao preparar para execução a peça *Reminiscências Op. 78* de Marlos Nobre. Nesse sentido, Fábio Zanon, no artigo *O Violão no Brasil depois de Villa-Lobos*, menciona que

A considerável dificuldade técnica de suas obras tem se mostrado um fator inibidor, e Nobre é, num plano internacional, mais respeitado que tocado, mas este é um fator que deve ser superado em favor de obras de qualidade superlativa que merecem atenção incondicional.<sup>130</sup>

No entanto, o domínio de Nobre da escrita para violão é inegável. Em um depoimento num fórum da *internet*, o compositor narra um ocorrido que ilustra tanto o conhecimento dele das possibilidades do violão, quanto a necessidade de empenho dos intérpretes para superar as dificuldades impostas por uma obra que pretende ir além dos clichês usuais do violão:

Marcelo Kayath, logo após triunfar nos concursos de Paris e Toronto, era muito amigo meu e me pediu uma peça para estrear em Londres. Escrevi o *Prólogo e Toccata*. Na primeira vez que leu, o Marcelo me disse ser demasiadamente difícil. Então fiz uma versão mais fácil. O Marcelo a provou e me disse: “Fico com a primeira, a mais difícil, vou estudar” E a tocou e gravou excepcionalmente bem. Eu mostrei ao Marcelo que podia escrever “mais fácil”, mas que a dificuldade inicial da obra não era gratuita, mas um elemento essencial ao espírito da obra. Eu o havia provocado, escrevendo uma versão mais fácil, e isso mexeu com os brios dele. A obra foi editada como a concebi e assim é tocada, e joguei fora a versão “fácil”<sup>131</sup>.

---

<sup>130</sup>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.

<sup>131</sup>Marlos Nobre, in *Forum Allegro*, mensagem número 37, 10 de outubro de 2003, acessado 8 de abril de 2006.

Com o intuito de minimizar algumas das dificuldades técnicas existentes especificamente em *Reminiscências Op. 78*, foi elaborada, neste trabalho, uma nova edição da peça, contendo novas digitações, além da inclusão de sinais que representam procedimentos instrumentais – aqui chamados de orientadores técnicos –, que também visam facilitar o estudo e a execução da peça. Esperamos que, com a adição desses dados, aliada a informações sobre elementos da interpretação, consigamos tornar a peça mais acessível a um maior número de violonistas.

A respeito das digitações de sua obra para violão, Marlos Nobre comenta que normalmente não faz consultas a violonistas durante o processo composicional das peças,<sup>132</sup> e que os intérpretes já as recebem finalizadas, seja com as digitações totalmente inclusas, ou parcialmente deixadas a cargo dos mesmos, mas, geralmente, não são necessárias modificações da peça em si<sup>133</sup>. No caso específico de *Reminiscências Op. 78*, a digitação foi feita com ajuda do violonista Marcelo Kayath, mas o compositor comenta, em depoimento, que “uma vez que eu assimilei totalmente como escrever a digitação eu sempre prefiro colocar, eu mesmo, as digitações que pensei eu mesmo, originalmente”<sup>134</sup>. E conclui seu pensamento com a seguinte declaração:

Penso que todo instrumentista tem seus macetes particulares e isso é coisa deles. Eu tenho minhas próprias idéias instrumentais para o violão, especificamente, e coloco o mais exatamente possível estas idéias em escritura definitiva em minhas partituras para o violão.<sup>135</sup>

---

<sup>132</sup> O compositor afirma também que possui dois ótimos violões e que ele próprio, apesar de não ser violonista, faz, posteriormente, o teste de escritura nos violões. Diz ainda que o seu processo composicional, tanto para violão como para qualquer outro instrumento, dá-se mentalmente, não necessitando do instrumento. Ver Entrevista No. 2 (Realizada em 24/06/2007).

<sup>133</sup> Ver Entrevista No. 1 (Realizada em 09/04/07) e Colin Cooper, “Speaking Internationally, Colin Cooper Interviews with Marlos Nobre” in *Classical Guitar* Volume 12, No. 3 (Novembro, 1993).

<sup>134</sup> Entrevista No. 2 (Realizada em 24/06/2007).

<sup>135</sup> Entrevista No. 2 (Realizada em 24/06/2007).

Portanto, as digitações originais de Nobre podem, ou, até mesmo, devem, servir como ponto de partida para tentar entender sua idéia original, mas, a despeito da importância e grande fonte de informação para o intérprete, há de ser levado em consideração que Marlos Nobre, apesar de grande conhecedor do instrumento, não era violonista e, devido a isso, algumas particularidades próprias da execução do instrumento podem ter passado despercebidas. Além do mais, como já foi comentado no Capítulo 2, uma das grandes virtudes da obra para violão de Nobre, é o fato de sua escrita extrapolar os padrões costumeiramente usados no violão, e criar uma linguagem inovadora que exigirá novas soluções por parte dos intérpretes.

Sobre a elaboração de uma digitação, sabe-se que muitas vezes ela pode fazer com que uma idéia musical seja bem entendida ou prejudicada de acordo as escolhas feitas e que, para tais escolhas, segundo Daniel Wolff, “é necessário um profundo conhecimento do violão através de estudo”<sup>136</sup>, ou seja, só por meio da prática contínua de execução do instrumento que se poderá ter o domínio de como realizar uma boa digitação. Por outro lado, há ainda o fato de que uma digitação pode funcionar para uns e não para outros. Para Wolff, a escolha de uma digitação depende de fatores como: Dificuldade da peça; Características individuais (anatomia, instrumento a ser usado, domínio técnico, sonoridade do instrumento); Estilo da peça; Interpretação (fraseado, articulação, timbre, etc.).

Por tudo isso, ao digitar *Reminiscências Op. 78*, o executante deve tentar buscar, em primeiro lugar, as intenções musicais do compositor. Essas intenções poderão ser percebidas através de indícios encontrados na análise musical da peça; no levantamento de questões estilísticas; e nas próprias indicações do compositor na partitura, que incluem as suas digitações e demais anotações. Só após um exame

---

<sup>136</sup> Daniel Wolf, “Como Digitar uma Obra para Violão” in *Violão Intercâmbio* No. 46 (2001).

aprofundado de diversos aspectos de cada música, é que o interprete poderá, então, definir a sua própria digitação para executar a peça de forma eficiente e coerente.

No caso de Nobre, ele é um compositor, normalmente, muito detalhista em sua escrita, que contém muitas indicações de articulações, dinâmicas, caráter, entre outros fatores que explicitam suas intenções musicais, mas, por outro lado, sempre há uma grande margem entre o que está no papel e o que é realmente intencional do compositor, como atesta Nicholas Cook no livro *Musical Analysis and the Listener*:

Quando o compositor coloca uma música no papel ele conta com que os leitores tenham ouvido musical e imaginação o suficiente para precisar o intervalo, ritmo e dinâmica que a notação omite, da mesma forma que ele [o leitor] terá que contribuir com valores sonoros, dramáticos e emocionais que não são possíveis de se especificar na partitura<sup>137</sup>.

Levando em consideração a influência que a digitação tem sobre o resultado final de uma execução, passaremos a comentar sobre os orientadores técnicos que serão usados em apoio à digitação elaborada. Em seguida, passaremos a expor os critérios e as conclusões acerca da interpretação de *Reminiscências Op. 78*, assim como a relação desta com as digitações e orientadores técnicos inseridos na edição que elaboramos.

## 5.1 - Os Orientadores Técnicos

Pode-se definir “orientadores técnicos” como o conjunto de sinais impressos em partitura que indicam não necessariamente como a música deve soar, mas como o executante deve proceder em sua técnica instrumental para tocar determinada passagem.

---

<sup>137</sup>“When a composer writes down music he is relying heavily on the reader’s musical ear and imagination in supplying the precise intervallic, rhythmic and dynamic values that the notation omits, just as he has to contribute sonorous, dramatic and emotional values that cannot possibly be specified in the score.” Nicholas Cook, *Apud* Fredi Gerling, “Analysis for Performance and Performance Analysis: A Study of Villa-Lobos Bachianas Brasileiras No.9”. Tese de Doutorado. University of Iowa, 2000.

Na literatura violonística tradicional, é comum encontrar alguns tipos de orientadores técnicos simples como, por exemplo, a indicação dos dedos a serem usados pela mão esquerda ou direita, o uso de pestanas, indicação da corda em que a nota deve ser tocada, tipo de timbre da mão direita, ou em qual posição no braço do instrumento deve ser executado determinado trecho.

No entanto, vários outros procedimentos técnicos, freqüentemente usados por violonistas, ainda não se encontram impressos em partitura, ficando tais informações restritas às orientações de professores ou violonistas mais experientes, por meio de tratados sobre execução ou em aulas privadas, como observa Albérrio Diniz Soares, em sua dissertação de mestrado<sup>138</sup>.

O mesmo autor observa que tal situação vem paulatinamente se modificando, e diversos trabalhos já começam a inserir sinais representando novos procedimentos técnicos como parte integrante da partitura. Na referida dissertação de mestrado de Albérrio Diniz Soares, são elaborados e aplicados orientadores técnicos, numa edição de dois estudos para violão solo de Francisco Mignone. Há também, no Brasil, o livro *Técnica Violonística* de Edílson Eulálio, que desenvolveu símbolos que representam diferentes modos de pulsar as cordas com a mão direita, e, também, a dissertação de mestrado de Eugênio Lima de Souza<sup>139</sup>, na qual é tratada a utilização de símbolos, que são chamados por ele de Operadores de Execução (Opex), e que, de forma semelhante ao trabalho de Diniz Soares, representam tanto procedimentos mecânicos como interpretativos. Mario Ulloa, no artigo *Articulação musical e técnica instrumental*, e Orlando Fraga, no livro *10 Estudos de Leo Brouwer: Análise Técnico-*

---










<sup>138</sup> Albérrio Claudino Diniz Soares, “Orientadores Técnicos nos Estudos IV e VII de Francisco Mignone”. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia, 1998.

<sup>139</sup> Eugênio Lima Souza, “Recursos Técnicos e Processos Intertextuais na Sonatina para Violão de José Alberto Kaplan”, Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997.

*Interpretativa*, também incluíram, em seus trabalhos, símbolos que representavam procedimentos técnicos.

Para o presente trabalho, serão utilizados orientadores técnicos, não só com o objetivo de facilitar a execução de determinados trechos da peça ora em estudo, mas também tornar mais claras as intenções interpretativas sugeridas. Os símbolos a serem utilizados e suas finalidades estão resumidos no seguinte quadro<sup>140</sup>:

Tabela 7

<b>Símbolo</b>	<b>Definição</b>
	Apagamento da corda indicada.
	Apagamento da corda indicada por um dedo da mão direita ( <i>p,i,m,a</i> ) ou da mão esquerda (1,2,3,4).
	Tocar as notas simultaneamente com um dedo da mão direita.
	Apagamento de cordas com a borda externa da mão direita.
	Apagamento de cordas com a borda interna da mão esquerda.
	Tocar a nota indicada com o polegar da mão esquerda.
	Posição transversal do braço esquerdo em relação ao braço do violão. Aqui, os dedos são posicionados paralelamente aos trastes
	Posição semi-transversal. O braço esquerdo fica posicionado com o cotovelo afastado do corpo, direcionado para a sua esquerda.
	Posição oblíqua. O braço esquerdo posiciona-se com o cotovelo direcionado para o lado do corpo, ou seja, no sentido

<sup>140</sup> Esses símbolos são os mesmos utilizados Albérrio Diniz e Orlando Fraga, em seus respectivos trabalhos.

## 5.2 - Critérios e exemplos do uso da digitação e dos orientadores técnicos em *Reminiscências Op. 78*

Passaremos a listar e justificar alguns exemplos nos quais utilizamos os orientadores técnicos ou fizemos alterações na digitação. Para não tornar o capítulo demasiadamente extenso e cansativo, serão mostrados apenas os principais trechos em que ocorrem as referidas mudanças e inserções de símbolos, pois todos os restantes que não forem comentados encaixam-se em algum dos casos descritos. Basicamente, as mudanças foram guiadas por razões técnicas, musicais ou ambas.

Alguns orientadores técnicos inseridos e mudanças de digitação feitas na edição de *Reminiscências Op. 78* ocorreram em função da duração das notas no decorrer da execução. Sendo a polifonia um dos elementos mais importantes em todos os três movimentos da peça, o intérprete deve ter grande cuidado para que a nota não soe menos do que deveria, perdendo a continuidade da linha; tampouco pode ela soar mais do que o escrito, a fim de não obscurecer a polifonia. No entanto, em *Reminiscências*, existem casos em que não será possível deixar soar o quanto está escrito, então o intérprete terá que ter o cuidado para não fazer um corte brusco, mantendo alguma outra voz soando para disfarçar a que não pôde ser ouvida até o final. Por outro lado, há casos onde a textura é harmônica, e não polifônica, por isso, é interessante deixar a nota soar mais do que está escrito. Nos exemplos a seguir, pode ser observado o uso da digitação e dos orientadores técnicos atuando no sentido de deixar mais evidente para o executante os problemas descritos acima:

Exemplo 40a: *Choro*, comp.75 - Henry Lemoine:

Exemplo 40b: *Choro*, comp.75 - Sugestão do Autor:

Musical notation for Exemplo 40b. The top staff shows a melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody consists of a sequence of notes: G4 (finger 1), A4 (finger 2), B4 (finger 3), C5 (finger 4), B4 (finger 3), A4 (finger 2), G4 (finger 1). A double bar line is placed after the first measure. Below the staff, there are two arrows: one pointing down and left, and another pointing up and right.

Exemplo 40c: *Seresta*, comp.15 - Henry Lemoine:

Musical notation for Exemplo 40c. The top staff shows a melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody consists of a sequence of notes: G4 (finger 4), A4 (finger 3), B4 (finger 4), C5 (finger 3), B4 (finger 2), A4 (finger 1), G4 (finger 3). A double bar line is placed after the first measure. Below the staff, there are two arrows: one pointing down and left, and another pointing up and right.

Exemplo 40d: *Seresta*, comp.15 - Sugestão do Autor:

Musical notation for Exemplo 40d. The top staff shows a melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody consists of a sequence of notes: G4 (finger 4), A4 (finger 3), B4 (finger 4), C5 (finger 3), B4 (finger 2), A4 (finger 1), G4 (finger 3). A double bar line is placed after the first measure. Below the staff, there are two arrows: one pointing down and left, and another pointing up and right.

No exemplo [40a], tanto a melodia quanto a voz interna são cortadas quando ocorre a mudança da pestana da casa 2 para a 5, no segundo tempo do compasso. Dessa forma, o “Lá4” e o “Ré4” ficam impossibilitados de continuarem soando, prejudicando o entendimento da polifonia. A mudança de digitação feita em [40b] evita o referido corte das vozes.

Outro fator que prejudicaria a polifonia seria se o executante deixasse a nota “Lá3” da voz interna soando junto com o “Ré4”, pois daria uma impressão de uma figuração com funções harmônicas, e não melódicas. O orientador técnico presente no exemplo [40b] tem a função de alertar o intérprete para que o referido “Lá3” não continue soando. As setas presentes em [40b] sugerem a posição do braço esquerdo do violonista a fim de facilitar a execução trecho.



O caso contrário é representado nos exemplos [40c] e [40d], no qual deixar as notas ressoando harmonicamente é uma possibilidade interpretativa interessante, pois evita cortar o cromatismo do baixo e faz com que haja maior destaque para a harmonia.

Além da polifonia, outro elemento marcante de *Reminiscências* é, sem dúvida, o ritmo. Em diversos trechos de toda a peça, o compositor escreve acentos, que são de grande importância para dar o “gingado” típico da música brasileira. No entanto, a interpretação de quanto forte deve ser o acento é altamente subjetiva e, portanto, podem acontecer casos em que sua função é distorcida, causando um efeito diferente do pretendido pelo compositor. Se nos basearmos nos acentos usados pelos executantes de choro, por exemplo, veremos que o acento não deve ser tão explícito, mas, ao contrário, discreto.

Em alguns casos, a simples escolha correta da digitação da mão direita pode resolver, ou, pelo menos, minimizar o problema das acentuações. Em geral, naturalmente, o dedo polegar da mão direita tende a tocar mais acentuado que os demais dedos. Então, por essa razão, funciona muito bem, sempre que possível, se utilizar do polegar nos momentos em que ocorrem acentos e os demais dedos quando não. Claro que se o intérprete desejar acentuar ainda mais a nota, o polegar poderá fazê-lo com mais facilidade. O uso do polegar para facilitar as acentuações pode ser observado nos seguintes trechos do “Choro”:

Exemplo 41: *Choro*, comp.12-14:

The musical notation for Example 41 consists of a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piece is in 2/4 time. The notation includes various rhythmic values, accents (>), and fingerings (1, 2, 3, 4). The notes are: G4 (p), A4 (m), B4 (i), C5 (p), D5 (cresc.), E5 (m), F#5 (p), G5 (i), A5 (p), B5 (p), C6 (i), D6 (m), E6 (p), F#6 (m), G6 (p), A6 (i), B6 (p), C7 (m), D7 (i), E7 (a), F#7 (m), G7 (p), A7 (i). The piece ends with a final cadence on G7 (i).

Exemplo 42: *Choro*, comp.35-36:

The musical score for Example 42, Choro, measures 35-36, is written in 4/4 time. It consists of two measures. The first measure contains a sequence of eighth notes with accents (>) and fingerings (m, p). The second measure continues the sequence with similar notation. The piece is marked 'staccato sempre'.

Seria muito difícil executar o trecho do exemplo [41] só com o polegar e, ainda, fazendo acentos, pois o trecho é consideravelmente rápido. Igualmente complexo seria realizar os acentos com a digitação de mão direita alternando os dedos indicador e médio, pois, além da velocidade, não existe regularidade nos acentos, o que causa certa confusão para execução. Portanto, com a digitação usando o polegar para as acentuações, tanto o problema técnico quanto o musical estão parcialmente resolvidos.

Já o exemplo [42], como já foi demonstrado em análise, provavelmente o compositor faz recordar o ritmo do pandeiro de um grupo de choro. A simples alternância do toque dos demais dedos com o polegar nos acentos torna o efeito muito natural e próximo da acentuação típica do choro. No entanto, executar o exemplo [42] usando sempre o polegar na voz inferior e alternando os dedos indicador e médio na voz superior, seria uma forma de execução que, embora possível, deixaria o ritmo todo muito pesado e o acento forçado.

De uma forma geral, durante o aprendizado de uma peça, a maioria dos violonistas não tem tanta preocupação com a escolha dos dedos da mão direita, improvisando, a cada momento, os dedos a serem usados. Além disso, as edições de música para violão nem sempre costumam indicar os dedilhados da mão direita. Este fato é lastimável, pois a boa digitação de mão direita é um fator básico para o desempenho eficiente da mão direita e conseqüentemente de toda a música.

As digitações de mão direita foram inseridas em trechos nos quais havia fatores complicadores como possíveis cruzamentos de dedos, mudanças inadequadas da

posição da mão, entre outros fatores. O exemplo seguinte demonstra um trecho de considerável dificuldade técnica, em que uma boa digitação, tanto de mão direita quanto de esquerda, é fundamental para a fluência da música, a não ser que o executante tenha uma excepcional facilidade para realizar escalas.

Exemplo 43: *Frevo*, comp.29-30:

The musical score for Exemplo 43 is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It consists of three measures. The first measure starts with a forte (*f*) dynamic and features a triplet of eighth notes (3, 1, 4) followed by a quarter note (2) and a quarter note (1). The second measure begins with a piano (*p*) dynamic and contains a triplet of eighth notes (2, 4, 2) followed by a quarter note (1) and a quarter note (2). The third measure is more complex, starting with a piano (*p*) dynamic and featuring a triplet of eighth notes (3, 1, 4) followed by a quarter note (1) and a quarter note (2). The piece concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic and a final triplet of eighth notes (3, 1, 4) followed by a quarter note (1) and a quarter note (2).

Ademais, há trechos nos quais é possível combinar o uso de ligados com digitações alternativas, utilizando os quatro dedos da mão direita em trechos de escalas que, tradicionalmente, são tocadas apenas com os dedos indicador e médio da mão direita. Nos trechos seguintes, podem ser observados exemplos desse tipo de recurso que, além de facilitar tecnicamente, contribui para a articulação:

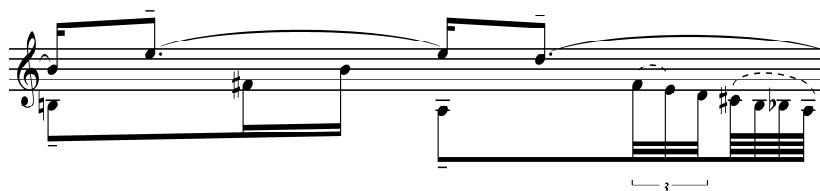
Exemplo 44: *Frevo*, comp.12:

The musical score for Exemplo 44 is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It consists of two measures. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic and features a slur over a quarter note (3) and a quarter note (1). The second measure begins with a piano (*p*) dynamic and contains a slur over a quarter note (2) and a quarter note (1). The piece concludes with a piano (*p*) dynamic and a slur over a quarter note (2) and a quarter note (1).

Exemplo 45: *Frevo*, comp. 36:

The musical score for Exemplo 45 is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It consists of two measures. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic and features a slur over a quarter note (3) and a quarter note (1). The second measure begins with a piano (*p*) dynamic and contains a slur over a quarter note (2) and a quarter note (1). The piece concludes with a piano (*p*) dynamic and a slur over a quarter note (2) and a quarter note (1).

Aliás, o uso de ligados de mão esquerda, além de, em certas passagens, facilitar a execução, torna a linguagem mais próxima de como os executantes de violão de 7 cordas costumam tocar, fazendo com que soe estilisticamente mais aproximado das intenções do compositor.

Exemplo 46: *Choro*, comp.25:Exemplo 47: *Seresta*, comp.12:

### 5.3 - Elementos da Interpretação

Foi demonstrado na análise de *Reminiscências Op. 78* (Capítulo 4) que diversos elementos característicos da música popular urbana brasileira estão fortemente presentes em todos os três movimentos da peça. Da mesma forma que na composição, acreditamos que o intérprete deve tentar buscar uma execução da peça que valorize a forma particular com que os gêneros de música popular que inspiraram *Reminiscências* são tocados em seus contextos originais. Neste sentido, Marlos Nobre declarou:

Esta minha peça *Reminiscências* capta muito deste espírito especial do “chorão” de tocar, reminiscência das reuniões dos chorões pernambucanos, que se reuniam aos domingos simplesmente para tocarem pelo prazer de fazerem música em conjunto. Portanto, uma vivência ou uma especial atenção e estudo dos toques tão peculiares dos “chorões” brasileiros é muito útil para interpretar esta obra como tem de ser.<sup>141</sup>

#### 5.3.1 - Articulação

Um recurso interpretativo importante na busca de uma sonoridade mais próxima daquela que Nobre se refere na citação anterior, certamente, é a articulação. Já

<sup>141</sup> Entrevista No. 2 (Realizada em 24/06/2007).

nos referimos acima ao uso dos ligados no estilo geral dos executantes de violão de 7 cordas nos choros. O violonista Charles Duncan, no livro *The Art of Classical Guitar Playing*, ao comentar sobre a importância dos ligados como recurso expressivo, fazia seguinte afirmação, que é perfeitamente condizente com maleabilidade típica dos chorões no uso dessa técnica em suas frases melódicas:

Fazer um ligado de uma nota a outra resulta num contraste distinto. Primeiro, a nota tocada é sonoramente mais forte que a ligada. Além do mais, o ligado cria uma sutil, mas inequívoca, ênfase agógica; as notas tocadas não só são mais fortes, mas também um pouco mais longas que as notas ligadas.<sup>142</sup>

Os ligados devem ser acrescentados, principalmente, nos trechos do “Choro” e da “Seresta” em que o violão realiza as “baixarias”, já que os ligados são idiomáticos do estilo. Em nossa edição, acrescentamos sugestões de ligados, não só com essa finalidade musical, mas também com as já explicadas finalidades técnicas. O intérprete, contudo, ter liberdade ao criar as suas próprias articulações.

Além dos ligados, os *staccatos* também têm uma importante função no intuito de dar mais riqueza e “balanço” na execução da música brasileira. Almir Côrtes Barreto ao analisar, em sua dissertação de mestrado, o uso do *staccato* por Jacob do Bandolim, afirma que este recurso é “bastante utilizado em seções onde percebemos mais ‘molho’<sup>143</sup> no trato da melodia, de modo a reforçar os deslocamentos rítmicos”<sup>144</sup>.

É importante que o intérprete determine exatamente em que momentos será usado o *staccato* para dar maior variedade de articulação. O motivo inicial do “Choro”, por exemplo, dá margem a diversas interpretações possíveis:

<sup>142</sup> “Slurring from one note to the next results in distinct contrast. First, the plucked note is audibly louder than the slurred note. Furthermore, slurs create a subtle but unmistakable *agogic* emphasis; plucked notes are not only louder but also a little longer than slurred notes” Charles Duncan, *The Art of Classical Guitar Playing*. Princeton, New Jersey: Summy-Birchard Music, 1980, p. 87.

<sup>143</sup> Segundo Almir Côrtes Barreto, “molho” é uma gíria usada pelos tocadores de choro que significa deslocamento rítmico, balanço, suingue, bossa.

<sup>144</sup> Almir Côrtes Barreto, “O Estilo Interpretativo de Jacob do Bandolim”, Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 2006, p. 55.

Exemplo 48: *Choro*, comp.1:

Em nossa edição do “Choro” e da “Seresta”, optamos por não colocar nenhum *staccato* que já não tivesse sido escrita pelo compositor. Isto porque as possibilidades de articulações são infinitas e se trata de algo muito pessoal, que pode ser usado à vontade, desde que não descaracterize o estilo. No entanto, sugerimos que, uma vez determinada a articulação dos motivos recorrentes – como o do exemplo anterior – ela deve ser mantida no restante da peça, a menos que o intérprete deseje, conscientemente, realizar um contraste.

Já os *staccatos* que inserimos na edição de “Frevo”, foram copiados das indicações que o próprio compositor colocou na versão para piano da mesma peça. É importante lembrar que Marlos Nobre teve a oportunidade de vivenciar o frevo durante muitos anos em que morou no Recife, e que todas as indicações de *staccatos* que aparecem na partitura para piano são, na verdade, uma transposição do estilo de tocar das bandas típicas de frevo. Em geral, os frevos são tocados de forma muito marcada e rítmica, fazendo um uso freqüente de notas curtas. Embora o compositor não tenha escrito as mesmas indicações da versão para piano na partitura de “Frevo” para violão, ele declarou que:

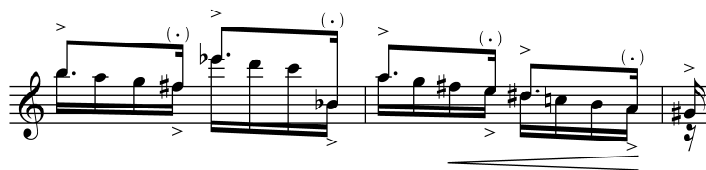
No meu Frevo para violão, o intérprete pode ter certa liberdade, dentro da escritura que proponho, mas esta liberdade tem de estar ligada à tradição do gênero, ou seja, do “frevo” popular de Recife.<sup>145</sup>

<sup>145</sup> Entrevista No. 2 (Realizada em 24/06/2007).

Ainda que o intérprete não necessite fazer todas as indicações que inserimos, elas podem servir como importantes referências do estilo geral de se tocar o frevo.

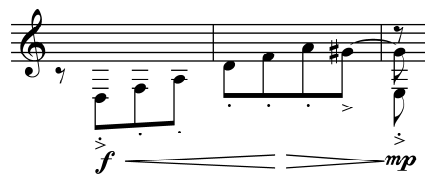
Em alguns casos, o *staccato* também pode ser usado em substituição a certos acentos, pois o acento não é só um golpe mais forte em uma nota. Pode-se conseguir um efeito semelhante ao se tocar uma nota em *staccato* dentro de um contexto essencialmente legato, chamando a atenção para a nota destacada, criando, assim, uma maior riqueza de sonoridade.

Exemplo 49: *Choro*, comp.19-20:



Na técnica tradicional do violão, a execução do *staccato* pode ser feita tanto com a mão direita quanto com a mão esquerda. No entanto, há diferenças perceptíveis na sonoridade dos dois tipos de técnicas. O *staccato* feito com a mão direita tende a ser mais seco e preciso, funcionando bem nas partes da peça que necessitam de maior precisão, como no caso da seguinte passagem de “Frevo”:

Exemplo 50: *Frevo*, comp.33-34:




Entretanto, de uma forma geral, o *staccato* feito com a mão esquerda é o mais usual entre os violonistas populares, pois faz com que a música não fique tão marcada, ajudando com que ela tenha um “gingado” mais característico. Assim, desde que não seja necessário um *staccato* mais marcado, como no exemplo anterior, o

intérprete deve dar preferência àquele tipo de técnica, sempre que for possível. Ademais, Mario Ulloa, em seu artigo *Articulação Musical e Técnica Instrumental*, lembra que esse tipo de articulação, quando feito com a mão esquerda, além de sua contribuição no discurso musical, serve também como uma importante ferramenta para o relaxamento muscular.

Já nas partes lentas de *Reminiscências Op. 78* – a seção C do “Choro” e a “Seresta” – devem ser tocadas explorando o máximo de legato e a polifonia destas passagens. Neste caso, o *staccato* é usado com a finalidade de ressaltar a polifonia em alguns momentos específicos. A este respeito, Elisa Alves Goritzki diz que:

Como os demais elementos interpretativos, a articulação está diretamente ligada ao andamento e ao caráter da peça. De acordo com isso, um choro rápido de caráter mais alegre, necessita de uma articulação mais solta, salpicada. Em músicas lentas a articulação mais usada é a ligada, sendo a destacada utilizada como um ornamento para reforçar ou indicar o fraseado.<sup>146</sup>

Na análise que Almir Côrtes fez das interpretações gravadas de Jacob do Bandolim, ele observou que era muito freqüente o uso do *staccato* na colcheia intermediária da célula rítmica semicolcheia/colcheia/semicolcheia . Não significa, entretanto, que, sempre que apareça essa célula rítmica, o intérprete deva fazer o *staccato*, pois isso tornaria o efeito previsível e perderia o sentido de criar variedade.

Por outro lado, ao menos nos momentos em que tal célula rítmica aparece com função de acompanhamento em acordes – tal como nos compassos 5 ou 25 do “Choro” – recomendamos a inclusão de um *staccato* na colcheia central, por ser a forma mais usual de se executar este padrão de acompanhamento por um violonista de choro.

---

<sup>146</sup> 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. 54.



### 5.3.2 – Agógica e Tempo

Marlos Nobre geralmente coloca em suas partituras as indicações de andamento que ele deseja que sua música seja tocada, e costuma ser rigoroso quanto a isso. Nos três movimentos da suíte *Reminiscências*, aparecem as indicações base do andamento de cada peça, colocadas pelo próprio compositor. Suas partituras também são muito detalhadas quanto a variações internas de andamento.

Na interpretação da música popular, entretanto, o *suingue* é tido como um dos principais atributos de um bom executante. Acreditamos que para uma interpretação coerente de *Reminiscências Op. 78* é muito importante inserir esse elemento expressivo. *Suingue* é um termo de difícil definição e descrição. Segundo J. Bradford Robinson, o termo se refere, basicamente, “ao fenômeno rítmico resultante entre o conflito de um pulso fixo e uma grande variedade de acentos e *rubato*”<sup>147</sup>. Segundo, Fábio Zanon, o *suingue* “talvez seja uma percepção aguçada de alguns elementos da pronúncia musical, que normalmente não são prioritários para músicos treinados exclusivamente na música clássica”<sup>148</sup>.

Segundo Eliane Salek, “as variações rítmico-melódica utilizadas na interpretação do choro são resultado da criatividade do intérprete, aliada aos elementos de sua formação ou ‘escola’ musical”<sup>149</sup>. Ouvir atenciosamente aos importantes intérpretes e uma vivência especial nos gêneros é a principal forma de adquirir essa habilidade cujo detalhamento fugiria ao escopo deste trabalho. Todavia, tem sido cada vez mais freqüentes os trabalhos de acadêmicos que têm se debruçado na tentativa de

<sup>147</sup>J. Bradford Robinson, “Swing” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers Corp., 1980, Vol. 24, p.416.

<sup>148</sup> 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.

<sup>149</sup> Eliane Salek, “A flexibilidade rítmico-melódica na interpretação do choro” in *Cadernos de Colóquio*, (Abril 1999), p. 73.

levantar as características de execução de nomes da música popular brasileira que fizeram escola por suas formas marcantes de execução.

Sabe-se que em diversos gêneros da música brasileira, nem sempre a escrita corresponde à execução. Segundo Tânia Mara Lopes Cançado, há, na música brasileira, certa irregularidade e instabilidade na execução dos ritmos sincopados que estariam associados à origem africana de nossa música, a essa irregularidade a autora chama de “fator atrasado”. Ela afirma que:

Esse fator atrasado não se apresenta definido na partitura, e para se interpretar de maneira idiomática os ritmos da música brasileira, o músico necessita não só do conhecimento desses elementos, mas, literalmente, incorporá-los. Assim, os intérpretes deveriam estar cientes dessa prática de performance ao lerem a notação musical de boa parte do repertório nacional.<sup>150</sup>

Cançado diz ainda que “a irregularidade e instabilidade presente na performance dos ritmos populares brasileiros são características antigas”<sup>151</sup>. Ela cita Mário de Andrade, que confirma o fato e afirma que era comum, na época da formação do maxixe, os compositores incluírem uma “dica” de como executar a célula rítmica semicolcheia/colcheia/semicolcheia, com a seguinte representação:

Exemplo 51a: Transcrição mais antiga da síncope brasileira (“dica”):



Neste senso, segundo o compositor Cyro Pereira<sup>152</sup>, seria muito difícil escrever o que realmente é interpretado num samba ou choro. Conforme ele, a

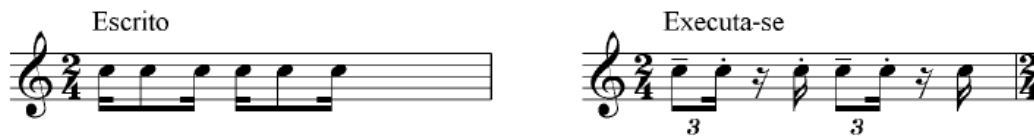
<sup>150</sup> Tânia Mara Lopes Cançado, “O fator atrasado na música brasileira: evolução, características e interpretação” in *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, n°2, (2000), p.12.

<sup>151</sup> *Ibidem*, p.9.

<sup>152</sup> *Apud* Renato Kutner, “Brasiliiana n° 2 de Cyro Pereira: Análise Interpretativa, Preparação de Edição e Redução para Viola e Piano”, Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, 2006, p. 17.

correspondência entre o escrito e o executado desta célula rítmica seria, aproximadamente, o seguinte:

Exemplo 51b: Execução da célula rítmica do choro



A irregularidade rítmica da música popular brasileira não é uma característica apenas das músicas com origem na dança, mas também em músicas mais lentas e sentimentais. Nobre, ao comentar sobre a atitude do intérprete ao tocar a sua “Seresta”, diz:

Os baixos descendentes na “Seresta” não podem nem devem ser tocados mecanicamente, mas com aquele jeito tão especial jeito dos violonistas populares brasileiros e “chorões” de fazerem esses baixos descendentes, como, por exemplo, o fazem no violão de sete cordas. (...) Uma espécie de “flutuação”, um “*rubato* fluido” sem perder a precisão, que é uma característica do “chorão brasileiro” é fundamental.<sup>153</sup>

No que diz respeito a músicas de caráter mais rítmico e dançante, a pulsação deve ser muito precisa e constante como se houvesse uma percussão acompanhando constantemente a execução. Os *rubatos*, preferencialmente, devem ser melódicos, evitando os *rubatos* estruturais. Antonio Guerreiro de Faria, ao analisar gravações da interpretação de Ernesto Nazareth de sua própria música, declarou o seguinte:

A surpresa foi a constatação da ausência de qualquer tempo *rubato*, quando Nazareth, ora acompanhando o flautista Pedro de Alcântara, ora solando suas próprias composições, se revelava sóbrio, imprimindo um caráter dançante e alegre às suas execuções. Nada de parecido com a prática dos músicos de concerto e recitalistas de música clássica que, ao executarem

<sup>153</sup> Entrevista No. 2 (Realizada em 24/06/2007).

música brasileira, imprimem o *rubato* estrutural, no afã de melodizar e vocalizar aquilo que é dançante e ritmado.<sup>154</sup>

No exemplo seguinte podemos observar uma aplicação do que foi dito sobre o *rubato* melódico na execução do “Choro” de Marlos Nobre:

Exemplo 52: *Choro*, comp.5-6:



Apesar de ser um final de uma frase e início de outra, o intérprete pode atrasar o início da anacruse da segunda frase, desde que compense com um *acelerando* e o início do compasso seguinte esteja estritamente em tempo, pois, numa execução dessa peça por um regional de choro, o pandeiro manteria a marcação constante, e não faria *rubatos* junto com a melodia ou “baixaria”; ou seja, o *rubato* pode acontecer desde que sob uma pulsação fixa.

Ainda a respeito da variação do ritmo na interpretação do choro, é importante lembrar que a inventividade dos músicos populares faz com que eles, muitas vezes, mudem radicalmente muita coisa que está determinada pela partitura. Um exemplo clássico é a diferença entre as seguintes formas de tocar *Odeon* de Ernesto Nazareth, sendo a primeira, como o compositor escreveu:

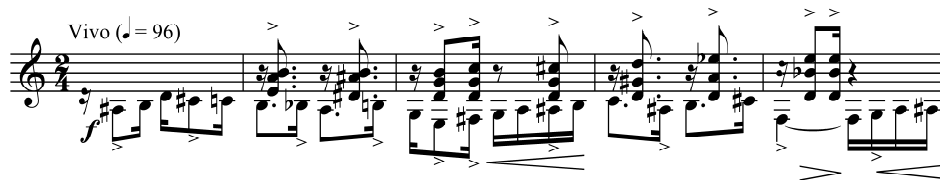
Exemplo 53a: *Odeon*, comp.1-2:



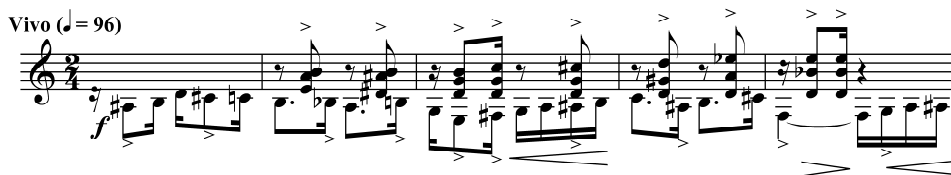
<sup>154</sup> Antonio Guerreiro de Faria, “O pianismo de Nazareth em tempo rubato” in *Per Musi* – Revista Acadêmica de Música, nº10, (2004), p.92.

Exemplo 53b: *Odeon*, comp.1-2:

Alguns intérpretes, como Marcus Llerena e Joaquim Freire, fazem o mesmo tipo de variação acima em suas gravações do “Choro”, fazendo com que soem da seguinte forma:

Exemplo 54a: *Choro*, comp. 1-5:

Ao invés de:

Exemplo 54b: *Choro*, comp. 1-5:

No entanto, é importante ressaltar que não é uma modificação que conta com o apoio do compositor, inclusive, acreditamos que tal modificação prejudique o efeito criado com o contraste entre o uso da figura rítmica  $\text{♩} \text{♩}$  (cujo uso no choro é derivado da Habanera), e o uso da síncope característica  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ .

Para uma execução estilisticamente correta dos ritmos de “Frevo” de Nobre, é igualmente importante ouvir e incorporar as sutilezas da interpretação próprias do gênero. Valdemar de Oliveira faz uma declaração, com um certo exagero, próprio do escritor, que ressalta essa importância na execução do frevo em geral:

Reclama, a execução do frevo, sangue pernambucano nas veias. Não é tarefa para quem nunca o ouviu, num terceiro dia de carnaval, no Recife. Nem valores individuais pesam, isoladamente, na balança, como, de resto, toda orquestra. Não se

trata de homogeneidade, afinação, justeza. É preciso um *cachet* especial, de cada músico em particular e do conjunto global, para emprestar ao frevo seu corte rítmico inconfundível. (...) Também o frevo exige “jeitinho”, além do tudo o mais que o singulariza no populário musical do Brasil.<sup>155</sup>

O ritmo é certamente um dos elementos essenciais para uma boa interpretação desse gênero. A execução do “Frevo”, assim como no “Choro”, exige grande precisão na marcação do tempo, pois todos os deslocamentos rítmicos característicos do gênero só fazem sentido se feitos dentro de uma pulsação regular e precisa. No entanto, a execução dos acentos no “Frevo” deve ser bem mais pronunciada que no “Choro” ou na “Seresta”. Ao ouvir orquestras de frevo, percebe-se que é comum uma ligeira antecipação de certas síncopes, recurso este que também pode ser feito na interpretação da peça de Nobre.

### 5.3.4 - Dinâmica

Nobre também costuma ser muito detalhista ao escrever informações sobre dinâmica em suas peças. No caso do violão, por ser um instrumento com uma gama dinâmica relativamente pequena, é importante que o intérprete saiba dosar bem principalmente os *crescendos*, para não correr o risco de chegar ao limite do instrumento antes de atingir o ponto culminante da dinâmica.

A fim de ajudar o intérprete a planejar e controlar a dinâmica durante a execução da peça, quadros, como o que inserimos aqui, podem servir de parâmetro, pois oferecem uma visão geral da dinâmica da peça. Jonh Rink, no entanto, chama a atenção do intérprete ao usar esse recurso:

Um ponto fraco dessa abordagem é sua limitada atenção ao contexto, que normalmente influencia o resultado de uma dada

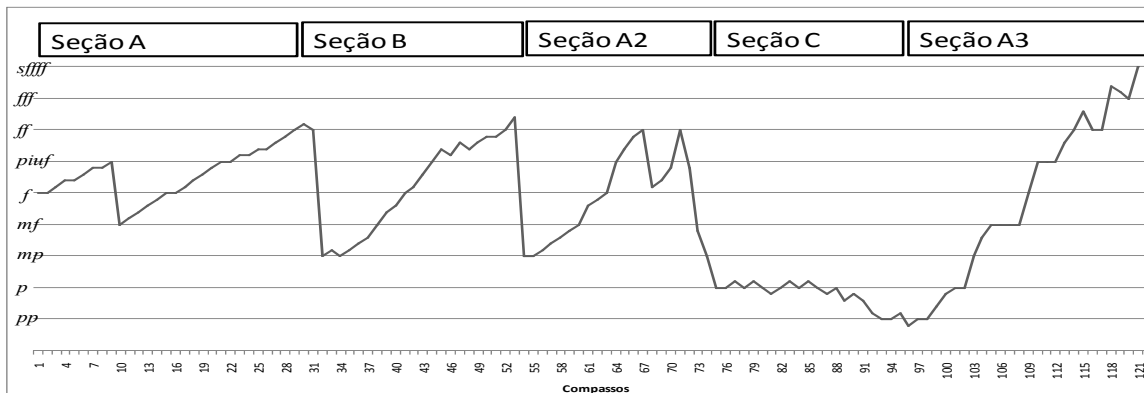
---

<sup>155</sup> Valdemar de Oliveira, *Frevo, Capoeira e Passo*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1971, p.54-55.

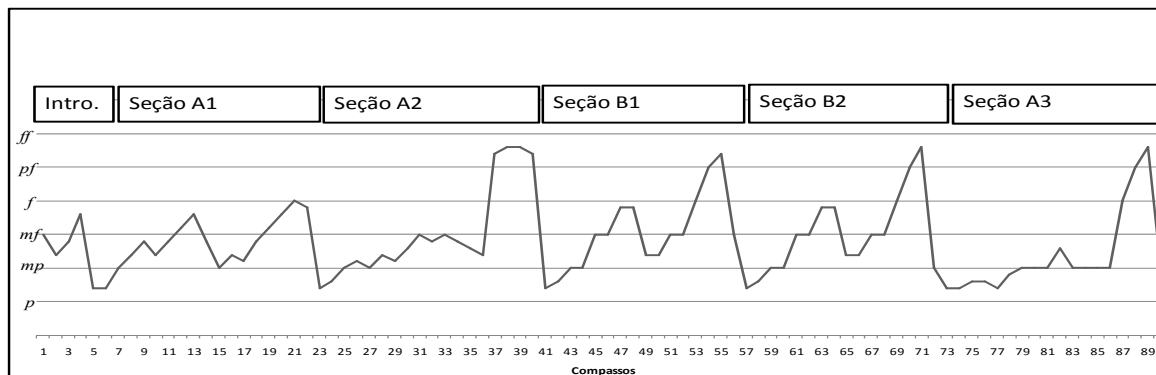
dinâmica. (Por exemplo, uma indicação de *piano* deve ter um significado diferente num contexto predominantemente *fortíssimo* do que numa passagem marcada com *pianíssimo*).<sup>156</sup>

Abaixo, estão apresentados os gráficos com as dinâmicas durante os dois primeiros movimentos de *Reminiscências Op. 78*:

### Choro:



### Seresta:



É importante que o intérprete observe o contorno da dinâmica em cada seção das peças, antes de ter uma noção do conjunto inteiro. No caso do Frevo, esse tipo de gráfico não cumpre sua função de forma eficaz, devido à existência de uma variação frequente e intensa da dinâmica. A melhor solução para isso poderá ser ressaltar os contrastes através de acentuadas diferenças dinâmicas e mudanças de timbres.

Rafael dos Santos, no artigo *Análise e Considerações sobre a Execução dos Choros para Piano Solo 'Canhoto' e 'Manhosamente' de Radamés Gnattali*, ao

<sup>156</sup> John Rink, "Analysis and (or?) Performance" in *Musical Performance: a guide to Understanding*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 36.

comentar alguns cuidados que se deve ter ao executar peças que tenham relação com práticas específicas da música popular, destaca a importância de que o intérprete deve tentar buscar “uma sonoridade leve, que mantenha a textura transparente”<sup>157</sup>. Além disso, chamamos a atenção para a necessidade de manter planos dinâmicos distintos nas texturas polifônicas, distinguindo bem o que é melodia, acompanhamento, contramelodia, linhas do baixo ou outra função, e delimitar o que deve soar mais a cada trecho. O seguinte exemplo retirado da “Seresta” ilustra bem como o intérprete deve proceder:

Exemplo 55a: *Seresta*, comp. 55-56:



Exemplo 55b: *Seresta*, comp. 55-56: reescrito reforçando a polifonia

Já na interpretação de “Frevo” é importante que o intérprete defina timbres que possam reforçar o contraste entre as perguntas e respostas que, nas orquestras de frevo, são feitas entre diferentes naipes de instrumentos:

<sup>157</sup> Rafael Santos, “Análise e considerações sobre a execução dos choros para piano solo Canhoto e Manhosamente de Radamés Gnattali” in *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, nº3, (2001), p. 5.



Exemplo 56: *Frevo*, comp. 1-12:

The musical score for Exemplo 56: *Frevo*, comp. 1-12, is presented in two staves. The first staff covers measures 1 through 5, and the second staff covers measures 6 through 12. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *sf* (sforzando), and *più f* (più forte), as well as the tempo marking *impetuoso*. There are also accents and slurs throughout the piece.

## 5.4 – Conclusão

Esperamos que esses apontamentos sobre *Reminiscências. Op.78* possam ser utilizados na interpretação de toda a peça, já que tais informações abarcam os principais problemas que a peça poderia gerar em sua execução. As demais soluções, além das já sugeridas pela nova edição, poderão ser buscadas por cada intérprete com base em suas próprias experiências musicais, sem prescindir da possibilidade de refutar qualquer sugestão aqui apresentada.

## CONCLUSÃO GERAL

Apesar de incluir em sua obra diversos elementos oriundos da música popular e folclórica brasileira, o compositor Marlos Nobre não se identifica e, até mesmo, rejeita a estética Nacionalista que dominou o cenário da música deste país durante muitos anos. Segundo ele, os traços característicos da música brasileira estão presentes em suas composições, na maioria das vezes, de forma espontânea, ou seja, eles não são apresentados de forma intencional ou acadêmica, sendo apenas o reflexo natural de suas experiências pessoais com a música genuinamente brasileira que ele vivenciou desde a sua infância.

Tendo em vista que os referidos elementos característicos da música brasileira estão intrinsecamente ligados às composições de Nobre e, levando-se em consideração todas as informações levantadas acerca de *Reminiscências Op. 78* e de seu compositor, chegamos à conclusão de que a execução dessa peça, ressaltando a forma peculiar de como os músicos populares tocam os gêneros que originaram os três movimentos da peça, seria uma possibilidade interessante de interpretação.

A digitação que elaboramos como parte integrante do trabalho vem, não só reforçar a concepção interpretativa sugerida, mas também minimizar as dificuldades técnicas encontradas na peça. Sendo Marlos Nobre um compositor não-violonista e, além do mais, preocupado em criar uma linguagem nova para o instrumento, muitas demandas de suas peças requerem dos intérpretes algumas soluções que muito contribuem para o enriquecimento da técnica do instrumento. No caso específico de *Reminiscências Op. 78*, recursos pouco usuais como o uso do polegar da mão esquerda e o uso de digitações alternativas de mão direita foram necessários para buscar a sonoridade desejada a partir da concepção interpretativa escolhida.

Por fim, acreditamos que, por tratar de forma abrangente e, ao mesmo tempo detalhada, diferentes aspectos de *Reminiscências Op.78* – que é uma das mais recentes e significativas peças para violão solo de Nobre – e por pertencer à sua quinta fase composicional na qual elementos antigos são apresentados com uma visão mais amadurecida e, de certa forma, com as características estéticas peculiares já consolidadas do compositor, o presente estudo poderá ser de ímpar relevância para os interessados na sua obra violonística ou, até mesmo, auxiliá-los na produção de novos trabalhos acadêmicos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almada, Carlos. *A Estrutura do Choro*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.
- Alvarenga, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Duas Cidades, 1982.
- Andrade, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. São Paulo: I. Chiarato & Cia, 1928.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- Barancoski, Ingrid. “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.
- Bark, Josely Maria Machado. “Marlos Nobre: Concertante do Imaginário para Piano e Orquestra de Cordas Op. 74 - Estudo Analítico e Interpretativo”. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 2006.
- Barreto, Almir Côrtes. “O Estilo Interpretativo de Jacob do Bandolim”. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 2006.
- Béhague, Gerard. “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): 85-89.
- \_\_\_\_\_. *Music in Latin America: An Introduction*. New Jersey: Prentice-Hall, 1979.
- Brandão, José Mauricio Valle. “Nacionalismo: Uma Tipificação da Segregação”. Salvador: 2005.
- Cançado, Tânia Mara Lopes. “O fator atrasado na música brasileira: evolução, características e interpretação” in *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, nº2, (2000): 5-14.
- Cascudo, Luiz Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1962.
- Cazes, Henrique. *Choro: Do Quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 2005.

- Cone, Edward. *Musical Form and Musical Performance*. Nova York: W.W. Norton & Company, 1968.
- Cook, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. London: J. M. Dent & Sons, 1987.
- Cooper, Colin. “Marlos Nobre’s Concerto Duplo” in *Classical Guitar* Volume 17, No. 9 (Maio 1999): 31-32.
- \_\_\_\_\_. “Speaking Internationally, Colin Cooper Interviews with Marlos Nobre” in *Classical Guitar* Volume 12, No. 3 (Novembro, 1993): 11-14.
- Corker-Nobre, Maria Luiza. “*Sonâncias III, Opus 49* de Marlos Nobre” in *Latin American Music Review* Volume 15, No. 2 (1994): 226-243.
- \_\_\_\_\_. “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.
- Crook, Larry. *Brasilian Music: Northeastern Traditions and the Heartbeat of a Modern Nation*. Califórnia: ABC-CLIO World Music Series, 2005.
- Cunha, Vanessa Rodrigues da. “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, Universtidade Federal do Rio de Janeiro, 1997.
- Dudeque, Norton. *História do Violão*. Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 1994.
- Duncan, Charles. *The Art of Classical Guitar Playing*. Prinston, New Jersey: Summy-Birchard Music, 1980.
- Faria, Antonio Guerreiro de. “O pianismo de Nazareth em tempo *rubato*” in *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, nº10, (2004): 89-95.
- Fraga, Orlando. *Dez estudos de Leo Brower: Análise Técnico Interpretativa*. Curitiba: Data Música, 2005.
- Gerling, Fredi. “Analysis for Performance and Performance Analysis: A Study of Villa-Lobos *Bachianas Brasileiras No.9*”. Tese de Doutorado. University of Iowa, 2000.
- Goritzki, Elisa Alves. “Manezinho da Flauta no Choro: uma Contribuição para o Estudo da Flauta Brasileira”. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia, 2002.

- Grier, James. *Critical Editing of Music*. Nova York, Press Sydicate of the University of Cambridge, 1996.
- Kutner, Renato. “Brasiliiana nº 2 de Cyro Pereira: Análise Interpretativa, Preparação de Edição e Redução para Viola e Piano”. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, 2006.
- Magalhães, Raimundo. “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.
- Marco, Tomás. *Marlos Nobre: El Sonido del Realismo Mágico*. Madrid: Fundación Autor, 2006.
- Marcondes, Marcos Antônio. *Enciclopédia da Música Brasileira – Erudita, Folclórica e Popular*. 3ª Edição. São Paulo: Art Editora / Publifolha, 2000.
- Mariz, Vasco. *História da Música no Brasil*. 4ª Edição, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Três Musicólogos Brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida e Luiz Heitor Correa de Azevedo*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1983.
- Mota, Sophia Karlla Almeida. “Frevo e Identidade Sociocultural Pernambucana: Um Estudo Etnoterminológico”. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco, 2001.
- Neves, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Villa-Lobos, o Choro e os Choros*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1977.
- Nobre, Marlos. “Criação, Descoberta e Invenção” in *Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea* 4 (1997): 115-119.
- \_\_\_\_\_. “Tendências da Criação Musical Contemporânea” in *Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea* 1 (1994): 70-86.
- \_\_\_\_\_. “La Problemática de la Música Latinoamericana” in *Revista Musical Chilena* (1978): 125-130.
- \_\_\_\_\_. “Marlos Nobre: Homepage Oficial”, disponível em <[http://marlosnobre.sites.uol.com.br/index1\\_i.html](http://marlosnobre.sites.uol.com.br/index1_i.html)>. Acesso em: 08 de abril de 2006.

\_\_\_\_\_. “Marlos Nobre”. *Fórum Allegro*, disponível em <[www.allegrobr.com/forum/topico.php?id=815](http://www.allegrobr.com/forum/topico.php?id=815)>. Acesso em: 08 de abril de 2006.

\_\_\_\_\_. “Marlos Nobre (1)”. *Fórum Allegro*, disponível em <[www.allegrobr.com/forum/topico.php?id=1084](http://www.allegrobr.com/forum/topico.php?id=1084)>. Acesso em: 08 de abril de 2006.

\_\_\_\_\_. “Marlos Nobre (2)”. *Fórum Allegro*, disponível em <[www.allegrobr.com/forum/topico.php?id=1520](http://www.allegrobr.com/forum/topico.php?id=1520)>. Acesso em: 08 de abril de 2006.

\_\_\_\_\_. “Marlos Nobre (3)”. *Fórum Allegro*, disponível em <[www.allegrobr.com/forum/topico.php?id=3070](http://www.allegrobr.com/forum/topico.php?id=3070)>. Acesso em: 08 de abril de 2006.

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

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

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

Persichetti, Vincent. *Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice*. Nova York: W.W. Norton & Company, 1961.

Rink, John. “Analysis and (or?) Performance” in *Musical Performance: a guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Ripper, João Guilherme. “Pós-modernismo na Música Latinoamericana” in *Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea* 4 (1997): 75-83.

Robinson, J. Bradford. “Swing” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Corp., 1980. Vol. 24, p.416.

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

\_\_\_\_\_. “Momentos I (1974) para Violão de Marlos Nobre: Síntese e Contraste” in *PerMusi* Volume 7 (2003): 37-51.

Santos, Rafael. “Análise e considerações sobre a execução dos choros para piano solo Canhoto e Manhosamente de Radamés Gnattali” in *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, nº3, (2001): 5-16.

- Scarambone, Bernado. "The Piano Works of Marlos Nobre". Tese de Doutorado, Universidade de Houston, 2006.
- Slonimsky, Nicolas. *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*. New York: Schimer Books, 1984.
- Soares, Albérrio Claudino Diniz. "Orientadores Técnicos nos Estudos IV e VII de Francisco Mignone". Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia, 1998.
- Salek, Eliane. "A flexibilidade rítmico-melódica na interpretação do choro" in *Cadernos de Colóquio* (Abril 1999): 69-73.
- Souza, Eugênio Lima. "Recursos Técnicos e Processos Intertextuais na Sonatina para Violão de José Alberto Kaplan". Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997.
- Teles, José. *Do Frevo ao Mangubeat*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- Teixeira, Moacyr Garcia Neto. *Música Contemporânea Brasileira para Violão*. Vitória: Gráfica e Editora A1, sd.
- Tinhorão, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- Ulloa, Mario. "Articulação Musical e Técnica Instrumental: Sugestões para Aprimorar o Desempenho Instrumental no Violão" in *Ictus 5* (dezembro 2004). pp 53-56.
- \_\_\_\_\_. "Recursos Técnicos, Sonoridades e Grafias do Violão para Compositores Não Violonistas". Tese de Doutorado, Universidade Federal da Bahia, 2001.
- Valdés, André Pardo. "Nueve Perguntas a Marlos Nobre" in *Revista Musical Chilena*, XXXIII No. 148 (1979). pp. 37-47.
- Wolf, Daniel. "Como Digitar uma Obra para Violão" in *Violão Intercâmbio* No. 46 (2001).
- Zanon, Fábio. "A Arte do Violão". Roteiro do programa de rádio transmitido pela Cultura FM, disponível em: <<http://adv.home.comcast.net/>>. Acesso em: 01 de maio de 2006.
- \_\_\_\_\_. "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.



## ANEXO I

### Entrevistas a Marlos Nobre

## Entrevista No. 1 (Realizada em 09/04/2007)

**1) Moacyr Teixeira Neto, em sua dissertação de mestrado diz que *Reminiscências Op. 78* foi concebida inicialmente como uma homenagem a João Pernambuco. Por outro lado, no comentário que o senhor fez sobre a peça no encarte do CD de Joaquim Freire, apenas são feitas referências às reuniões de violonistas em Recife e ao violonista Amarildo, não havendo qualquer menção a João Pernambuco. Há contradição entre ambas as versões, ou uma é complemento da outra?**

Resposta: Na verdade, uma é complemento da outra. As reuniões das quais participei ainda menino, levado pelo meu pai, violonista amador, foram a minha primeira iniciação no violão e esta experiência me marcou para sempre. A virtuosidade e a maneira particular de tocar do Amarildo, me impressionaram imensamente sobretudo sua criatividade ao tecer uma polifonia natural, algo como se estivessem tocando dois, três violões. E para esta particularidade meu pai me chamou a atenção de maneira muito especial. Veja portanto na escritura de “Reminiscências” que a polifonia, a multiplicidade de vozes é um dado muito importante nesta peça, e, aliás, em todas minhas peças para violão. Não me esqueço por exemplo, da observação do Odair Assad ao tocar e gravar o “Momentos IV” que chamava a atenção para como a peça parecia soar como dois violões, apesar da escritura ser para um só instrumento.

**2) Caso tenha havido, de fato, a referida homenagem, de que forma ela foi expressa, e quais elementos musicais foram utilizados para sua caracterização? Existem, por exemplo, citações de obras de João Pernambuco nesta composição?**

Resposta: Não existem realmente citações diretas, mas sobretudo na segunda peça de “Reminiscências” (Seresta) há lembranças minhas claras do estilo em geral de João Pernambuco, por exemplo os baixos descendentes, algumas suspensões harmônicas características, o estilo seresteiro, que são aliás o estilo muito genérico dos “chorões” tanto de Pernambuco quanto do Rio de Janeiro que eu de certa maneira, procurei homenagear nesta minha “Seresta”. São elementos genéricos, que é possível encontrar em um sem número de peças dos chorões cariocas e em João Pernambuco, algo que procurei cristalizar nesta peça, como homenagem minha a este estilo profundamente brasileiro de fazer soar o violão.

**3) Que outras observações relevantes o senhor faria a respeito de *Reminiscências Op. 78*? (processo criativo e “inspiração” para escrever, história, características técnicas e estilísticas da peça, relações com outras obras suas, etc.).**

Resposta: A “inspiração” de maneira geral foi o que disse anteriormente: a maneira peculiar dos “chorões” da primeira metade do século XX de tocarem o violão e de criarem seus choros. Portanto a primeira peça “Choro” é um evocação deste estilo, no qual não está ausente a grande figura de Ernesto Nazareth, um compositor popular carioca que estudei profundamente quando estava ainda em Recife, na década 1950-60. Eu comprei simplesmente todos os “tangos brasileiros” de Nazareth e os estudei, todos, quando estava em Recife. Sempre me pareceu que Ernesto Nazareth foi o primeiro compositor brasileiro a captar realmente, em toda sua integridade e autenticidade, o

estilo peculiar da música brasileira daquela época. Acho portanto Nazareth o compositor mais importante no sentido de cristalizar, em suas obras para piano, o estilo tão próprio dos cavaquinhos, flautas, baixos de violão, clarinetes, e percussão, que marcavam a maneira peculiar de tocarem e criarem daqueles grupos de “chorões” cariocas. Nazareth transpôs como ninguém o fez, nem antes nem depois, a verdadeira essência deste estilo. Tão profunda foi a influência de Ernesto Nazareth em minha formação que minhas primeiras obras, são “Homenagem a Ernesto Nazareth” para piano, o “Concertino” para piano e orquestra de Cordas; a Nazarethiana para piano e o meu “Trio para piano, violino e violoncelo”. Portanto esta obra “Reminiscências” para violão é uma evocação e uma homenagem tripla, minha, a João Pernambuco, a Ernesto Nazareth e aos “chorões” do Rio e de Pernambuco. O último (terceiro) movimento da peça é um “Frevo”, que é o primeiro a ser escrito para violão solista. Nunca antes (que eu saiba) algum compositor escreveu um verdadeiro “frevo” para violão solo. E esta peça é realmente isto: um verdadeiro “frevo”, com todas suas características melódicas, rítmicas, harmônicas e de inconfundível “gingado” desta dança que caracteriza fundamentalmente o próprio Carnaval de Recife. Naturalmente eu vivi desde minha infância a influência do frevo, escutando as mais variadas formas de frevo nas ruas de Recife durante o carnaval. E ao escrever “Reminiscências” quis então render uma homenagem a esta forma imperecível da criatividade popular de Pernambuco.

**4) Sabe-se que cada movimento de *Reminiscências Op. 78* é dedicado a um violonista diferente. Existe alguma relação entre as dedicatórias e o estilo compositivo de cada um dos movimentos?**

Resposta: Na realidade não há um relação direta entre o estilo da composição das diferentes partes e cada violonista a quem dediquei um das peças. Na verdade os três são queridos amigos e grandes intérpretes de minhas obras para violão. E foi o Marcelo Kayath quem provocou o nascimento da peça, ao me pedir uma peça “favorita” para ser incluída em seu CD na Hyperion em Londres, intitulado “Guitar Favourites”. Ora, eu tinha então de escrever uma peça “favorita” que ainda não existia e que não tinha sido jamais tocada por ninguém! Certamente um desafio. E, como gosto de desafios eu aceitei a idéia e comecei escrevendo apenas a “Seresta” que o Marcelo Kayath adorou de cara e logo gravou realmente no CD em questão. Em seguida me veio a idéia de completar a série, com mais três. Uma, o Choro, para o Marcus Llerena, grande intérprete de minhas obras para violão e o “Frevo” para o Joaquim Freire, que aliás foi o primeiro da gravar toda a suíte em CD (pela Leman Classics), e sendo pernambucano como eu, sentiu integralmente como fazer soar o “frevo”.

**5) Houve alguma influência, sugestão ou consulta a algum violonista durante o processo de composição dessa peça?**

Resposta: Não, nenhuma sugestão nem consulta de qualquer espécie a algum violonista durante o processo de criação da peça. Aliás é assim que sempre fiz, desde o “Momentos I” primeira peça que escrevi para o Turíbio Santos, ao qual entreguei a peça totalmente escrita para ele tocar, e assim foi com todas as peças para violão que fiz depois, incluindo a “Reminiscências”. Na realidade tenho dois excelentes violões em casa e apesar de não ser violonista, eu realizo tudo que penso mentalmente e depois faço o teste da escritura, eu mesmo nos meus violões. E nunca necessitei depois de consultar

um violonista para opinar: eles sempre receberam as obras totalmente pensadas e realizadas por mim.

**6) Como foi o processo para incluir a digitação de *Reminiscências Op. 78*?**

Resposta: A digitação foi feita esta sim, com a ajuda do Marcelo Kayath, fundamentalmente em todas as três peças. Mas uma vez que eu assimilei totalmente como escrever a digitação eu sempre prefiro colocar, eu mesmo, as digitações que pensei eu mesmo, originalmente. Mas naturalmente sempre estou aberto a sugestões mas nunca a interferências de qualquer tipo que for ou que seja, por parte de algum violonista. Penso que todo instrumentista tem seus macetes particulares e isso é coisa deles. Eu tenho minhas próprias idéias instrumentais para o violão, especificamente, e coloco o mais exatamente possível estas idéias em escritura definitiva em minhas partituras para o violão. Um caso por exemplo típico: eu escrevi a versão para dois violões do meus Três Ciclos Nordestinos e o Sérgio e Odair Assad vieram gravar diretamente a obra nos estúdios da EMI no Rio de Janeiro. Praticamente leram à primeira vista, na hora, e foram gravando número a número. E sempre me lembro do espanto deles, ao constatarem que não havia nada a mudar, estava tudo ali, era só tocar. Creio que este exemplo é bastante claro para responder á sua pergunta.

## Entrevista No. 2 (Realizada em 23/06/2007)

1) **Gostaria que o senhor esclarecesse uma dúvida, a respeito da digitação de Reminiscências, que me surgiu ao comparar um e-mail seu enviado no dia 12 de julho de 2006 e a resposta dada na entrevista que te enviei no dia 09 de abril de 2007. Na primeira, o senhor informava : “a digitação é do Marcelo Kayath (a Seresta) e do Marcus Llerena (o chôro e o frevo)”. Já na última entrevista, senhor dizia: “A digitação foi feita esta sim, com a ajuda do Marcelo Kayath, fundamentalmente em todas as três peças. Mas uma vez que eu assimilei totalmente como escrever a digitação eu sempre prefiro colocar, eu mesmo, as digitações que pensei eu mesmo, originalmente”.**

**Por favor, esclareça-me como se deu o processo até se chegar à digitação que aparece na partitura editada pela Henri Lemoine. Até que ponto são digitações suas, digitações de outros violonistas ou revisão de outros violonistas, neste caso específico?**

Resposta: A digitação definitiva tomou como base a digitação do Marcelo Kayath nas três peças, apesar de também eu ter consultado e comparado com a digitação do Marcus Llerena. No final do processo eu tomei como ponto de partida a digitação do Marcelo e fiz uma digitação definitiva, minha, que é a que consta na partitura editada.

2) **Nos manuscritos de Reminiscências não aparecem as dedicatórias a Marcus Llerena, Marcelo Kayath e Joaquim Freire. Já havia, durante a concepção da peça, a intenção de dedicá-la a estes três violonistas ou a dedicatória foi posterior à escrita da mesma?**

Resposta: A inclusão das dedicatórias foram colocadas definitivamente na edição Lemoine. No princípio apenas a “Seresta” era dedicada ao Marcelo, que me encomendou esta peça. Depois que ouvi as execuções da obra pelo Joaquim Freire e o Marcus Llerena, dediquei as outras também aos dois, principalmente pelo fato de que estes três violonistas terem tido sempre uma atenção especial à minha obra violonística, fazendo constantemente primeiras audições e interpretações de minhas peças em seus concertos.

3) **O senhor comenta na entrevista feita no dia 09 de abril de 2007 que em Reminiscências há uma homenagem sua ao “estilo profundamente brasileiro de fazer soar o violão”. Ao mesmo tempo, em geral, a escrita de sua música é bem detalhada, cheia de indicações de articulação, dinâmica, caráter, acentos e etc.**

**O senhor acredita que, para uma boa interpretação de uma música inspirada em gêneros populares – tal como é o caso de Reminiscências – a simples obediência às indicações da partitura seriam suficientes para uma execução “correta” da peça, ou o conhecimento daqueles gêneros e de suas particularidades de execução seriam necessárias para um melhor desempenho na peça? Na sua opinião, qual deve ser a atitude do intérprete ao executar esta música? O “estilo brasileiro de soar o violão” de Reminiscências estaria apenas nos elementos da composição ou deve ser buscado também na execução e de que forma o intérprete ele pode fazer isso?**

Resposta: No espírito de sua pergunta, eu, por exemplo, ouvi uma interpretação desta obra por um excelente violonista inglês (não me lembro do nome agora) que tocou exatamente todas as notas, respeitou todas as indicações dinâmicas, de tempo, mas cuja interpretação me deixou insatisfeito. Faltava nele esta vivência especial com este tão peculiar jeito brasileiro de tocar, seja o violão seja outro instrumento. Mas sobretudo no violão, por exemplo, os baixos descendentes na “Seresta” não podem nem devem ser tocados mecanicamente, mas com aquele tão especial jeito dos violonistas populares brasileiros e “chorões” de fazerem estes baixos descendentes, como por exemplo o fazem no violão de sete cordas. Esta minha peça “Reminiscências” capta muito deste espírito especial do “chorão” de tocar, uma reminiscência das reuniões dos chorões pernambucanos, que se reuniam aos domingos simplesmente para tocarem pelo prazer de fazerem música em conjunto. Portanto uma vivência ou uma especial atenção e estudo dos toques tão peculiares dos “chorões” brasileiros é muito útil para interpretar esta obra como tem de ser. Uma espécie de “flutuação”, um “rubato flúido” sem perder a precisão, que é característica do “chorão brasileiro” é fundamental.

**4) Ainda com relação ao detalhamento de escrita, o “Frevo” do “IV Ciclo Nordestino” para piano apresenta uma quantidade bem maior de articulações do que o “Frevo” da suíte “Reminiscências” para violão. Esta diferença significaria uma maior liberdade do intérprete violonista na escolha das articulações, ou existe alguma outra motivação para este fato?**

Resposta: Sim, eu procurei na versão para o violão não colocar um detalhamento mais acentuado, como o fiz na escritura do “Frevo” para piano. Mas também neste caso, é essencial um conhecimento prévio de como se tocam os frevos pelas orquestras típicas de frevo de Pernambuco. Não quero dizer que isso seja absolutamente essencial, mas sim aconselhável. Para fazer uma alusão clara, por exemplo, bem dizia Rubinstein que para se tocar realmente bem as Mazurkas de Chopin, o pianista bem de conhecer como se dançam as mazurkas na Polônia. Uma interpretação literal, mecânica, do ritmo escrito por Chopin não leva ao verdadeiro espírito do gênero “mazurka”. Assim como as “valsas vienenses”, com uma ligeira tenuta no segundo tempo, isso só se aprende ouvindo e praticando este gênero “in locu”. No meu Frevo para violão, o intérprete pode ter certa liberdade, dentro da escritura estrita que proponho, mas esta liberdade tem de estar ligada à tradição do gênero, ou seja, do “frevo” popular de Recife.

**5) Em sua obra existem vários exemplos de peças baseadas em um mesmo material temático ou adaptações da mesma peça com formações instrumentais diversas. No caso de “Frevo” para violão e para piano, como o senhor classifica o “Frevo” para violão (transcrição, adaptação, versão, reutilização do material temático, arranjo, etc.)?**

Resposta: Em alguns casos específicos, eu pratico um tipo de revisitação a certas idéias e certas obras minhas. É o caso da minha série de “Desafios” onde a mesma matéria musical é escrita para diferentes instrumentos. Minha idéia neste caso é sempre o resultado da minha disposição de que, nestes casos, eu não esgotei totalmente as possibilidades ao usar um certo instrumento. Escrever para piano é uma coisa, para contrabaixo solo é outra. No caso do “Frevo” não considero uma “transcrição”, mas uma reutilização em um instrumento totalmente diferente das mesmas idéias. É como ao fazer uma obra ficassem resíduos, isto é, escolhi antes um caminho mas ficaram abertos outros. No caso do frevo para violão o que me fascinou foi a idéia de que até então

ninguém tinha ousado escrever um verdadeiro frevo para violão. O frevo, sendo uma dança típica do Carnaval de Recife, tocada por grande conjunto de metais, clarinetas e percussão, nas ruas de Recife, ao ser transportado para o violão me levou a um exercício de imaginação que me foi extremamente excitante artística e musicalmente falando. É o primeiro frevo escrito para um instrumento tão delicado como o violão, e nele soa muitíssimo bem, pelo menos é o que penso.

**6) Reminiscências e outras peças sua para violão foram editadas pela Henri Lemoine na coleção Roberto Aussel. O contato com esta editora deu-se diretamente ou por intermédio de Roberto Aussel? Como se deu o contato com este violonista? Houve alguma participação dele na edição de Reminiscências (seja de revisão, dedilhados ou outras)?**

Resposta: Na realidade meu primeiro contato com o Roberto Aussel é antigo, mas tudo começou com o pedido dele para eu escrever uma obra nova para violão para a coleção com seu nome na Henri Lemoine. Para atender este seu pedido eu escrevi não a Reminiscências, mas sim a peça “Entrada e Tango”, que consta de sua coleção. Foi somente depois de editada esta peça que enviei “Reminiscências” para o Aussel que se entusiasmou com a obra e a incluiu também na sua coleção. No caso, houve uma participação do Aussel na digitação da Entrada e Tango, mas não em Reminiscências. Aliás quero lhe dizer que jamais eu deixaria que qualquer violonista, qualquer intérprete fizesse jamais uma “revisão” de obra minha. Desde o princípio, desde minha primeira obra escrita para violão o Momentos I, eu a escrevo toda e sempre os violonistas a tocaram, como todas as demais, exatamente como eu as escrevi, sem tirar nem pôr. Aliás é o mesmo com as obras para piano. Em nenhuma obra para piano que escrevi eu coloco jamais o dedilhado, inclusive também coloco pouquíssimas indicações de pedal. Os verdadeiros artistas e grandes intérpretes não necessitam destas indicações, pois dedilhado e pedal são opções muito pessoais, sobretudo o dedilhado, que vai sempre de acordo com a mão de cada executante. O que serve para um não serve para outro. No caso do violão existe uma espécie de mania de dar importância à digitação, quando eu até preferiria editar minhas obras para violão sem qualquer digitação. Mas por questão editorial, as editoras como a Lemoine ou a Max Eschig sempre preferem colocar as digitações para facilitar de certa maneira a venda das partituras para os estudantes, sobretudo.

Entrevista nº 3 (realizada em 09/07/2007)

**1) A sua peça para orquestra “In Memoriam” (1973/ 1976) foi escrita em memória de seu pai que era um violonista amador. O senhor acredita haver alguma relação entre “In Memoriam”, cuja composição se iniciou em 1973 e o senhor começar a escrever peças para violão solo (Momentos I) a partir de 1974? Qual foi sua motivação para começar a escrever para violão?**

Resposta: A motivação para eu escrever a minha primeira obra para violão “Momentos I” decorreu do naquela época amigo o violonista Turíbio Santos, que me pediu insistentemente uma obra para violão, para ele estrear em seus concertos. Naquela época, ou seja, em 1974, o violonista Turíbio Santos tinha uma certa carreira no exterior como violonista, e ao receber a obra em questão, a estreou em diversas apresentações dele na Europa. A partir desta primeira obra senti despertar em mim o interesse pelo instrumento e comecei a série dos Momentos escrevendo os de nº 2,3 e 4 que pretendo completar, com o tempo, até o número 12. A editora Max Eschig imediatamente editou os 4 primeiros Momentos. Não há portanto nenhuma relação com minha peça In Memoriam, mas o fato do meu pai ter sido violonista amador e ter me levado desde pequeno, como disse em diversas ocasiões, a reuniões de grupos de violonistas em Recife, foi um fator também importante para despertar meu interesse pelo instrumento.

**2) Em depoimento seu a um fórum de discussão na *internet* (Forum Allegro) o senhor comenta: “Desenvolvi, com o tempo, um tal conhecimento dele [do violão] que escrevo diretamente para o papel pensando no instrumento”. Ao mesmo tempo, na matéria sobre sua obra para violão da “Classical Guitar” de novembro de 1993, Colin Cooper comenta: “Later he studied violin, cello and the guitar”. Gostaria que o senhor esclarecesse este dado, informando se houve, em algum momento, o estudo formal do violão? Como se deu o seu conhecimento do violão a ponto de dominar a escrita de um instrumento que muitas vezes é estigmatizado por compositores não-violonistas devido às suas particularidades idiomáticas?**

Resposta: Eu estudei o violão totalmente de maneira autodidata, sem qualquer professor. Aliás o mesmo ocorreu praticamente com o piano, pois após minha iniciação passei a estudar só, por minha conta, seguindo o método Leimer-Giesecking. Com o violão foi o método de Tarrega que me orientou desde o início e comprei dois excelentes instrumentos. Quero salientar que escrevo mentalmente sempre, seja para o violão ou qualquer outro meio. Realizo a obra mentalmente e depois a passo para o papel. Neste processo eu realizo testes, diretamente no violão, eu mesmo provando os acordes, as posições, as diferentes cordas que quero que sejam usadas. Por exemplo no meu Concerto Duplo para dois violões eu entreguei a partitura para Sérgio e Odair Assad, com todos os detalhes, incluindo sutilezas como até mesmo as cordas, os dedilhados, exatamente como quero que sejam utilizados. Chame isso de profissionalismo no mais grau, mesmo, pois quando entrego qualquer obra minha, para qualquer instrumento, seja solo, em conjunto, câmara ou orquestra, tudo já foi testado, pensado e colocado com a maior exatidão possível.

**3) Gostaria que o senhor comentasse um pouco sobre a sua peça “Rememórias” para violão solo (história, “inspiração” para escrever, características técnicas e**



**estilísticas da peça, intertextualidade, estréia, relações com outras obras suas, etc.)?**

Resposta: A peça “Rememórias” nasceu de uma encomenda o Concurso Internacional de Violão de Alessandria, Itália, para ser a peça de confronto deste Concurso de 1998 sendo dedicada à memória do criador do Concurso, Michele Pittaluga e também à violonista Susanne Mebes. A obra consta de Embolada, Cantilena e Caboclinhos. A obra foi então estreada mundialmente na ocasião do Concurso mencionado, mas não tenho no momento a data certa nem o nome do violonista. O 1º movimento, Embolada, é inspirada na primeira peça de uma Suíte de Bach creio que em mi menor. O ritmo de embolada nordestina me surgiu primeiro e naturalmente a melodia minha me lembrava algo, e um dia depois de escrevê-la soube que era a tal Suíte de Bach. Portanto, é um caso típico de “rememória” de algo ouvido antes, mas surgido em estado meio nebuloso. Não foi absolutamente uma coisa deliberada, eu não peguei a Suíte de Bach e fiz a Embolada, não mesmo! Foi então que decidi pelo nome de “Rememória”, pois era uma peça que rememorava uma experiência auditiva anterior que me marcara muito. Portanto o caráter da peça é de um prelúdio tipo “embolada nordestina”. A 2ª. Peça “Cantilena” é uma rememória de uma canção do nordeste, “A muié de Lampião” que sempre me pareceu belíssima e que eu utilizo no meu “Ciclo de Lampião” para coro mixto a cappella. A escritura é muito trabalhada e muito polifônica, com aquêlê caráter tipicamente nostálgico do nordeste; a 3ª. Peça “Caboclinhos” é uma rememória dos grupos folklóricos dos caboclinhos do Carnaval de Recife, um grupo de crianaças índias que pulam, dançam e tocam uma espécie de arco e flecha que bate na madeira, pontualizando o ritmo. É uma lembrança muito forte do Carnaval de minha infância. É opus 79 portanto logo em seguida de Reminiscências. Como toda peça minha, ela é independente como obra, mas tem sempre algo no plano rítmico, formal e harmônico que marcam meu estilo.

**4) Respectivamente nos anos de 1965 e 1966, o senhor escreveu “Praianas Op. 18” e “Beiramar Op. 21” para voz e piano (que posteriormente são reescritas para voz e violão). Porque razão o senhor escreveu estas peças em estilo tão tradicional logo em seguida a peças mais experimentais como o “Ukrinmakrinkrin Op. 17” e seu ao estudo no Tocuato Di Tella?**

**O senhor acredita haver alguma continuidade entre essa parte mais tradicional de suas canções e o gênero da canção nacionalista, mesmo declarando rejeitar o nacionalismo musical como ideologia?**

Resposta: Eu nego e rejeito o nacionalismo musical ou qualquer outro tipo de nacionalismo isso quero deixar bem claro. Mas não nego nem jamais negarei as raízes mais puras e fortes de minhas experiências musicais de minha infância, que sempre vão estar presentes em minhas obras. Elementos rítmicos, melódicos, harmônicos e até formais destas experiências sobretudo do Carnaval de Recife, sempre estão em minhas obras. O fato de ter escrito peças como Praianas e Beiramar, logo depois de Ukrinmakrinkrin, nunca foi algo estranho para mim. Na minha mente criadora, sempre existem resíduos de pensamentos e de experiências passadas que afluem naturalmente à superfície me obrigando quase diria, a escrevê-las. Depois de uma obra tão experimental com Ukrinmakrinkrin era como se minha mente desejasse um repouso, um retorno, algo para mim natural. Tudo faz parte natural de minha criação. Não tenho preconceitos de parecer vanguarda ou retaguarda, para mim isso não existe. Somente existe o impulso forte e essencial da criação.

ANEXO II

Manuscrito de *Reminiscências Op. 78*

1<sup>a</sup> R<sup>a</sup>

# REMINISCENCIAS

I. Choro Pivotal  
Opus 83

Marlos Nobre (1)

Vivo (♩=96)

The musical score is written on seven systems of two staves each. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Vivo (♩=96)'. The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamic markings include 'f' (forte) at the beginning and 'cresc.' (crescendo) in several places. There are also some handwritten annotations like '77' and '7' above notes. The piece is identified as 'I. Choro Pivotal Opus 83'.

© Copyright 1991 by Marlos Nobre

*Poco Meno Mosso - Marcato*

*staccato sempre*

*mp*

*cresc.*

*mf*

*cresc.*

*più f marcato*

*più f*

*cresc.*

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of seven systems of two staves each. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo and mood are indicated as "Poco Meno Mosso - Marcato". The second system includes the instruction "staccato sempre". The third system has a dynamic marking of "mp" and a "cresc." marking. The fourth system has a dynamic marking of "mf" and a "cresc." marking. The fifth system has a dynamic marking of "più f marcato". The sixth system has a dynamic marking of "più f" and a "cresc." marking. The seventh system has a dynamic marking of "più f" and a "cresc." marking. The score is written in a clear, legible hand.

Handwritten musical score on six staves. The notation includes complex rhythmic patterns, accidentals, and dynamic markings. The score is annotated with various performance instructions and dynamic changes.

- Staff 1: Features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It contains several measures of music with accents and slurs. A circled '3' is written above the first measure. The dynamic marking *pian f* is written below the staff.
- Staff 2: Continues the musical line with similar rhythmic complexity. It includes the dynamic marking *sf marc. sf* and the instruction *ff ruvido, selvaggio?* written above the staff.
- Staff 3: Shows a significant section of the score that has been heavily scribbled over with black ink, obscuring the original notation. The dynamic marking *ff* is visible at the beginning of the staff.
- Staff 4: Features a treble clef and a key signature of one sharp. It includes the instruction *Tho II =* written above the staff and the dynamic marking *mp* below it.
- Staff 5: Continues the musical line with various accidentals and slurs. The dynamic marking *cresc.* is written below the staff.
- Staff 6: The final staff of the page, featuring a treble clef and a key signature of one sharp. It includes the dynamic marking *mf cresc.* written below the staff.

A handwritten musical score consisting of six staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff continues the melody with a dynamic marking of *mf* *sub. cresc.*. The third staff features a treble clef and a key signature of one sharp, with circled numbers 3, 4, and 5 indicating specific measures or techniques. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with circled numbers 6 and 7. The fifth staff includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a *rit.* marking. The sixth staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp, with a *dim.* marking. The score concludes with a double bar line and a final chord.



Handwritten musical score for piano. The top staff is in treble clef, showing a melodic line with notes and fingerings (1, 2, 3, 4). The bottom staff is in bass clef, showing chords and fingerings (2, 3, 4). Dynamics include *pp* and *rad...*.

A single staff of handwritten musical notation, possibly a continuation or a specific section, with some notes and a fermata.

Tpo I

Handwritten musical score for Trumpet I. The staff is in treble clef, showing a melodic line with notes and dynamics. Includes markings like *pp* and *misterioso, cresc. poco a poco*.

Handwritten musical score for a string instrument. The staff is in bass clef, showing a melodic line with notes and dynamics. Includes marking *mf*.

Handwritten musical score for a string instrument. The staff is in bass clef, showing a melodic line with notes and dynamics.

Handwritten musical score for a string instrument. The staff is in bass clef, showing a melodic line with notes and dynamics. Includes marking *cresc.*



Handwritten musical score consisting of four staves. The first staff contains a melodic line with notes and accents, with the instruction "marcato" written above it. The second staff features a heavily scribbled-out section. The third staff includes notes and chords with the instruction "mf cresc." above. The fourth staff shows notes and chords with the instruction "> rapidiss." above. Below the fourth staff, there are two sets of chords with the handwritten notes "(ragged)" and "violent" written underneath them.

no 04, Mario ?!

6ª em Ré

Para violão  
Opus 83

Marlos Nobre

II. SERENATA

*Liberamente*  
*mf impetuosamente*  
*ten.*  
*poco accel.*  
*mp cresc.*

Calmo - (♩ = 72)

*ten.*  
*rit.*  
*p delicatamente, ma sonoro sempre*

*mp*

*poco rit.*  
*A tempo*  
*ten.*

*ten.*  
*poco rit.*  
*mf*

*mf*  
*poco allarg.*  
*cresc.*

© Copyright 1990 by Marlos Nobre

Handwritten musical score for the first system. It consists of two staves. The upper staff contains several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) and dynamic markings including *f* and *p*. The lower staff has a dynamic marking of *f*. The tempo marking *A tpo. marcato* is written above the staff, and a circled number '9' is at the end of the system.

Handwritten musical score for the second system, consisting of two staves. The tempo marking *poco rit.* is written above the staff.

Calmo ( $\text{♩} = 63$ )

Handwritten musical score for the third system, consisting of two staves. The instruction *dolce, ma somno sempre* is written below the staff. The tempo marking *poco rit.* is also present.

Handwritten musical score for the fourth system, consisting of two staves. The tempo marking *A tempo* is written below the staff.

Handwritten musical score for the fifth system, consisting of two staves. The tempo marking *A tempo* is written below the staff.

Handwritten musical score for the sixth system, consisting of two staves. A triplet marking (indicated by a '3' over a bracket) is present at the end of the system.

10

Handwritten musical score for a piece, featuring multiple staves with notes, rests, and performance markings. The score includes:

- Staff 1: Treble clef, key signature of one flat (B-flat), 4/4 time signature. Markings include *allarg.* and *mp*.
- Staff 2: Treble clef, key signature of one flat. Markings include *A tempo* and *cresc.*
- Staff 3: Treble clef, key signature of one flat. Markings include *A t.p.m.* and *marcato*.
- Staff 4: Treble clef, key signature of one flat. Markings include *precipitato* and *cavalete*.

A smaller handwritten musical notation snippet, featuring a treble clef, key signature of one flat, and the marking *norm.*

(11)

*Piu Animato ed Agitato*  
(♩ = 88)

*poco a poco cresc.*

*mp*

*mf*

*poco rit. a tempo*, *poco a poco piu agitato*

*mp cresc.* *poco allarg.*

*mf cresc.*

*f*

*poco precipitando* *a tpo.* (12) *cedendo - allarg.*

*piu f.* *(pizz.)*

*a tempo* *poco a poco* *agitando* *mf*

*mf* *f*

*poco rit.* *a tpo.* *mf piu agitato, cresc.* *allarg.*

*mf cresc.* *f*

*piu precipitando* *a tpo. marcato* *rit. - molto -*

*piu f.* *mf (cavalete)*

(13)

Tempo I (♩ = 72)

(normal)  
dolce e calmo

poco rit. ten.

a tempo dolce

mp. dim. a tempo

mp. allarg. a tempo

precipitando f

accel. marcato - rit. molto dolce

pp. ff. rapidiss. ff. sonoro

Rio, 11.10.90

*6<sup>a</sup> Vivo (♩ = 132)*  
*6<sup>a</sup> em Ré*

**REMINISCENCIAS (14)**  
*para violão Opus 83*  
**III. FREVO**

Marlos No

*f* *sf* *impetioso* *sf* *mf* *mp* *cresc.* *impetioso* *sf* *mp* *nervoso* *mf* *con spirito* *p* *mp*

© Copyright 1990 by Marlos Nobre



(15)

mf

mp

mf con impetu

f

f marcato

Poco Adendo

mf

mp

Handwritten musical score on ten systems. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- poco cedendo* (top left)
- a tempo* (top right)
- mp* (middle left)
- impetuoso* (middle right)
- f con fuoco* (lower middle left)
- estrapitoso* (lower middle right)
- deciso* (bottom left)
- marcatiss.* (bottom right)
- presente* (bottom left)
- marcato* (bottom right)
- mf* (bottom center)

Handwritten musical score on a five-line staff. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music features a series of chords with stems pointing up and down, indicating articulation. A circled number '17' is written above the staff. The word 'raig.' is written above the first few notes. The word 'estrepitoso' is written below the first few notes. The word 'precipitando' is written above the later notes. A 3/4 time signature is written above a triplet of notes. The dynamic marking 'ff' (fortissimo) is written below the staff. The word 'f' (forte) is written below the staff.

Handwritten musical score on a five-line staff. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music features a series of chords with stems pointing up and down, indicating articulation. The dynamic marking 'ff' (fortissimo) is written below the staff. The date 'Rio, 19.10.90' is written to the right of the staff. A signature is written below the staff.

Duques 13:00

ANEXO III

Edição de *Reminiscências Op. 78*

# Reminiscências Op. 78

a Marcus Llerena

## I - Choro

Editado e digitado por João Raone

Marlos Nobre

(1939)

Ⓢ = Ré

Vivo (♩ = 96)

The musical score consists of five systems of music. The first system begins with a treble clef and a bass clef. The melody starts with a quarter rest followed by eighth notes. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The second system continues the melody, with dynamics *p* and *m p*. The third system features a *mf* dynamic and a *cresc.* (crescendo) marking. The fourth system includes a *f* (forte) dynamic and a *cresc.* marking. The fifth system concludes with a *cresc.* marking and various dynamics like *p* and *mf*. Rehearsal marks C II, C III, C VII, and C XI are placed above the staff. Fingerings (1-4) and breathings (Ⓢ) are indicated. The lyrics 'i m i', 'a i m', and 'a m i' are written below the notes.

2

21 *i*  
*più f*  
*p* *i* *m* *p* *i*  
*p* *i* *m* *p* *i* *m*  
*p*  
C II C IV

25 C IV  
*p* *i*  
*p*  
C IV

29 *ff*  
*p* *i* *m* *i* *p* *i* *p*  
Poco Meno Mosso *marcato*  
*m a m*  
[i.v.]

33 *staccato sempre*  
*a a a m a* *a*  
*m m m m m m m m m m m m*  
*i i i p i p*  
*p i p i p i p i p i p i p i p*

37 *m a m m a a m a m m m m i*  
*i p i p i p* *mf*  
*p i m i p i p i i p i p*  
*p i p i p i p i p i p i p*  
*cresc.* *cresc.*

3

41 *m i m i a m a m a i a m*  
*i p i p i p i p i p i p*  
*più f p i m a m i m*

45 *più f m m m m m i m i m m a m*  
*p i i i i p i p i p i p i p i p*  
*cresc. marcatissimo*

49 *a m a m m m a i a i a i a i*  
*i p i p i p i p i p i p i p i p*  
*più f cresc. ff ruvido, selvaggio p*

53 *m a m a m i m*  
*i p i p i p i p i p i p i p i p*  
*ff Tempo I mf p i a m i m p a m i p a m i*  
*cresc.*

57 *a m i a m i m a m i m a m i m*  
*p a m i a m i p a m i m a m i m*  
*mf p i m p i*  
*cresc.*

4

Musical notation for measures 61-64. Measure 61 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamic markings include *f* and *p*. Performance instructions include accents (>) and slurs. Chordal structures are labeled C I, C II, and C IV.

Musical notation for measures 65-70. Measure 65 begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music continues with intricate rhythmic patterns. Dynamic markings include *p*, *ff*, *mf* sub. cresc., and *f* cresc. Performance instructions include accents, slurs, and a first ending bracket labeled [l.v.].

Musical notation for measures 71-74. Measure 71 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The music features a mix of rhythmic values. Dynamic markings include *ff*, *dim.*, and *mp*. Performance instructions include accents, slurs, and a *rit.* marking.

Musical notation for measures 75-77. Measure 75 begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music is marked *Adagio (como uma recordação)*. The lyrics "a i m a i m i m i m i a m i m i" are written above the notes. Dynamic markings include *p* and *p* *dolcissimo*. Performance instructions include accents, slurs, and a *8<sup>va</sup>* marking.

Musical notation for measures 78-81. Measure 78 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics "a i m i a i m i a i m i" are written above the notes. Dynamic markings include *p* and *p* *dolcissimo*. Performance instructions include accents, slurs, and a *p i* marking.



5

[harm. 12]

C VII

poco rit.

a tempo

81

C II

a m

poco ten.

m i m i

84

a tempo

ten.

poco rit.

87

harm. 7

Piu Lento (ad lib.)

rall. molto

harm. artif.

(en dehors)

l. v.

90

rall.

93



7

a Marcelo Kayath

## II - Seresta

⑥ = Ré

**Liberamente** *p i m p* *m* *poco accel.*

*mf* *impetuosamente* *mp* *cresc.*

4 *ten.* *rit.* **Calmo** ( $\text{♩} = 72$ ) *p* *m i m* *a i m* *m p p*

*f* *p* *delicadamente, ma sonoro sempre*

7 *p m i m p a i m* C II C II *a p m i p p a i p*

*mp* *p* *i m p m p p p* [simile il basso]

10 *p a i p* *poco rit.* *a tempo*  $\frac{1}{4}$  C II *a* *a i m* *a*

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

13 *a* *a* *a* *poco rit.* *a tempo* *a*

*p* *i m p* *mf* *i m i m* *p mp* *p i m p i m*

8

16 *a* *m* C IV *a* C III *m* *a* *a*  
*p* *i* *m* *p* *p* *cresc.* *p* *i* *p* *p* *poco allarg.*

19 *p* *f* *precipitando* *a tempo marcato* C III *m*

22 *poco rit.* Calmo (♩ = 72) *p dolce, ma sonoro sempre* *i* *m* *i* *m*

25 *p mp* *p* *i* *p* *p* *m* *i*

28 *p* *poco rit.* *a tempo* 1/4 C II *a* *m* *p* *i* *m* *p* *m*

31 *mf* *ten. poco rit.* *a tempo*  
*i m a i m p*

34 *mp* *allarg.*  
 C IV C III  
*a tempo*

37 *ff* *precipitato* *a tempo marcato* C I  
*ff sul ponticello*

40 *Piu Animato ed Agitato* (♩ = 88) *a m i*  
*p poco a poco cresc.*  
*i m i p p i m i p*

43 *mp* *m i p p p p mf*  
 C III

[basso come sopra]

10

46  $\frac{1}{4}$  CI

*a m i a* *a m i a* *a m i a* *poco rit.*

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

49 *a tempo* *poco a poco più agitato*

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

*mp cresc.* *m i p* *m i p* *pmf cresc.* *m i m*

52 C III *poco allarg.*

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

*più f* *poco precipitando*

55 CI *a tempo* *poco a*

*m m m* *(pizz.) cedendo allarg.* *a tempo* *poco a*

*ff* *mf* *p*

58 *poco agitando* C III

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

*mp* *p*

11

61 *mf* *f*

64 *poco rit.* *a tempo* *mp più agitato, cresc.*

67 *C III* *mf cresc.* *f* *allarg.*

70 *poco precipitando* *a tempo, marcato* *rit. molto* *mf*

73 *Tempo I* ( $\text{♩} = 72$ ) *p dolce e calmo* *p*

12

C II — C II — *poco rit. ten.*  
 76

*a tempo* *dolce*  
 79 *mp* *p* *m* *i* *p*

*ten.* *a tempo*  
 82 *mf* *i* *m* *i* *m* *mp*

C III *allarg.* *a tempo*  
 85 *p* *i* *m* *i* *m* *i* *p* *f* *precipitando*

*accel.* *marcato - rit. molto* *dolce*  
 88 *p* *più f* *ff* *sonoro* *mp*

*rapidiss.* (Rio de Janeiro, 11 de outubro de 1990)



13

a Joaquim Freire

## III - Frevo

© = Rê

Vivo e Molto Ritmico (♩ = 132)

*nervoso*

*impetuoso*

*scherzando*

*scherzando*

*rasg.*

6 *i m i*

11 *più f* *p i m p i* *f* *p i p* *scherzando* *a m i m* *i a m* *i a i*

16 *ff* *scherzando* *a m i m* *i a m* *i a i*

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

14

25 *marcato* *impetuoso*

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

*mf* *p p p* *f*

29 *nervoso*

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

*f* *p cresc.* *sf* *sf* *f*

33 *deciso*

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

*f* *p* *mp* *mf* *p*

38 *con spirito*

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

*p* *m* *p* *mp* *mp*

43 *con impetu*

*m m m i m i m i m i m*

*mf* *p* *p* *p* *mp* *cresc.* *mf*

15

48 *m a i m a* *Rudo a m i a m i a*

*p p p m p f ff*

53 *m i m i m furioso* *i m a* *C I* *m i m a m i*

*p sf ff f*

57 *m* *a p m i*

*sf ff mf p*

61 *♩ V ♩ X* *a* *p m i*

*ff estrepitoso f*

65 *m* *molto deciso* *a i p* *a m m* *i p p*

*p f mf*

16

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

*p* *f* *p* *più f*

73 *a m i m i m a m i m a m i m a*  $\phi$  II  $\phi$  VI

*f* *p* *sf*

77  $\phi$  X  $\phi$  V  $\phi$  I *m p m p m p m p m a m a m i a m i m p m*

*ff grazioso* *f* *mp*

81 *poco cedendo* *m i*

*p* *sf* *f* *mf* *mp* *p* *p*

85 *a tempo scherzando* *i m a i m a m i*

*mp* *p* *p*

17

89 *a m i a m i a m i a m*

*p* *mp*

93 *a m i m i m*

*mf* *f* *ff* *sf*

*impetuoso*

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

*f con fuoco* *sf* *ff con fuoco*

101 *impetuoso m i a m i*

*ff* *p*

105 *estrepitoso*

*ff* *mf*

*deciso*

108 *p a p a m i m i*  
*m i m i m p m* *marcatissimo*  
*ff*  
*p i m i m p*

111 *pesante*  
*a m i m a m m p i m i p m i a m i p*  
*f* *ff marcato*  
*p p*

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

119 *impetuosamente;*  
*m i m i m i*  
*♩ I ♩ IX ♩ VI ♩ II*  
*rasg.*  
*più f* *ff* *fff estrepitoso* *fff*

123 *p m p m p precipitando*  
*a i m i m i p m i m*  
*f* *fff*

(Rio de Janeiro, 19 de outubro de 1990)