



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Música

Área de especialização | Interpretação

Trabalho de Projeto

Música para Guitarra de Marlos Nobre: Estudo Técnico-Interpretativo das Obras Seleccionadas

André Matuk Salomé Mângia

Orientador(es) | Dejan Ivanovic

Évora 2022



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Música

Área de especialização | Interpretação

Trabalho de Projeto

Música para Guitarra de Marlos Nobre: Estudo Técnico-Interpretativo das Obras Seleccionadas

André Matuk Salomé Mângia

Orientador(es) | Dejan Ivanovic

Évora 2022



O trabalho de projeto foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Filipe Santos Oliveira (Universidade de Évora)

Vogais | Dejan Ivanovic () (Orientador)
Mário Pedro do Amaral Ribeiro e Tomaz (Universidade de Évora) (Arguente)

Quando escuto um concerto, sempre me vejo, inesperadamente, em um “país estrangeiro”, não sabendo como fui parar lá; houve uma modulação que escapou à minha compreensão. Estou certo de que isto não teria ocorrido antigamente, quando não havia diferença entre a educação do intérprete e a do compositor.

Arnold Schönberg

Ao compositor Marlos Nobre

AGRADECIMENTOS

Ao papai Marcus Vinícius Salomé Mângia, por me ensinar o valor do silêncio e da resiliência diante dos desafios que a vida se nos apresenta. Pelo amor e carinho em cada gesto e palavra, por suportar meus surtos e crises existenciais bravamente, sempre alimentando sementes positivas e me apoiando a cada escolha. Pela escuta atenta e pelo abraço caloroso (...)

À mamãe Mirian Matuk Ferreira, por me questionar sempre através de palavras cuidadosas e reveladoras de um sentido mais profundo sobre o que é o amor. Pelos ensinamentos sobre a vida prática, encarando sempre com leveza e seriedade, mas nunca deixando de brincar e dar risadas, até mesmo quando não há um motivo. Por me lembrar sempre que: na vida, tudo passa (...)

Ao compositor Marlos Nobre, pela atenção especial diante de suas inúmeras demandas e trabalhos e desafios pessoais diante deste cenário de pandemia. Pelo carinho em cada palavra e boa intenção sempre. Por me enviar do Brasil até Portugal as partituras que foram matéria prima deste trabalho. Pela entrevista e diálogos constantes, pela abertura e amizade (...)

Ao professor e orientador Dejan Ivanović, pelo esforço sem igual, devo destacar: este trabalho foi revisado em tempo recorde, mais de 200 páginas em apenas um mês, em plena pandemia (!). Por me ajudar a enxergar cada detalhe necessário para que o trabalho tivesse maior clareza e ao mesmo tempo, mantendo todas as ideias centrais e ajustando às normas exigidas. Pelos ensinamentos preciosos não apenas com seus conhecimentos ilimitados sobre o instrumento e seus aspectos técnicos mas, também, em relação à escrita científica. Pela cumplicidade, por acreditar em seus discípulos e incentivá-los a crescer incessantemente (...)

Ao amigo Paulo Murilo da Costa Neves, pela amizade verdadeira e carinho de sempre. Por me apresentar as melhores lições, leituras, pensamentos, reflexões e histórias tanto musicais quanto filosóficas. Por me incluir e apoiar sempre com ânimo e bom humor. Por permitir me sentir parte de sua família, pela qual carrego enorme apreço e carinho (...)

Aos tios Elias Salomé (1911-1985), José Geraldo Salomé, Márcio Mângia, e ao primo Nelson Oliveira Salomé pela veia artística e musical. Por criarem uma tradição de músicos profissionais na família, enfrentando os maiores desafios, assim como as melhores recompensas que esta escolha profissional pode nos oferecer (...)

Enfim, a todos que participaram direta ou indiretamente deste percurso, professores e técnicos da Universidade de Évora, professores antigos, autores de livros e pesquisadores, família e amigos do Brasil, novos e antigos amigos portugueses e brasileiros (...)

Pela amálgama que são em minha essência, minha eterna gratidão!

Música para Guitarra de Marlos Nobre: Estudo Técnico-Interpretativo das Obras Seleccionadas

Resumo

Conectado com tudo aquilo que vivencia, Marlos Nobre absorve elementos por onde passa e transforma-os em uma música livre, complexa, expressiva e de enorme riqueza rítmica. Influenciado por ritmos populares como o frevo, o maracatu ou samba, o seu estilo é resultado de anos de estudo e reflexão. Parte significativa de sua obra é dedicada ao violão. *Momentos I, II, III, IV* e a Sonata para Violão Op. 115 serão objeto da nossa análise técnico-interpretativa. Realizar-se-á uma revisão crítica com sugestões que visam o aprimoramento da *performance*. Será sublinhada a importância histórica da trajetória deste instrumento no Brasil, onde ocorre uma associação à expressão nacional por excelência. Nesse sentido, foi necessário recorrer à ampla pesquisa bibliográfica, bem como realizar diversas comunicações pessoais com compositor. O trabalho contém ainda a primeira edição da referida Sonata, elaborada através de programa informático para edição de partituras musicais.

Palavras-chave: Marlos Nobre, Violão, Composição, Performance, Brasil.

Guitar Music by Marlos Nobre: Technical & Interpretative Study of Selected Works

Abstract

Connected with his life experience, Marlos Nobre absorbs elements and transforms them into free, complex, expressive music with enormous rhythmic richness. Influenced by popular rhythms such as *frevo*, *maracatu* and *samba*, the composer's style is the result of years of study and reflection. A significant part of his work is dedicated to the guitar. *Momentos I, II, III, IV* and Sonata Op. 115 will be the object of our technical and interpretative analysis. The critical review will be conducted with suggestions aimed at improving performance. The historical importance will be highlighted of the trajectory of this instrument in Brazil, where it is associated with national expression *par excellence*. For that, it was necessary to make extensive bibliographic research as well as to develop various forms of communication with the composer. The paperwork also contains the first edition of aforementioned Sonata, created by computer program for editing music scores.

Keywords: Marlos Nobre, Guitar, Composition, Performance, Brazil.

ABREVIATURAS E SÍMBOLOS

0	corda solta
1	indicador da mão esquerda
2	médio da mão esquerda
3	anelar da mão esquerda
4	mínimo da mão esquerda
a	anelar da mão direita
accel.	acelerando
bpm	batidas por minuto
cca.	aproximadamente
comp.	compasso
cresc.	crescendo
dim.	diminuendo
gliss.	glissando
harm. oct.	harmónico de oitava
hz	hertz
i	intervalo
i	indicador da mão direita
L.V.	lasciare vibrare
m	médio da mão direita
Mod.	Módulo 12
n/a	não aplicável
N.a.	nota do autor
Op.	Opus
Orig.	original
p	polegar da mão direita
pizz.	pizzicato
pochiss.	pochissimo
rall.	rallentando
rapid.	rapido
rasg.	rasgueado
rit.	ritardando
s.d.	sem data
sub.	subito
tab.	tabela
tpo	Tempo
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFJF	Universidade Federal de Juiz de Fora
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFPA	Universidade Federal do Pará
UFPB	Universidade Federal da Paraíba
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UFSJ	Universidade Federal de São João del-Rei
UFSM	Universidade Federal de Santa Maria
UnB	Universidade de Brasília
UNESP	Universidade Estadual de São Paulo
UNIRIO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
USP	Universidade de São Paulo
vibr.	vibrato

I	acorde sobre 1.º grau
II	acorde sobre 2.º grau
III	acorde sobre 3.º grau
IV	acorde sobre 4.º grau
V	acorde sobre 5.º grau
VI	acorde sobre 6.º grau
VII	acorde sobre 7.º grau
A	Seção A
A'	Seção A (variada ou coda)
B	Seção B
B'	Seção B (variada)
Ba (x)	Motivo Baião a iniciar-se com a nota x (núm. árab.)
C	Seção C
C.I (x)	1.º conjunto a iniciar-se com a nota x (núm. árab.)
C.II (x)	2.º conjunto
C.III (x)	3.º conjunto
CR (x)	Motivo cromático
D, d	dominante maior / menor
FR (x)	Motivo frevo
O (x)	Série original
S (x)	Série S
S'(x)	Série S variada
X (x)	Série X
T, t	tônica maior / menor
X	acorde alterado graduado
x	acorde maior a iniciar-se na nota x
xº	acorde menor com quinta diminuta e sétima diminuta
x7	acorde maior com sétima menor
x7 (b9)	acorde maior com sétima menor e nona menor
xm	acorde menor
xm7	acorde menor com sétima menor
xm7 (b5)	acorde menor com quinta diminuta e sétima menor

C	= 0	Dó
B#	= 0	Sí sustenido / sí#
C#	= 1	Dó sustenido / dó#
Db	= 1	Ré bemol / ré b
D	= 2	Ré
D#	= 3	Ré sustenido / ré#
Eb	= 3	Mí bemol / mí b
E	= 4	Mí
E#	= 5	Mí sustenido / mí#
Fb	= 4	Fá bemol / fá b
F	= 5	Fá
F#	= 6	Fá sustenido / fá#
Gb	= 6	Sol bemol / sol b
G	= 7	Sol
G#	= 8	Sol sustenido / sol#
Ab	= 8	Lá bemol / lá b
A	= 9	Lá
A#	= 10	Lá sustenido / lá#
Bb	= 10	Sí bemol / sí b
B	= 11	Sí
Cb	= 11	Dó bemol / dó b

ÍNDICE GERAL

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I Violão brasileiro e sua trajetória.....	7
1.1. Música e Nacionalismo no Brasil	7
1.2. Das ruas às salas de concerto	15
1.3. Repertório para Violão	26
CAPÍTULO II Estado da Arte.....	30
CAPÍTULO III Compositor Marlos Nobre.....	38
3.1. Características composicionais	40
3.2. Fases criativas e obras de maior relevância	44
3.3. Ligação de Marlos Nobre com o Violão	46
CAPÍTULO IV Análise das obras selecionadas	48
4.1. Momentos I	51
4.2. Momentos II.....	62
4.3. Momentos III	72
4.4. Momentos IV	77
CAPÍTULO V Sonata para Violão Op. 115.....	81
5.1. Impetuoso: Uma análise à luz da Teoria dos Conjuntos	84
5.2. Cantabile: Uma análise tradicional?	102
5.3. Toccata Brasilis: A pluralidade rítmica da música brasileira	108
CONCLUSÃO	119
BIBLIOGRAFIA.....	121
ANEXO A.....	125
ANEXO B	128
ANEXO C	138
ANEXO D	140

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela n.º 1: <i>Momentos I</i> (informação geral)	p.51
Tabela n.º 2: <i>Momentos II</i> (informação geral)	p.62
Tabela n.º 3: <i>Momentos III</i> (informação geral)	p.73
Tabela n.º 4: <i>Momentos IV</i> (informação geral)	p.77
Tabela n.º 5: Sonata para Violão, Op. 115 (informação geral)	p.81
Tabela n.º 6: Construção formal do 1.º and. da Sonata Op. 115 de M. Nobre	p.101
Tabela n.º 7: Construção formal do 2.º and. da Sonata Op. 115 de M. Nobre	p.107
Tabela n.º 8: Utilização de ritmos folclóricos no 3.º and. da Sonata Op. 115	p.118

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura n.º 1: Guia de instrução para a obra <i>Momentos I</i>	p.52
Figura n.º 2a: <i>Momentos I</i> (comp. n.º 1)	p.53
Figura n.º 2b: <i>Momentos I</i> (comp. n.º 1)	p.53
Figura n.º 3a: <i>Momentos I</i> (comp. s n.º 2-3)	p.54
Figura n.º 3b: <i>Momentos I</i> (comp. s n.º 2-3)	p.54
Figura n.º 4a: <i>Momentos I</i> (comp. n.º 3)	p.55
Figura n.º 4b: <i>Momentos I</i> (comp. n.º 3)	p.55
Figura n.º 5a: <i>Momentos I</i> (comp. s n.º 4-5)	p.55
Figura n.º 5b: <i>Momentos I</i> (comp. s n.º 4-5)	p.56
Figura n.º 6: <i>Momentos I</i> (comp. s n.º 7-8)	p.56
Figura n.º 7a: <i>Momentos I</i> (comp. s n.º 9-10)	p.57
Figura n.º 7b: <i>Momentos I</i> (comp. s n.º 9-10)	p.57
Figura n.º 8: <i>Momentos I</i> (comp. s n.º 14-16)	p.58
Figura n.º 9: <i>Momentos I</i> (comp. s n.º 17-20)	p.58
Figura n.º 10: <i>Momentos I</i> (excerto do comp. n.º 21)	p.59
Figura n.º 11: <i>Momentos I</i> (comp. s n.º 21-24)	p.59
Figura n.º 12: <i>Momentos I</i> (comp. s n.º 25-30)	p.60
Figura n.º 13: <i>Momentos I</i> (comp. s n.º 31-35)	p.60
Figura n.º 14: <i>Momentos I</i> (comp. s n.º 35-45)	p.61
Figura n.º 15a: <i>Momentos II</i> (comp. s n.º 1-2)	p.63
Figura n.º 15b: <i>Momentos II</i> (comp. s n.º 1-2)	p.63
Figura n.º 16a: <i>Momentos II</i> (comp. n.º 3)	p.64
Figura n.º 16b: <i>Momentos II</i> (comp. n.º 3)	p.64
Figura n.º 17a: <i>Momentos II</i> (comp. n.º 4)	p.65
Figura n.º 17b: <i>Momentos II</i> (comp. n.º 4)	p.65
Figura n.º 18a: <i>Momentos II</i> (comp. n.º 5)	p.65
Figura n.º 18b: <i>Momentos II</i> (comp. n.º 5)	p.65
Figura n.º 19a: <i>Momentos II</i> (comp. n.º 16)	p.66
Figura n.º 19b: <i>Momentos II</i> (comp. n.º 16)	p.66
Figura n.º 20a: <i>Momentos II</i> (comp. n.º 17)	p.66
Figura n.º 20b: <i>Momentos II</i> (comp. n.º 17)	p.66
Figura n.º 21a: <i>Momentos II</i> (comp. s n.º 19-20)	p.67
Figura n.º 21b: <i>Momentos II</i> (comp. s n.º 19-20)	p.67
Figura n.º 22a: <i>Momentos II</i> (comp. s n.º 32-33)	p.67
Figura n.º 22b: <i>Momentos II</i> (comp. s n.º 32-33)	p.67
Figura n.º 23a: <i>Momentos II</i> (comp. n.º 50)	p.68
Figura n.º 23b: <i>Momentos II</i> (comp. n.º 50)	p.68
Figura n.º 24a: <i>Momentos II</i> (comp. s n.º 66-67)	p.69
Figura n.º 24b: <i>Momentos II</i> (comp. s n.º 66-67)	p.69
Figura n.º 25a: <i>Momentos II</i> (comp. s n.º 87-88)	p.70
Figura n.º 25b: <i>Momentos II</i> (comp. s n.º 87-88)	p.70
Figura n.º 26a: <i>Momentos II</i> (comp. s n.º 89-90)	p.70
Figura n.º 26b: <i>Momentos II</i> (comp. s n.º 89-90)	p.70
Figura n.º 27a: <i>Momentos II</i> (comp. s n.º 91-92)	p.71

Figura n.º 27b: <i>Momentos II</i> (comp. s n.º 91-92)	p.71
Figura n.º 28a: <i>Momentos II</i> (comp. s n.º 93-94)	p.71
Figura n.º 28b: <i>Momentos II</i> (comp. s n.º 93-94)	p.71
Figura n.º 29: <i>Momentos III</i> (comp. s n.º 1-7)	p.73
Figura n.º 30: <i>Momentos III</i> (comp. s n.º 8-13)	p.73
Figura n.º 31: <i>Momentos III</i> (comp. s n.º 14-19)	p.74
Figura n.º 32: <i>Momentos III</i> (comp. s n.º 20-39)	p.75
Figura n.º 33: <i>Momentos III</i> (comp. s n.º 40-62)	p.76
Figura n.º 34a: <i>Momentos IV</i> (comp. n.º 1)	p.78
Figura n.º 34b: <i>Momentos IV</i> (comp. n.º 1)	p.78
Figura n.º 35a: <i>Momentos IV</i> (comp. s n.º 7-8)	p.78
Figura n.º 35b: <i>Momentos IV</i> (comp. s n.º 7-8)	p.78
Figura n.º 36a: <i>Momentos IV</i> (comp. s n.º 28-29)	p.79
Figura n.º 36b: <i>Momentos IV</i> (comp. s n.º 28-29)	p.79
Figura n.º 37a: <i>Momentos IV</i> (comp. n.º 60)	p.79
Figura n.º 37b: <i>Momentos IV</i> (comp. n.º 60)	p.79
Figura n.º 38: <i>Momentos IV</i> (comp. s n.º 44-51)	p.80
Figura n.º 39: <i>Momentos IV</i> (comp. s n.º 156-161)	p.80
Figura n.º 40: 2.º and. <i>Cantabile</i> (1.ª página da versão manuscrita)	p.82
Figura n.º 41: 2.º and. <i>Cantabile</i> (excerto da 1.ª página da versão editada)	p.83
Figura n.º 42: Legenda do 2.º and. da Sonata	p.86
Figura n.º 43: <i>Impetuoso</i> (comp. s n.º 1-4)	p.86
Figura n.º 44: <i>Impetuoso</i> (comp. s n.º 5-8)	p.87
Figura n.º 45: <i>Impetuoso</i> (comp. n.º 9-10)	p.88
Figura n.º 46: <i>Impetuoso</i> (comp. s n.º 11-13)	p.89
Figura n.º 47: <i>Impetuoso</i> (comp. s n.º 14-15)	p.89
Figura n.º 48: <i>Impetuoso</i> (comp. s n.º 16-18)	p.89
Figura n.º 49: <i>Impetuoso</i> (comp. s n.º 19-20)	p.90
Figura n.º 50: <i>Impetuoso</i> (comp. s n.º 21-23)	p.90
Figura n.º 51: <i>Impetuoso</i> (comp. s n.º 24-28)	p.91
Figura n.º 52: <i>Impetuoso</i> (comp. s n.º 29-30)	p.91
Figura n.º 53: <i>Impetuoso</i> (comp. s n.º 31-33)	p.91
Figura n.º 54: <i>Impetuoso</i> (comp. s n.º 34-36)	p.92
Figura n.º 55: <i>Impetuoso</i> (comp. s n.º 37-38)	p.92
Figura n.º 56: <i>Impetuoso</i> (comp. s n.º 39-41)	p.92
Figura n.º 57: <i>Impetuoso</i> (comp. s n.º 42-44)	p.93
Figura n.º 58: <i>Impetuoso</i> (comp. s n.º 45-46)	p.93
Figura n.º 59: <i>Impetuoso</i> (comp. s n.º 47-52)	p.93
Figura n.º 60: <i>Impetuoso</i> (comp. s n.º 53-57)	p.94
Figura n.º 61: <i>Impetuoso</i> (comp. s n.º 58-62)	p.95
Figura n.º 62: <i>Impetuoso</i> (comp. s n.º 63-65)	p.95
Figura n.º 63: <i>Impetuoso</i> (comp. s n.º 66-69)	p.95
Figura n.º 64: <i>Impetuoso</i> (comp. s n.º 70-74)	p.96
Figura n.º 65: <i>Impetuoso</i> (comp. s n.º 75-80)	p.96
Figura n.º 66: <i>Impetuoso</i> (comp. s n.º 81-83)	p.97
Figura n.º 67: <i>Impetuoso</i> (comp. s n.º 84-89)	p.97
Figura n.º 68: <i>Impetuoso</i> (comp. s n.º 90-94)	p.98

Figura n.º 69: <i>Impetuoso</i> (comp.º n.º 95-100)	p.98
Figura n.º 70: <i>Impetuoso</i> (comp.º n.º 101-106)	p.99
Figura n.º 71: <i>Impetuoso</i> (comp.º n.º 107-111)	p.99
Figura n.º 72: <i>Impetuoso</i> (comp.º n.º 112-116)	p.100
Figura n.º 73: <i>Impetuoso</i> (comp.º n.º 117-119)	p.100
Figura n.º 74: <i>Impetuoso</i> (comp.º n.º 120-127)	p.101
Figura n.º 75: Ambiguidade do motivo FR	p.103
Figura n.º 76: <i>Cantabile</i> (comp.º n.º 1-3)	p.104
Figura n.º 77: <i>Cantabile</i> (comp.º n.º 9-11)	p.105
Figura n.º 78: <i>Cantabile</i> (comp.º n.º 22-24)	p.106
Figura n.º 79: <i>Cantabile</i> (comp.º n.º 30-32)	p.106
Figura n.º 80: <i>Cantabile</i> (comp.º n.º 15)	p.106
Figura n.º 81: <i>Cantabile</i> (comp.º n.º 40-50)	p.107
Figura n.º 82: <i>Toccata Brasilis</i> (comp.º n.º 1-4)	p.110
Figura n.º 83: <i>Toccata Brasilis</i> (comp.º n.º 5-10)	p.110
Figura n.º 84: <i>Toccata Brasilis</i> (comp.º n.º 11-12)	p.111
Figura n.º 85: <i>Toccata Brasilis</i> (comp.º n.º 19-22)	p.111
Figura n.º 86: <i>Toccata Brasilis</i> (comp.º n.º 29-32)	p.112
Figura n.º 87: <i>Toccata Brasilis</i> (comp.º n.º 39-44)	p.112
Figura n.º 88: <i>Toccata Brasilis</i> (comp.º n.º 45-46)	p.113
Figura n.º 89: <i>Toccata Brasilis</i> (comp.º n.º 47-50)	p.113
Figura n.º 90: <i>Toccata Brasilis</i> (comp.º n.º 51-54)	p.114
Figura n.º 91: <i>Toccata Brasilis</i> (comp.º n.º 55-60)	p.114
Figura n.º 92: <i>Toccata Brasilis</i> (comp.º n.º 61-62)	p.115
Figura n.º 93: <i>Toccata Brasilis</i> (comp.º n.º 62-63)	p.115
Figura n.º 94: <i>Toccata Brasilis</i> (comp.º n.º 67-68)	p.115
Figura n.º 95: <i>Toccata Brasilis</i> (comp.º n.º 70-73)	p.116
Figura n.º 96: <i>Toccata Brasilis</i> (comp.º n.º 91-98)	p.116
Figura n.º 97: <i>Toccata Brasilis</i> (comp.º n.º 102-106)	p.117

INTRODUÇÃO

Para tudo aquilo que se configura como novidade, existe uma terra fértil para aprendizagem e depuramento. Marlos Nobre é um músico integral que possui uma experiência que o coloca como um dos mais relevantes compositores brasileiros da atualidade. Sua obra para violão é vasta e representa parte considerável de suas composições, de um modo geral. Apesar de Marlos Nobre possuir uma carreira como compositor visivelmente incontestável, tanto nacionalmente quanto internacionalmente, nota-se que não existe um reconhecimento proporcional entre a sua obra para violão — que constitui uma parte considerável de suas criações — e a quantidade de pesquisas realizadas acerca deste assunto. Sua produção tem sido comparada à de um dos maiores compositores brasileiros, Heitor Villa-Lobos, que é considerado um dos maiores expoentes da música brasileira na história. Villa-Lobos também dedicou boa parte de sua música ao violão e esta possui enorme reconhecimento até os dias de hoje, tornou-se canônica. O que justificaria este certo ocultamento do repertório de M. Nobre para violão? Qual é a razão de não haver o seu devido reconhecimento? A própria linguagem é caracterizada por uma expressividade rítmica, uma grande valorização da forma e uma harmonia muito própria. A mistura de diversas técnicas de composição que variam entre atonal, politonal, serial dodecafônica, tonal, modal e tudo aquilo que sua intuição lhe sugere pode ser utilizado. Nobre cria um elo entre a estética dos primeiros pensadores nacionalistas, como Guarnieri e Villa-Lobos, à estética opositora criada pelo Grupo *Música Viva*, sendo Koellreutter um dos principais responsáveis, além de Guerra-Peixe, Cláudio Santoro, entre outros. Se, por um lado, podemos considerar que a acessibilidade auditiva da sua linguagem no sentido cultural do senso comum, está evidente na incorporação de elementos da música popular e na criação de belas melodias, por outro, tais elementos frequentemente encontram-se combinados às harmonias complexas e passagens extremamente rebuscadas, não apenas no sentido da escuta mas também no sentido técnico-interpretativo. Podemos dizer que tais fatores tornam-se verdadeiros desafios para seus intérpretes. Deveria levar-se em consideração a distância temporal que por vezes parece necessária para o devido reconhecimento de determinada obra, assim como a importância dos seus intérpretes neste processo de difusão. Como no caso de Villa-Lobos, o próprio Andrés Segóvia levou muitos anos para inserir apenas uma parte dos *12 Estudos* no seu repertório. Evidentemente, o intérprete terá um papel fundamental na difusão da obra e, no caso de M. Nobre, podemos considerar que o intérprete e violonista brasileiro, T. Santos, tenha desempenhado este papel com grande propriedade e representatividade, no auge de sua carreira. Seria esta uma questão associada ao reconhecimento do próprio violão? Além disso, qual a razão para Nobre dedicar tanto repertório a um instrumento que não toca? Qual é a relevância de sua obra para violão no contexto do repertório para violão no Brasil do séc. XX até os dias de hoje? Quais os contributos de M. Nobre para o desenvolvimento da escrita para violão? E até que ponto seria possível, da nossa parte, contribuir para o esclarecimento do resultado sonoro pedido por parte do compositor sem conhecimento prático do violão e auxiliar na clareza do texto musical?

A interpretação de sinais ou símbolos musicais, assim como as palavras de um poema, demanda-nos esforço e empenho, principalmente quando se pretende ter uma postura coerente com os propósitos mais íntimos de determinada obra. Este trabalho pretende:

- Lançar uma nova visão à arte do repertório para violão de Nobre;
- Encontrar casos nos quais a escolha de determinado símbolo pode ser determinante para uma maior clareza do texto;
- Revelar o modo no qual uma escolha de digitação pode auxiliar o discurso musical;
- Procurar identificar se as escolhas foram por parte do compositor ou do intérprete no momento da edição;
- Identificar e solucionar possíveis conflitos de natureza instrumental;
- Revelar alguns aspectos pouco definidos em relação à escrita e que podem interferir diretamente no resultado sonoro;
- Realizar revisões críticas com sugestões de ordem técnico-interpretativa;
- Abordar analiticamente as estruturas formais bem como os sistemas musicais utilizados e identificar elementos que estejam relacionados às influências da música popular brasileira.

Em relação a este último ponto, queremos traçar um paralelo puramente sonoro através de uma imersão na escuta de gravações representativas de cada estilo musical identificado na música de Nobre. Inicialmente, pretendíamos realizar uma comparação entre os manuscritos e as versões editadas. Lamentavelmente, M. Nobre não conseguiu fornecer os seus manuscritos dos quatro *Momentos*. Por essa razão, toda a análise foi baseada na versão publicada da obra, realizada pela editora *Max Eschig*. A Sonata Op. 115, composta em três andamentos (I. *Impetuoso*, II. *Cantabile* e III. *Toccata Brasilis*), foi publicada pela editora *Marlos Nobre Edition* e, na verdade, trata-se de uma edição manuscrita. Em relação à Sonata, pretendemos eliminar a quantidade excessiva de páginas e informações contidas nesta versão através da elaboração de uma nova edição digitalizada, sob a batuta do compositor. Além disso, visamos contribuir para a difusão do repertório de Marlos Nobre, oferecendo-lhe o devido mérito pelo seu contributo para o violão.

O presente documento divide a matéria em cinco capítulos. O Capítulo I (Violão brasileiro e sua trajetória) está separado em três partes. As duas primeiras representam a parte sociológica e histórica do trabalho. São levantadas discussões sobre a identidade cultural brasileira e a representatividade do violão, desde o seu surgimento enquanto instrumento de acompanhamento na música popular até se tornar um instrumento solista e presente nas salas de concerto. Na 1.^a parte deste capítulo existe um enfoque maior em relação aos aspectos teóricos e estéticos que precedem a geração de Nobre, enquanto na 2.^a parte pretende-se contar o caminho percorrido pelo violão e seus agentes. Situar-se com relação ao papel do violão, na tensão entre a música popular e erudita, possibilita-nos perceber como esta situação parece ter sido refletida na obra e na história do compositor. Apesar de o compositor ser natural do Recife, a contextualização territorial dos acontecimentos apresentados neste

capítulo inicial está limitada aos estados da região sudeste, como Rio de Janeiro e São Paulo. Esta região foi o cenário para a parte significativa dos acontecimentos entre os quais existiu a colaboração de concertistas e compositores, tanto nacionais quanto estrangeiros, sobre os quais inúmeras pesquisas foram realizadas, proporcionando-nos, assim, um grande número de fontes que incluem livros, dissertações e periódicos que ajudaram a endossar determinados aspectos. Na última seção deste capítulo, pretende-se contextualizar a obra de Nobre à frente de outros compositores relevantes que, como o nome revela, não possuem conhecimento prático do violão, mas também escreveram para esse instrumento. São levantadas situações que podemos considerar como bem-sucedidas nas quais é evidente a colaboração entre compositor e intérprete. O Capítulo II foi dedicado ao Estado da Arte. Realizamos uma breve referência descritiva e crítica das outras fontes escritas, criadas com mesmo intuito, e que representam uma contribuição importante na criação deste texto. As teses de mestrado de Silva (2007), Batista (2017) e Kaminski (2012) certamente merecem destaque pela semelhança em relação à temática *nobreana*. Todos abordam questões técnico-interpretativas e *performance*, cada um à sua maneira, partindo de uma determinada obra para violão solo de Marlos Nobre, sendo *Reminiscências* Op. 78, *Rememórias* Op. 79 e *Homenagem a Villa-Lobos* Op. 46, respectivamente à ordem que mencionamos. O último deles, Kaminski (2012), fez um trabalho que está completamente voltado para a *performance* e, certamente, apresenta um grande contributo aos violonistas, o qual podemos considerar como um manual de instrução para a organização do estudo de uma obra, indicando um passo-a-passo do processo. No entanto, este não realizou uma pesquisa direta no intuito de compreender as verdadeiras intenções do compositor. Batista (2017), por outro lado, aborda questões técnico-interpretativas a partir de uma prática criativa e empírica do próprio autor, relacionada a um modelo clássico da atividade criativa e proposto pelo psicólogo inglês Graham Wallas (1858-1932). Neste caso, o autor realiza uma entrevista com o compositor, revelando-nos um pouco mais sobre suas intenções. Por fim, Silva (2007) apresenta semelhanças ainda mais concretas com o nosso trabalho. Trata-se de um trabalho consistente e bastante completo, que apresenta além da entrevista e análise bastante específica, tanto do ponto de vista estético como interpretativo, visando uma coerência com aquilo que Nobre pede na obra. O autor faz uma contextualização histórica que abarca a obra para violão de Nobre de maneira ampla. Após realizar uma comparação entre a versão manuscrita e a publicação da editora *Henry Lemoine*, Santos (2007) fez uma nova edição de *Reminiscências* Op. 78. Não há dúvidas de que tais trabalhos constituem grande contributo e reconhecimento perante a obra para violão de M. Nobre. No entanto, ainda são muitas as obras que não receberam a sua devida atenção. A tese de mestrado de C. Faria (2012), sobre a *Collection Turibio Santos*, apresenta-nos um paralelo interessante em relação ao referido intérprete violonista e os compositores com os quais contribuiu. Nesse estudo, o autor apresenta-nos informações importantes acerca dos *Momentos I, II, III e IV*. Podemos mencionar ainda os trabalhos que contribuíram de maneira significativa para a contextualização estética da obra de M. Nobre, no contexto geral. Nesse grupo, podemos mencionar o trabalho de Doutorado de J. M. M. Bark (2006), no qual a autora realiza um estudo analítico e interpretativo da obra *Concertante do Imaginário para Piano e Orquestra de Cordas* Op. 74. Trata-se de um estudo exemplar que apresenta uma excelente contextualização em relação à estética e fases composicionais, possuindo uma estrutura analítica bem

organizada. Ao final, a autora, durante entrevista, mostrou a análise ao compositor, onde discutiram cada elemento analisado. Desse modo, Bark (2006) pôde esclarecer diretamente com Nobre cada ideia, assim como foi pensada. Contamos ainda com o trabalho de Doutorado de I. Barancoski (1997), intitulado *The Interaction of Brazilian National Identity and Contemporary Musical Language: The Stylistic Development in Selected Piano Works by Marlos Nobre*. Trata-se também de um trabalho muito bem estruturado e que apresenta diversos contributos de ordem estética e uma vasta quantidade de informações únicas a respeito do compositor, além da análise de cinco obras para piano, sendo cada uma delas pertencente à uma das fases composicionais de Nobre. Trata-se de um trabalho que estrutura diferentes períodos da sua obra de forma bem sucedida. Nesse mesmo sentido, podemos mencionar o trabalho de Doutorado intitulado *The Musical Language of Marlos Nobre Through His Orchestral Works* de I. V. Araújo (2007), no qual a autora realiza uma análise sobre algumas das principais obras orquestrais do compositor, dividindo-as em três períodos: *Procura por Uma Identidade*, *Estilo Maduro Inicial* e *Estilo Maduro Tardio*¹. Estes foram, sem dúvida, as fontes que mais auxiliaram a nossa compreensão dos estilos e fases do compositor, trazendo à luz obras de peso que marcaram significativamente a carreira do compositor. O Capítulo III está dividido em três partes e é resultado da entrevista realizada com o compositor no dia 15 de Julho de 2019 bem como da consulta de trabalhos também dedicados à obra deste compositor. A entrevista foi dividida em três partes, no entanto, as respostas foram utilizadas de maneira livre, podendo aparecer em outros capítulos. A entrevista foi construída sobre a seguinte estrutura:

- História da escrita para violão solo;
- Composição;
- Colaboração com os intérpretes.

Na 1.^a parte da entrevista o compositor revela histórias de sua infância contando o percurso com o violão ao longo de sua vida e menciona as suas impressões ao escrever as primeiras notas para o instrumento. Na parte seguinte ele apresenta algumas das ideias mais importantes relativamente à presença da música popular brasileira na sua obra. São apresentados os detalhes sobre o seu processo composicional. Na última parte o compositor apresenta os detalhes sobre a sua relação com os intérpretes e sobre o processo da sua colaboração, contando as relações de proximidade que foram construídas, capazes de gerar entusiasmo mútuo. Os Capítulos IV e V constituem a parte central do trabalho, na qual levantamos sugestões técnico-interpretativas referentes às obras *Momentos I, II, III e IV* e a Sonata para Violão Op. 115. Foi realizada uma revisão crítica acerca destas obras onde são identificados e comentados inúmeros aspectos que, por vezes, levaram às diferentes sugestões de escrita, bem como de digitações instrumentais. O seu propósito era viabilizar um resultado sonoro de maior precisão e coerência possível com o texto musical, levando em conta as possibilidades instrumentais e procurando transcendê-las em prol do discurso. Para isso, foi necessário tentar entender as estruturas musicais utilizadas pelo compositor através da análise composicional e técnico-interpretativa das obras selecionadas pois, a partir desse processo, inúmeras questões puderam ser

¹ Orig.: Search for an Identity; Early Mature Style; Later Mature Style. (Araújo, 2007)

levantadas. Cada uma delas possui particularidades e requer uma compreensão de técnicas composicionais, capaz de gerar uma interpretação que possibilita a proximidade da sua natureza elementar. Procuramos também relacionar elementos comuns entre as obras, já que eles existem e revelam características composicionais que podemos considerar de um modo geral. Em relação à Sonata — não apenas devido à sua dimensão de três andamentos mas também pelo fato de termos realizado a primeira edição da obra através de programa musical informático e uma análise musical e formal mais extensa — consideramos necessário inseri-la num capítulo à parte.

Pouco se sabe a respeito dos caminhos que M. Nobre percorreu para que pudesse compreender como escrever para violão, um fato que, evidentemente, apresenta enormes desafios para aqueles que não sabem tocá-lo. Tendo em conta que se trata de um compositor sem conhecimento prático do violão, é natural que sua escrita não seja tão idiomática como a dos compositores violonistas (L. Brouwer). Um dos traços mais importantes nas obras de Nobre, de acordo com o próprio compositor, é proporcionar um verdadeiro desafio técnico-interpretativo aos violonistas profissionais. O interesse dele nunca esteve voltado para expressar um estilo próprio ao violão, mas sim em transportar o seu estilo composicional para além das fronteiras instrumentais. Um dos objetivos deste trabalho é identificar soluções para determinadas situações de conflito entre as indicações inseridas no texto musical em relação à análise composicional e o resultado sonoro. Ao mesmo tempo, o fato de Nobre não saber tocar violão não impediu que ele criasse um repertório expansivo e único para o instrumento. O compositor encarou o violão como um instrumento sério, valorizando suas singularidades e explorando possibilidades sem deixar de expressar a sua potente linguagem composicional. Consideramos que a criação de uma nova edição moderna da Sonata para Violão Op. 115 seja o mínimo que poderíamos realizar, levando em conta o enorme contributo do compositor para este instrumento.

Partindo de uma breve pesquisa bibliográfica inicial voltada para documentos antigos que revelam os caminhos percorridos pelos cordofones ao longo da história do Brasil, pretendemos contar o trajeto desde a chegada da guitarra portuguesa e das suas ramificações, nas quais o violão e a viola caipira sobresaem e tornam-se instrumentos de excelência na expressão do povo brasileiro. A partir do surgimento do violão, um dos principais aspectos abordados está ligado ao conflito pela busca identitária do país. O instrumento, enquanto símbolo destas correntes de pensamento tornou-se alvo de numerosas críticas devido à sua associação ao mundo popular. Diversos foram os agentes – músicos, artistas, teóricos, escritores – envolvidos no processo para que houvesse uma aceitação do instrumento que, no fundo, estava relacionada à própria expressão do povo. Levando em consideração o momento em que Marlos Nobre nasceu, procurámos, através de um processo dialético, compreender de que modo um compositor pode ser situado em relação aos processos estéticos que o antecedem, bem como em relação aos compositores de sua época que, sem conhecimentos práticos do instrumento, também dedicaram a compor para este. A maior parte dos compositores selecionados também são brasileiros. A análise musical serve-nos de auxílio para a percepção das ideias bem como da forma como elas se

apresentam, evidenciando não só aspectos da obra mas também de nossa própria visão sobre ela. Consequentemente, isso possibilita a realização de sugestões para uma execução da ideia musical, construída a partir dos elementos composicionais identificados como os mais característicos em dada obra. Nesse sentido, o reconhecimento de padrões foi de enorme importância para que não ficássemos apenas no campo da subjetividade. Contudo, não utilizámos apenas um método analítico, pois procurámos começar de uma obra específica de modo a poder definir como seria feita a análise, seguindo o pensamento de que a análise deve ser adaptada à essa mesma obra e não o contrário. Como é evidente, o repertório musical possui particularidades que requerem certa compreensão de técnicas composicionais capazes de gerar interpretação que pode aproximar-nos à sua natureza elementar. Mais do que isso, no momento da análise foi necessário também ter uma postura criativa no intuito de acompanhar e adaptar-se à proposta de cada uma delas. No entanto, procurei também relacionar elementos comuns, já que eles existem e revelam características composicionais consideradas gerais, principalmente em relação aos movimentos da mencionada Sonata e que merecem uma maior atenção. A partir de uma análise interpretativa das obras selecionadas neste trabalho, pretende-se detetar elementos composicionais conflitantes com a execução do texto musical no violão e com o consequente resultado sonoro. A realização de uma entrevista com o compositor bem como diversas outras comunicações pessoais, constitui um ponto de partida para uma compreensão do seu modo de pensar música e das suas principais influências.

Seria bastante fácil, por exemplo, um intérprete não detetar algumas das indicações da Sonata Op. 15, na sua versão manuscrita, se não houvesse um enorme esforço e atenção para tentar entender a intenção do seu texto musical. Mesmo assim, por vezes, quase não seria possível distinguir se um determinado símbolo pertence ao sistema superior ou inferior da pauta sem consultar diretamente o compositor. Nesse contexto, o presente trabalho pretende servir como uma contribuição para a resolução de problemas emergentes do texto musical de Nobre, mantendo sempre o alinhamento necessário em respeito à obra e não ignorando o fato de que tais problemas podem modificar a ideia musical do próprio compositor. Com isto, consideramos que este trabalho pode auxiliar os compositores que não possuem conhecimento prático do violão, servindo-lhes como um guia de instruções no processo de composição para este instrumento. Passando por etapas que vão desde a análise musical formal até a aplicação da *Teoria dos Conjuntos* nos moldes de J. N. Straus, este material pode servir também como um referencial para todos que se interessam pelo assunto da análise musical. E claro, na *performance* dos violonistas interessados em tocar as peças de Marlos Nobre de uma maneira contextualizada, com compreensão evidenciada pela relação direta entre análise e interpretação no momento de conceber uma digitação que, por sua vez, pode ser definitiva também no que diz respeito à segurança e fluidez na execução, tanto do ponto de vista técnico como da memorização de estruturas, entendendo, dessa forma, como a compreensão do discurso musical pode influenciar o resultado final.

CAPÍTULO I | Violão brasileiro e sua trajetória

1.1. Música e Nacionalismo no Brasil

Pretendo neste capítulo realizar uma pequena e breve contextualização histórica e sociológica a respeito do violão² erudito no Brasil mas, para isso, é indispensável mencionar a sua utilização na manifestação do povo e, portanto, sua forte ligação com a música popular. Presente desde os primeiros momentos, antes mesmo do Brasil se consolidar como nação, pode-se dizer que o violão passou a representar uma identidade sócio-cultural. Quando os jesuítas trouxeram suas vihuelas, alaúdes e violas que foram levadas para o interior do país pelos bandeirantes, tais instrumentos acabam por transformar-se no instrumento folclórico nacional em primazia: a viola caipira. Houve uma confusão que permaneceu até metade do séc. XIX a respeito da diferença entre a viola e o violão, quando a mesma ficou então evidente: o primeiro — instrumento tipicamente sertanejo — enquanto o segundo passava a ser utilizado como instrumento de acompanhamento dentro do repertório cancionero popular de tradição urbana. Para um aprofundamento maior dessa temática, recomenda-se a leitura das principais fontes de embasamento histórico e sociológico que foram referidos no Capítulo I. Resultado de ampla pesquisa realizada pela violonista e doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Márcia Taborda, o seu livro, *Violão e a Identidade Nacional* (2011), traz informações consistentes sobre o assunto que será abordado.

Em relação ao surgimento do violão, foi importante o período de transição entre os séculos XVIII e XIX, por ser considerado um período de transformações na configuração do instrumento que, anteriormente, atingiu o seu apogeu sendo uma guitarra de cinco ordens por cerca de quase dois séculos. Neste período, segundo Taborda (2011), foi quando surgiram as guitarras de cinco cordas simples bem como guitarras de seis cordas duplas, este último tipo tendo sido amplamente difundido em Espanha.

Embora pareça provável que o instrumento tivesse chegado anteriormente, notícias certas sobre violas de arame só aparecem de fato nas cartas dos jesuítas [] que chegaram ao Brasil com Tomé de Souza em 1549. Foram eles que introduziram aqui, de modo sistemático, as violas e os demais instrumentos europeus. O instrumento tinha, então, três cordas duplas e a prima simples. No século seguinte, iria ganhar mais uma ordem de cordas e, na segunda metade dos anos de setecentos, ainda mais outra. Transformou-se assim num instrumento de seis cordas duplas [] que se tornam simples. Isso exigiu um aumento de tamanho para compensar o menor volume de som. Tornou-se[,] assim, viola grande. Ou violão. (Taborda, 2011, p. 41)

A história do violão no Brasil é marcada por uma forte ligação do instrumento com a música popular que anteriormente associava o instrumento a setores marginalizados da sociedade. Tal e qual a origem do termo *violão*, esse fato acaba por revelar de antemão uma mania do povo brasileiro que, para colocar o nome das coisas no aumentativo, acrescenta um *ão* no final das palavras. Por algum motivo, o instrumento é chamado por este nome somente no Brasil, sugerindo um costume, um hábito,

² Nota do autor (N.a.): Em Portugal, o violão é conhecido como guitarra. Optei por utilizar o termo violão não apenas pelo fato de ser habitual para mim, mas devido ao significado que este carrega quando se refere à música brasileira e identidade. Portanto, violão aqui terá o mesmo sentido que guitarra.

um reflexo cultural que deve estar por trás de tudo isso. O violão tornou-se um símbolo da nacionalidade brasileira, como apontado por M. Taborda:

Se a identificação do violão com os chorões e os conjuntos populares serviu de sustentação ao discurso que depreciativamente relacionava o instrumento a setores marginais da sociedade, o timbre do violão e o ambiente sonoro por ele criados tornaram-se, igualmente, símbolos emblemáticos da nacionalidade. Isso muito contribuiu para a tensão entre "pequena" e "grande tradição", que parece marcar a cultura brasileira contemporânea. (Taborda, 2011, p. 12)

Quando a autora se refere aos “[...] símbolos emblemáticos da nacionalidade [...]”, faz-se notável uma tamanha importância e representatividade do instrumento, uma vez que este estava sempre presente nos grupos de música popular de diversas regiões do país. Ao mesmo tempo, a temática da busca por uma expressão nacionalista ocupava os intelectuais brasileiros. Para uma compreensão mais precisa das ideias aqui levantadas a respeito do nacionalismo, será adotado o ponto de vista trazido por um dos principais teóricos e musicólogos do Brasil, Mario de Andrade (1893-1945), como principal referência sobre esse assunto:

O critério de música brasileira [da] atualidade deve de existir em relação a atualidade. A atualidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalizar a nossa manifestação. Coisa que pode ser feita e está sendo sem nenhuma xenofobia nem imperialismo: O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça. Onde que estas estão? Na música popular. (Andrade, 1972, p. 20)

As palavras de Andrade são extremamente profundas, trazendo à tona uma constante necessidade de aprovação cultural por parte dos países mais influentes da Europa, como se a produção musical do Brasil necessitasse de uma aprovação para se tornar autêntica. O violão enquanto instrumento de concerto passou um caminho difícil para ser consolidado até mesmo na Europa, enquanto no Brasil este permanecia à espera de uma legitimação externa para que posteriormente pudesse ser visto como objeto socialmente mais elevado e digno de prestígio. Mário de Andrade (1972) reconhece a importância da crítica europeia enquanto, por outro lado, confronta essa dependência da opinião dos europeus a respeito da música brasileira revelando que não faz a menor diferença a opinião de outrem:

Mas um elemento importante coincide com essa falsificação da entidade brasileira: opinião de europeu. O diletantismo que pede música só nossa está fortificado pelo que é bem nosso e consegue o aplauso estrangeiro. Ora[,] por mais respeitoso que a gente seja da crítica europeia[,] carece verificar duma vez por todas que o sucesso na Europa não tem importância nenhuma [para] Música Brasileira. Aliás[,] a expansão do internacionalizado. (Andrade, 1972, p. 14)

Lina Noronha, em sua tese de doutoramento intitulada *Darius Milhaud: o nacionalismo francês e a conexão com o Brasil* (2012), apresenta o conceito de identidade nacional como um destaque das questões culturais nas ideologias nacionalistas, nas quais a busca pelo autêntico e genuíno, a busca pela verdadeira identidade de uma nação, são os principais pontos: “Isso implica em uma afinidade cultural entre os membros de um grupo” (Noronha, 2012, p. 41). Segundo a autora, a busca pela identidade nacional, quando advinda de uma fundamentação histórica e cultural numa atitude que valoriza o passado, é algo que está presente no nacionalismo desde suas origens. Noronha cita o alemão Johann Gottfried Herder (1744-1803), que incentivava os alemães a buscarem as

tradições da cultura germânica e por isso era considerado um *nacionalista cultural*. Herder considerava a língua uma das principais características de identificação cultural e, por isso, “[...] pregava a busca pelo gênio literário autenticamente germânico” (Noronha, 2012, p. 43).

A busca do que é característico de uma determinada cultura ou tradição, colabora com a construção de uma autonomia nacional. Uma nação que tem um lastro cultural considerado relevante no seu passado, distingue-se das outras e coloca-se como autônoma. Apoiar-se na sua própria herança da cultura, buscar aquilo que é *verdadeiramente* nacional e autenticamente regional, é destacar-se por características culturais únicas e caminhar em direção a um dos objetivos centrais do nacionalismo: a autonomia. Romão (2017) diz que:

A idéia de universalidade na história da música ocidental apresenta-se, portanto, como algo associado à música enquanto uma linguagem que pode ser entendida por todos. É como se os grandes compositores da história fossem aqueles capazes de criar obras que ignorassem fronteiras, conseguindo uma aceitação e uma compreensão “universal” da sua música. (Romão, 2017, p. 32)

Carl Dahlhaus e Hans Eggebrecht (2011) revelam um pensamento no qual a música é sempre nova. Mesmo que esteja em ligação com determinada tradição, ela está em constante renovação. De acordo com eles, na tentativa de classificar obras musicais dentro de gêneros estilísticos ou de um período específico, acaba-se por ocultar o valor único e inerente a cada obra, bem como o contexto no qual ela surgiu:

De facto, o pensamento musicológico [] que examina a matéria sonora sob o aspecto das relações instauradas [] uma e outra vez [] com a música, torna possível o pensamento musicalmente poético. E este é caracterizado pela contínua concepção de música sempre diferente e nova – um pensar em música que apresenta um desenvolvimento coerente nos processos de ligação à tradição e de renovação [] e faz aparecer [,] portanto[,], a história da música não só como sucessão de música sempre nova, mas também como [*continuum*] de fases e estágios que são sempre deriváveis um do outro, mesmo no seio da música. (Eggebrecht, Dahlhaus, 2011, p. 7)

A noção de nacionalismo proposta pelo teórico Anthony D. Smith (1997) tem como ênfase indagações concernentes à identidade nacional e aproxima-se dos pensamentos referidos anteriormente. Smith (2006, p. 46) diz que “[...] a cada nação corresponde uma cultura histórica distinta, uma forma única de pensar, agir e comunicar[,] partilhada por todos os membros”. Tais noções poderiam ser expandidas da mesma maneira às diversas regiões do Brasil e, ao invés de falarmos em nacionalismo, falaríamos em regionalismo. Como já foi justificado anteriormente, o fato de que se trata de um país com uma enorme extensão territorial, obviamente acaba por dificultar uma abordagem mais ampla, capaz de abranger toda sua diversidade cultural. Com a difusão proporcionada pelos novos meios de comunicação da indústria fonográfica no início do séc. XX, a capital da época, cidade do “[...] Rio de Janeiro [,] passou a ditar o comportamento, os valores, os modos de vida, práticas, enfim, que transformaram a sensibilidade cultural da nação” (Taborda, 2011, p. 19). Contudo, quando me refiro à região sudeste, indiretamente é possível também pensar nas regiões distintas das quais saem inúmeros artistas com vários tipos de cultura em direção à mencionada parte do país, o que acaba por gerar uma nova identidade cuja principal característica está na mistura de culturas:

[...] não podemos compreender as nações e o nacionalismo apenas como uma ideologia ou forma política, mas devemos antes considerá-los também como um fenômeno cultural. Ou seja, o nacionalismo, enquanto ideologia e movimento deve ser intimamente relacionado com identidade nacional, um conceito multidimensional, e alargado de forma a incluir sentimentos, simbolismo e uma linguagem específica. (Smith, 1997, p. 11)

Andrade diz que, aqueles que são considerados os maiores compositores da história da música, se transformaram em compositores *universais* devido à importância da sua obra. No entanto, ele acredita que nem esses mesmos autores conseguiram escapar as características da sua nacionalidade de origem e que, na verdade, tal conceito de uma *música universalista* seria uma substituição de palavras para o conceito de *música internacionalista*. Andrade diz que “[a] tal de [*música universal*] é um esperanto hipotético que[, na verdade,] não existe. Mas existe, não posso negar, a música internacionalista [...]” (Andrade, 2012, p. 10).

E quais os efeitos certos e provados desse internacionalismo que ainda não pode ser universalismo nem talvez o seja nunca? É que quando o compositor se deixa assim levar por uma inspiração livre de sua nacionalidade, cai noutra nacionalidade que não é a sua. Quero dizer: imagina estar fazendo música universal e[, na verdade,] está sob o signo Debussy-Ravel, e então é afrancesado; ou está sob o signo Puccini-Zandonai e então é um italianizado; ou sob o signo Wagner-Strauss[] e até parece ariano. Na melhor das hipóteses, cai num atonalismo de sistema, e então, menos que austríaco é um copista de [Schönberg]; quando não se deslumbra com excessos de percussão, ritmos obsessantes, linhas em polifonia pluritonal, e temos mais um estravisquiano. (Andrade, 2012, p. 10)

Era justamente a tal música internacionalista que ele costumava contestar, afirmando que a primeira tomada de consciência a respeito de uma música nacional deu-se através do internacionalismo no qual a música era importada, aceita e apreciada. Porém, afirma que não era a música europeia, pois, para ele não existe propriamente música europeia mas diferentes músicas europeias (Andrade, 2012). Na sua tese de doutoramento intitulada *O violão erudito solista no contexto do movimento modernista de arte brasileira* (2017), Paulo Romão reafirma tal pensamento a respeito do internacionalismo quando nos diz que, no início do séc. XX, a inserção de determinadas políticas públicas acontece com o propósito de aproximar a cultura do povo brasileiro à cultura europeia em diversos sentidos: intelectuais, culturais e até mesmo raciais:

Data desse período a tentativa de “branqueamento” da população, sob o argumento de eliminar os “traços de barbárie” presentes nas “danças obscenas” como o maxixe, e os ritmos dionisíacos do carnaval, que “lembravam os bacanais do império romano”, segundo Olavo Bilac. Tratou-se de uma tentativa de reformar o próprio gênero humano, do mesmo modo como o prefeito carioca, Pereira Passos, reformou amplas áreas da cidade, inspirado na arquitetura parisiense, dando origem à *Belle Époque* brasileira. Vale lembrar que o projeto [arquitetônico] de Passos iniciou um processo de segregação na sociedade carioca com base no poder aquisitivo, relegando as populações pobres às regiões periféricas da cidade, fenômeno que se fez intensificar no decorrer de todo o século em questão[] perdura até os dias atuais. (Romão, 2017, p. 43)

De acordo com Vasco Mariz (1994), a nova tendência estética do nacionalismo musical surgiu nas últimas décadas do séc. XIX e rapidamente agradou o grande público europeu com uma música escrita que incorporou elementos folclóricos, aproveitando ritmos e melodias populares. Isso aconteceu com os compositores russos, espanhóis, checos, poloneses, húngaros, etc.:

No Brasil[,] essa valorização das riquezas folclóricas nacionais encontrou resistência da parte de uma sociedade ainda demasiado dependente dos gostos tradicionais europeus. Como a parte mais rica e pitoresca de nosso populário musical vinha dos negros, que só obtiveram a abolição da escravatura

em 1888, o público musical das sociedades de concertos olhava com certo desprezo tudo o que pudesse proceder do povo. Se hoje parece prevalecer uma supervalorização do que vem do povo, no fim do século passado existia nítida subvalorização da contribuição cultural das camadas mais baixas da sociedade. Ainda em 1920 era preciso disfarçar os sambas sob o título de [tangos] para que pudessem ser lançados e [aceites]. A Semana de Arte Moderna teve efeito preponderante, em 1922, para o reconhecimento dos méritos da música de caráter nacional, que acabou sendo paulatinamente aceita como arte moderna. Na realidade, essa música baseada no folclore já vinha obtendo aplausos na Europa havia talvez uns 50 anos, mas a distância e os preconceitos pós-coloniais atrasaram sua consagração entre nós. (Mariz, 1994, p. 115)

Retornando aos pensamentos de Andrade (1972) e sua crítica aos conselhos europeus com relação à música brasileira, no intuito de fortalecer o ideário de uma música nacionalista, o teórico relata que os conselhos dos europeus que ele escutava eram de que, se o povo brasileiro quisesse fazer uma música nacional, teria de se apropriar de elementos aborígenes, pois consideravam que estes seriam os únicos elementos legitimamente brasileiros. No entanto, Andrade opõe-se firmemente a tais conselhos afirmando que:

[...] Isso é uma puerilidade que inclui ignorância dos problemas sociológicos, étnicos[,] psicológicos e estéticos. Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar para os elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é[,] imediatamente desinteressada. (Andrade, 1972, p. 15/16)

Para ele, não havia o que ser discutido. Todos os recursos necessários para realização de uma arte nacional já estavam presentes, bem como a disposição de todos os artistas brasileiros, mesmo que os próprios não tivessem tal consciência.

Foi em meados do séc. XX que o violão se tornou um objeto de investigação com relação ao lugar social de seus executantes. Inúmeras questões e discussões foram levantadas pela literatura da época. Taborda (2011) relata que a associação do instrumento aos setores marginalizados da sociedade fora um argumento daqueles que procuravam justificar a impossibilidade do violão se tornar um instrumento nobre e ser acrescentado nos programas das salas de concerto. Assim sendo, para o violão, restariam as noitadas de seresta, modinhas, lundus ou ainda, maxixes e sambas barulhentos e “[...]depreciáveis [...]” (Taborda, 2011, p. 3):

Em relação ao violão, a participação na Semana só foi importante por ter sido o primeiro grande evento em que participou Villa-Lobos, no qual a legitimidade da música brasileira ocupava uma posição central nos debates. Basta lembrar que um dos três princípios que norteavam o ideário modernista era a estabilização de uma consciência criadora nacional. Isso, indiretamente, favorecia a aproximação ao violão, já que este era [—] e ainda é [—] um instrumento amplamente vinculado às manifestações artísticas tipicamente brasileiras. (Amorim, 2009, p. 111)

Com relação à tensão entre a *pequena* e *grande* tradição, Heitor Villa-Lobos (1887-1959), também segundo Taborda, teve o papel de mediador entre elas através de sua forte ligação com a música popular, considerada como autêntica expressão nacionalista (Andrade, 1972), junto à sua

formação musical erudita. É interessante conhecer a história a seguir que descreve o modo no qual a personalidade do Villa-Lobos era percebida por parte dos chorões³ das rodas que frequentava:

Quando Ovalle estava tocando violão e chegava o Villa, ele dizia: 'Lá vem o violão clássico'. Essa frase era também a dos chorões quando chegava o Villa-Lobos. Parecendo jocosa, na verdade era a capa que acobertava um grande afeto, respeito e admiração pelo talento daquele moço inquieto, que abraçava com amor quase sagrado aqueles homens submissos ao choro. (Carvalho, 1988, p. 167)

Através do relato acima, pode-se perceber que a associação de Villa-Lobos ao violão erudito era feita pelos próprios músicos populares dos meios que costumava frequentar, devido à sua desenvoltura no instrumento e, também, pelo conhecimento musical e teórico que possuía devido à sua formação musical inicial.

Entre os anos de 1922 e 1929, houve uma intensa produção textual onde os intelectuais do modernismo⁴ solidificaram as bases do pensamento que esteve presente durante a primeira metade do séc. XX. A compreensão dos fenômenos sociais e intelectuais colocados em voga por pensadores como M. de Andrade, M. Bandeira, C. Drummond de Andrade, O. de Andrade, entre outros, revela-se como algo central para a afirmação do violão enquanto instrumento solista no contexto da música erudita, o que também contribuiu para sua inserção nos cursos de ensino superior mais adiante, na segunda metade do séc. XX. O modernismo enquanto movimento estético decorreu de maneira irrestrita, influenciando diversas formas de arte, sendo considerado o período de consolidação de uma música nacionalista. A estabilização do violão como instrumento de concerto deu-se também graças às “[...] personagens – compositores, professores, teóricos, instrumentistas – alinhados ideologicamente às ideias nacionalistas” (Romão, 2017, p. 27). O referido autor confere a Mário de Andrade tal afirmação de que, o nacionalismo enquanto uma “[...] tendência coletiva [...]” (Romão, 2017, p.46), advém da “[...] sanha nacional das nações imperialistas da qual somos tributários [...]” (idem), referindo-se à 1.^a Guerra Mundial como ponto culminante para tal acontecimento, e não teria surgido de alterações políticas. Isto quer dizer que a referência ideológica que sustenta o nacionalismo brasileiro é algo “[...] primordialmente europeu, e não americano” (tirado da já mencionada citação). Nesse sentido, a produção musical realizada no Brasil pode ser compreendida como um reflexo atrasado em relação ao trabalho dos compositores europeus. De acordo com Romão (2017), o compositor Darius Milhaud (1892-1974) contribuiu para que fossem reforçados os debates a respeito do nacionalismo. O compositor francês viveu no Brasil, no entanto, apenas após retornar para a França foi que publicou uma crítica direcionada aos compositores brasileiros, no ano de 1920:

³ Choro é um gênero musical surgido no Brasil e aqueles que o tocam são conhecidos como chorões. O livro de Alexandre Gonçalves Pinto, com o título Choro – Reminiscências dos Chorões Antigos, considerado a fonte mais completa de informações sobre as formações de choro entre 1870 e 1936. “Contendo: O perfil de todos os chorões da velha guarda, e grande parte dos chorões d’agora, factos e costumes dos antigos pagodes, este livro faz reviver grandes artistas musicistas que estavam no esquecimento.” (Pinto, 1936)

⁴ N.a.: O movimento Modernista brasileiro foi provedor de significativas contribuições para a literatura e cultura no Brasil e contou com a participação dos grandes pensadores citados no mesmo parágrafo:

O movimento modernista, iniciado efetivamente em 1922 [...]. Teve como propulsoras as influências externas, procedentes do exemplo europeu e influências internas geradas pelas mudanças políticas e econômicas do início do século. O crescente ritmo de industrialização por que passava o país, sobretudo a cidade de São Paulo e as novidades culturais que chegavam ao Brasil pelo Rio de Janeiro, foram seus primeiros aguilhões. (Oliveira, 2012, p. 83)

É de lamentar que os trabalhos dos compositores brasileiros[,] desde as obras sinfônicas ou de música de câmara, sejam um reflexo das diferentes fases que sucederam na Europa, de Brahms e Debussy, e que o elemento nacional não seja expresso de maneira mais viva e mais original. Seria de desejar que os músicos brasileiros compreendessem a importância dos compositores de tangos, de maxixes, de sambas e cateretês, como Tupinambá ou o genial Nazareth (Milhaud, 1920, n.a., Trad. Kiefer, B.).

Antes de Villa-Lobos compor as suas conhecidas peças para violão e apropriar-se de elementos da música popular e folclórica, isso já era uma característica marcante da sua arte de composição. No entanto, Noronha (2012) cita um fato narrado por Guérios, na década de 1920, sobre um episódio que se passou no estúdio de Tarsila do Amaral, no qual o poeta francês Jean Cocteau critica a obra de Villa-Lobos após ouvi-lo executar uma peça ao piano afirmando detetar um estilo *debussysta* na sua música. Tal atrito ocorreu logo após a chegada de Villa-Lobos a Paris e revela o significado de sua ida à França. Há um peso bastante simbólico nessa crítica, principalmente pelo fato de ter sido feita por um artista estrangeiro:

Mas por que a crítica de Cocteau a Villa-Lobos? Porque Debussy era, naquele momento, uma das figuras execradas por Cocteau e compor no estilo que remetesse a ele era o que deveria ser evitado. O poeta já havia publicado [*Le Coq et l'Arlequin*], obra de 1918, na qual ele divulgava suas diretrizes estéticas a favor da tradição nacional e da música [*verdadeiramente francesa*], contra as [*vaguezas*] do estilo de Debussy. Execrava a música germânica e proclamava a valorização do [*music hall*], da música popular, do estilo circense, da clareza e da simplicidade. (Noronha, 2012, p. 131)

Após este episódio, está claro que Claude Debussy (1862-1918) deixa de exercer tal influência sobre a obra de Villa-Lobos que, impactado pelo comentário de Cocteau, agora se desprende das influências debussystas para buscar inspiração no compositor Igor Stravinsky (1882-1971): “Basta que se lembre de que é da década de 1920 a série dos Choros, peças que são tidas como as que estabeleceram a verve nacionalista que se tornou então característica da produção villalobiana” (Noronha, 2012, p. 131). É curioso notar que, foi em Paris que Villa-Lobos se tornou o símbolo da música brasileira com um caráter nacional:

A mudança que a influência da vanguarda francesa provocou em Villa-Lobos fez com que ele se rendesse ao pensamento estético desse grupo, ao qual Milhaud também pertencia, e buscasse [afirmar-se], a partir de então, como um compositor de características verdadeiramente nacionais. Era um nacionalismo resultante das novas diretrizes estéticas francesas. Continuou existindo a mesma atitude que já existia no período anterior, de assimilação da cultura francesa, tida como modelar. Antes, Villa-Lobos era valorizado como um compositor que escrevia ao estilo de Debussy. A partir de 1923[,] ele assumiu a atitude nacionalista pregada por aquele círculo vanguardístico. O papel hegemônico da cultura francesa [mostrou-se] simbolicamente na discussão entre Cocteau e Villa-Lobos. Para Cocteau, nada mudou. Para Villa-Lobos, novas diretrizes surgiram. (Noronha, 2012, p. 132)

Desde então, a música popular brasileira, assim como a música folclórica enquanto matéria prima, é um recurso muito comum e bastante aproveitado pelos compositores brasileiros, de um modo geral. Para Villa-Lobos, em 1946:

Todas as atividades e agitações livres em favor do pensamento criador na composição musical de várias escolas, sejam quais forem os princípios, tendências ou épocas em que se situem, são necessárias à vida progressiva da arte. Pelo menos, elas representam a mais justa reação à rotina que é absolutamente o maior inimigo do progresso de uma civilização. (Villa-Lobos, 1946, p. 498)⁵

⁵ Referência não inserida na bibliografia: Villa-Lobos, H. (1946, p.498) Educação Musical. In: *Boletim Latino-Americano de Música*, v. VI, Montevidéo.

No mesmo ano em que Villa-Lobos escreveu tais palavras, ocorreu também o *Manifesto 1946*, corrente estética lançada pelo Grupo *Música Viva*, integrado com os compositores como Koellreutter, Santoro, Guerra-Peixe, etc. Estes defendiam um estilo novo, livre e universal com uma linha de pensamento mais racional da música, ligada à experimentação dos sons e dos seus componentes físicos e acústicos. Exploravam os recursos técnicos da música contemporânea, embora sempre com uma postura questionadora a fim de transcender as fronteiras criadas pelo nacionalismo (Bark, 2006). O autor Nelson Salomé de Oliveira traz-nos o seguinte relato sobre a postura de Guerra-Peixe em relação às ideias nacionalistas e à utilização de elementos da música folclórica brasileira:

O compositor enfatizava a pesquisa e o contato com elementos da cultura popular [—] principalmente os trabalhos de campo [—] como forma de aprofundamento, para que o aluno pudesse evitar, dentre outros, os riscos de incorrer no trato superficial do material folclórico, ao realizar um trabalho artístico. Ele dizia também da importância de se vivenciar os fatos, de absorver elementos de determinada cultura, de criar hábitos mentais, para então compor naturalmente [—] a partir de certa vivência adquirida pelo compositor [—] acreditava que algo iria refletir na obra, mesmo que não houvesse a intenção premeditada do autor em utilizar este ou aquele material. (Oliveira, 2015, p. 172)

O Grupo buscava por uma expressão que fosse própria de seu tempo, pois consideravam anacrônicos os pensamentos musicais vinculados ao passado, como era a corrente nacionalista tradicional, defendida por Fernandez, Guarnieri e Villa-Lobos. Nesse sentido, a música deveria tornar-se independente, definida por ela mesma e na sua própria realidade que poderia ser criada intencionalmente. Guerra-Peixe foi inspirado pelos pensamentos de M. de Andrade e pela sua visão de atingir um nacionalismo inconsciente ou transcendente. Para que isso acontecesse de maneira natural e espontânea, seria necessário que o compositor mergulhasse intensamente numa determinada cultura, realizando pesquisas a fim de assimilar conscientemente os elementos da música folclórica, de modo a poder alcançar o estado da inconsciência nacional: “Nesta etapa, o caráter brasileiro brotaria espontaneamente na criação musical sem a necessidade de citações diretas, como faziam muitos compositores da geração de Villa-Lobos” (Assis, 2016, p. 160).

De acordo com Marlos Nobre, sua geração não participou no conflito entre nacionalistas e seus opositores da vanguarda. Ele afirma, de acordo com Bark, que “[a] geração nascida depois de 1939 mudou o quadro: a música brasileira hoje está livre de conceitos restritivos, não é nacionalista nem vanguarda, mas uma mistura de tudo” (2006, p. 8). Por isso, estes compositores, ainda segundo Bark (2006, p. 7/8), podem acrescentar à sua música aquilo que bem entendem — numa busca incessante pela inovação — o que lhes permite também usar “[...] um acorde perfeito”, sem culpa. Esta nova geração de compositores espera ver sua música sendo executada, “[...] deixando para trás a incomunicabilidade da obra, quando o compositor criava para receber o aplauso de seus colegas” (idem).

1.2. Das ruas às salas de concerto

A inserção do violão como instrumento solista em salas de concerto pode ser considerado um acontecimento bastante recente se comparado aos instrumentos tradicionais da música de concerto, como o violino, flauta, clarinete, etc. Certamente haverá ainda muito para ser descoberto acerca deste assunto mas, o que podemos encontrar de informação relativamente a esse tema é que a inserção do violão nesse contexto deu-se de maneira lenta, gradual e numa alternância de presença e ausência, sendo muitas vezes reprimida por questões artísticas e sociológicas. Tendo em vista que somente no fim do século XIX — época em que o instrumento chegou à frente, obscurecendo todos os outros tipos de instrumento semelhantes — foi que surgiram os grandes virtuosos e compositores que constituíram a primeira fase do violão de concerto (Taborda, 2011). Na Europa, em meados do séc. XIX, as seis cordas simples de violão começaram a prevalecer devido á uma imensa popularidade do instrumento, justificada pela confluência de grandes virtuosos que formam a 1.^a geração. F. Sor (1778-1839), D. Aguado (1784-1849), F. Carulli (1770-1841), M. Giuliani (1781-1829) e M. Carcassi (1792-1853) circularam por várias capitais europeias, especialmente Londres, Paris e Viena. Tais virtuosos foram, sem dúvida, de relevância significativa para a consolidação do instrumento no meio da música de concerto, e o reflexo disso no Brasil deu-se através dos métodos, elaborados por alguns destes instrumentistas, que foram fundamentais pelo fato de terem sido os primeiros livros específicos a obter uma maior aceitação pelos violonistas clássicos:

Além da atividade como concertista, Fernando Sor e Mauro Giuliani destacaram-se sobretudo pelo trabalho de composição. Os Estudos de Sor adquiriram grande importância para o desenvolvimento técnico do instrumento. Carulli, Carcassi e Aguado tiveram influência na estruturação das técnicas de execução. Publicaram métodos que, amplamente difundidos (ainda hoje se imprimem), levaram aos diversos cantos do planeta a base técnica necessária à execução do violão, veiculando ainda o repertório onde ela seria aplicada. No Brasil, os métodos de Carulli e de [Matteo] Carcassi foram os primeiros rudimentos da técnica de violão divulgados e amplamente aceitos. (Taborda, 2011, p. 70)

Segundo Zanon (2004), a 2.^a geração de compositores guitarristas europeus, integrada por nomes como J. K. Mertz (1806-1856), N. Coste (1805-1883), G. Regondi (1823-1872), entre outros, aproveitou-se da expansão estética do Romantismo para criar um repertório de alta qualidade para o instrumento. No entanto, os mesmos presenciaram o declínio do violão como instrumento de concerto, justificado pela sua capacidade limitada em relação à expressividade e estética exigidas pela música da época e pelas dimensões das salas de concerto. Se na Europa — o berço da música clássica — as coisas acontecem com tanta facilidade para o violão de concerto, no Brasil não tem como ser muito diferente. Além disso, naquela época a associação do instrumento à vadiagem e à boemia ainda era muito comum, o que gerava um afastamento social do instrumento relativamente aos ambientes frequentados pelas classes mais altas da sociedade que formavam o público nos teatros e nas sociedades de música. Isso significa que “[...] no final do século XIX, tocar violão no Brasil significava pertencer a uma classe de desocupados sem profissão” (Gloeden & Pereira, 2012, p. 72). Ainda, segundo os violonistas M. Fernandes Pereira e E. Gloeden, terá sido uma enorme batalha, enfrentada através do trabalho de alguns solistas no início do séc. XX, para que pudessem ser aceites e vistos como músicos profissionais. Através de alguns recortes de acontecimentos, fatos e relatos

históricos, ilustraremos o que o violão e seus executantes sofreram nessa luta árdua, numa busca de ser visto ou escutado como os demais instrumentos, considerados de elite, na tentativa de ter o mesmo prestígio. Existem alguns detalhes de batalhas frente às críticas nas quais o violão saiu com o mérito reconhecido ou vice versa. No entanto, mesmo com muitos fracassos, o instrumento foi conquistando cada vez mais o seu espaço e dignidade nas salas de concerto — uma analogia à luta entre classes sociais — entre operários e a elite, na qual este último grupo sempre determinava o valor de algo diante de seus próprios interesses.

O violão esteve presente em momentos nos quais simbolizava o exotismo preponderante em determinados contextos. Isso quer dizer que o instrumento não poderia deixar de marcar presença durante o Carnaval do Rio de Janeiro. Vale destacar que estava nas mãos de estrangeiros poucos anos antes da Independência da República do Brasil, como está publicado no periódico carioca *O Paiz*, em 16 de fevereiro de 1885:

A's 10 ½, os sons maviosos de duas guitarras e um violão fizeram surpresa: eram dois estudantes da Salamanca e um faia de Lisboa, caprichosamente vestidos, que entraram e percorreram o recinto e que[,] de quando em vez[,] se faziam ouvir em passeiatas. (*O Paiz*, 1885, p. 1)

No mencionado periódico encontramos, ainda, uma notícia bastante representativa a respeito da opressão que os artistas sofriam por criarem uma arte que, de alguma maneira, fosse contra os interesses elitistas, frequentemente mascarados através de policiais (metaforicamente falando). Tal relato revela ainda uma fama negativa que a polícia já possuía:

Avisamos aos poetas que se acautelem da Polícia; ella abomina a poesia e prefere ao melhor verso do nosso primeiro épico uma parte prosaica de um cabo de patrulha. Imaginem que, alta noite, a lua brilhava na amplidão celeste e na terra dormia o negro môcho gemedor, porque o luar parecia dia; imaginem que se está na Fabrica das Chitas, e que se tem o coração sensível e apaixonado [...]. O que fazer? O que fazer senão deixar-se a gente seduzir pela poesia do quadro, pela prateada luz da companheira dos amantes, e tomar da viola, do cavaquinho e do violão, e entoar na rua o *Arvoredo*, tu já viste? ... Não o entende assim a [Polícia], e por isso, antes mesmo que chegue a cantiga [à] nossa *Jonia mimosa*, pega da gente e da viola, e leva tudo para o xadrez. Prosaica Polícia, poetas desditosos! (*O Paiz*, 1885, p. 1)

Na 1.^a década de 1900, a referência ao violão aparece de uma maneira bastante poética e valorizada no periódico *A Capital*, do Rio de Janeiro. A publicação em 12 de abril de 1902, traz a continuação de uma história intitulada *D. Juan... Sobre as ondas*, na qual o violão está presente desde o início, e assim se refere ao instrumento:

Na altura, mais ou menos, onde houve outr'ora um alvo destinado a exercicios de artilharia, parou a mysteriosa embarcação e ahi, apos uns cinco minutos, si tanto, de demora, de dentro d'ella, com direcção ao morro, sahiu um valente foguete do ar, cujas lagrimas eram de varias côres. Em seguida, e ao som do encantador violão, partiu o batel encantado, fazendo a volta em torno ao caes [...]. (*A Capital*, 1902, p. 2)

Existe uma publicação realizada pelo periódico *Vida Fluminense* na qual o ator, cantor e compositor brasileiro X. de Paula Bahia (1841-1894) é elogiado inclusive pela aproximação do mesmo com o violão, no entanto, seguindo ainda a tradição de acompanhamento das modinhas:

Actor, dramaturgo, comedigrapho, libretista, poeta, conversador, o Xisto é aquillo mesmo, sem tirar nem pôr: o Bermudes menos feio, menos velho, menos achacado, mas com a sua grande alma,

honesto e leal, dividindo a vida pelo trabalho, pelos filhos, a quem adora, e pelo violão, de cujas cordas arranca sons chorados e ternos como a rudeza pura das modinhas que descanta. (Vida Fluminense, 1890, p. 5)

Finalmente, no artigo *La muerte de Gottschalk, su repercusión en Rio de Janeiro*, de C. Lange, está documentado o momento em que o violão esteve presente numa sala de concerto com a participação dos irmãos Arthur e Annibal Napoleão, José e Ada Heine, P. Ferranti, A. Gravenstein e o barítono Orlandini, o evento que decorreu no Clube Mozart. A crítica lançada em relação ao concerto inaugural do referido clube foi publicada no mesmo periódico e revela o quão rara foi tal apresentação violonística na qual a sociedade se tornou refém. Naquela apresentação, foi o engenheiro e violonista amador C. Lisboa quem executou o instrumento. Em Taborda (2011, p. 81) há um relato feito pelo pianista A. Napoleão, publicado em artigo pela revista *O Violão* (1929), no qual “[...] Lisboa é lembrado como o [primeiro herói] a apresentar o instrumento em versão solista”:

Lisboa parece ter empreendido trabalho pioneiro não apenas como concertista, mas como transcritor e compositor. Apesar de seus esforços, a entrada do violão nas salas de concerto do Rio de Janeiro se dará muito lentamente. Nos últimos trinta anos do século XIX, praticamente não se terá notícia do violão em recitais públicos. (Taborda, 2011, p. 81)

Ainda no mesmo periódico, encontramos a seguinte informação que revela um ponto de virada no qual o violão começa a ser visto de uma outra forma:

Lisboa, um dos amadores mais notáveis do Rio de Janeiro[,] começou a desferir do seu violão sons tão repassados de melodia, que deixavam em duvida o instrumento[] de que eram arrancados. Todos sabem que o violão não se presta facilmente aos cantos ligados, nem á pureza dos sons, se o trecho vai executar-se requer velocidade de digitação. Pois bem: ouçam a fantasia da *Traviata* e a *Faceira* e digam-me depois se continuam a pensar assim. (Vida Fluminense, 1868, p. 10)

Não terá sido algo casual o fato de que neste período o instrumento tenha passado a ocupar ainda mais espaço nas ruas. Taborda (2011) afirma que a década de 1870 simboliza o nascimento dos grupos de choro no Rio de Janeiro, “[...] fato relacionado à constituição do Choro Carioca, grupo liderado pelo flautista Joaquim Antonio Callado” (Taborda, 2011, p. 82).

O abraço do carioca ao violão, a amizade fiel de seresteiros[,] que pelas madrugadas entoavam modinhas, lundus, cançonetas, o afago de malandros, capoeiras, boêmios arrastaram o instrumento às esquinas, aos becos, às estalagens, enfim, aos redutos de pobreza. Esta associação foi determinante para a construção do discurso que simbolicamente relacionou o violão como o veículo próprio para a manifestação musical dos setores marginais da sociedade. O que se vê desde então é uma verdadeira batalha para lhe conferir a dignidade de frequentar os salões da boa sociedade. (Taborda, 2011, p. 82)

Em 1907, foi anunciado um *Concerto musical* no Parque Santa Rosa. O anúncio do periódico *A Capital* apresentava o violonista S. Rabello. Embora não se saiba se atuou como solista — pois a publicação apenas revela que possuía auxiliares — ao menos podemos afirmar que foi reconhecido pelo violão e suas peças que, segundo a publicação, eram muitas:

Domingo 26 do corrente das 12 horas do dia em diante, dará um concerto neste parque o aplaudido violonista Secundino Rabello e seus auxiliares. Sendo exibidas algumas cançonetas e lindas peças do vasto repertório do maestro Secundino Rabello, é de esperar que os amadores e amantes de violão não falem a ocasião de apreciar o talento do sr. Rabello no seu predileto instrumento o violão. (A Capital, 1907, p. 3)

Deixo aqui a sugestão de pesquisa para trabalhos futuros em relação a Secundino Rabello. Aparentemente, não existe nenhum material sobre ele.

O mesmo periódico carioca (1909), anunciou um concerto realizado por E. Figueiredo. Apesar da grande movimentação cultural que acontecia no Rio de Janeiro, o mencionado concertista também passou pela capital de Minas Gerais, Belo Horizonte, num concerto marcado pela presença de diversos instrumentos, tendo o foco principal no violão:

O sr. Ernani E. de Figueiredo, violonista e professor de musica, realisou em Bello Horisonte um concerto. O programa executado foi o seguinte:

Primeira Parte

Amour de Village – Overture – para Violino, Flauta, Violoncello, Contra-Basso e Piano por distintos amadores desta capital.

E. Figueiredo – *Impromptu* – Fantasia de concerto – para violão – pelo autor.

Louis Emma – *Réve Après La Danes* – Dueto para violões – por E. Figueiredo e o amator dr. Candido Queiroz.

Solo de piano – pela distincta amadora senhorita Sinhá Furst.

Carlos Garcia – *Mathilde* – Mazurka de concerto – para violão por E. Figueiredo.

Segunda Parte

Justino Conceição – *Estrella de Minas* – Valsa de concerto – para Violino, Flauta, Violoncello, Contra-Basso e Piano por dinstinctos amadores d’esta Capital.

E. Figueiredo – *Zizinha* – Habanera para violão pelo autor.

Herm Baumgart – *Inconnue* – Valsa de concerto – para dois violões por E. Figueiredo e dr. Candido Queiroz.

Verdi *Ernani* – Introdução e Coro – solo para violão por E. Figueiredo.

Louis Emma – *Phantazia Hespanhola* – para dois violões por E. Figueiredo e dr. Candido Queiroz. (A Capital, 1909, p. 1)

Sr. Figueiredo foi, sem sombra de dúvida, um destaque por onde passava. Em 1912, *O Paiz* publica uma crítica musical na qual é revelado que, dentre violinos, piano e flauta, o violão protagonizou e deixou o maior impacto no público: “O concerto executado de acordo com o programma anunciado, causou deliciosa impressão, notadamente o numero de violão, executado pelo Sr. Ernani de Figueiredo, a fantasia da *Tosca*, de Puccini, que encantou o auditório” (*O Paiz*, 1912, p. 5).

Sobre a aceitação do instrumento no meio aristocrata, a história revela, quanto à contribuição feminina, foi de extrema importância, obrigando-nos também a rever o quanto os valores e costumes da época estiveram sedimentados numa cultura extremamente machista e excludente, que infelizmente insiste e persiste até os dias de hoje. Trata-se de um episódio que ocorreu no Palácio do Catete, na cidade do Rio de Janeiro — certamente muito marcante e revolucionário — levando em conta os valores tão impregnados na cultura daquela época, como mencionado anteriormente. *O Paiz* publica

em 27 de outubro de 1914 o seguinte relato a respeito da última recepção do Presidente da República e da senhora Hermes da Fonseca, no qual podemos notar mais uma vez a importância de E. Figueiredo através de uma peça de sua autoria que marcou o encontro nas mãos do A. Napoleão junto a primeira dama, Sra. N. Hermes ou Sra. N. de Teffé:

Nos salões executou-se o seguinte programa[] que mereceu os applausos sinceros da assistência, á qual a senhora Hermes da Fonseca, com a sua encantadora simplicidade, fez as devidas honras: *Ballade romantique*, de Arthur Napoleão, piano a quatro mãos, Sra. Nair Hermes e Sr. Arthur Napoleão — *Manon*, de Flabian, e *Madrigal*, de Chaminade, canto, Sra. Nair Hermes, acompanhada pelo Sr. Arthur Napoleão — *Nair*, de Ernani de Figueiredo, marcha dedicada á Sra. Hermes da Fonseca, executada pelo autor ao violão, com acompanhamento de bandurra pelo Sr. Monteiro Diniz — *Chant d'oiscrau*, pelo Sr. Ernani de Figueiredo, violão [...]. (O Paiz, 1914, p. 4).

M. Taborda traz uma história interessante no seu livro em relação ao violão no Brasil. Foi no Rio de Janeiro que o músico trombonista E. Figueiredo, que possuía um domínio teórico e harmônico, acabou por aprender violão através dos ensinamentos de um humilde colchoeiro chamado Bernardino. Realmente, são histórias que só acontecem mesmo com o violão. Figueiredo realizou diversas audições e recitais nos quais o violão solista era acrescentado entre as mais variadas formações de grupos de câmara. No dia 30 de maio de 1916, Figueiredo juntou-se ao violonista B. Horta e os dois realizaram uma audição especial no salão da Associação Brasileira de Imprensa, com a intenção de divulgar o concerto que realizariam no salão nobre do edifício do *Jornal do Commercio*, poucos dias depois. A publicação feita pelo jornal no dia 4 de maio:

Perante numerosa assistência, principalmente de jornalistas, foi exibido ontem na Associação de Imprensa todo o programa de concerto que os Srs. Brant Horta e Ernani de Figueiredo vão realizar no próximo sábado no salão de festas do Jornal do Commercio. Nesse concerto em que só figuram instrumentos de corda, destacam-se o violão dos dois concertistas, exímios, insignes tocadores, que, na sua execução, tiraram efeitos extraordinários e novos, conforme se verificou no ensaio de ontem. Do programa, que é longo, constam peças de que os dois concertistas são autores, além de outras, de compositores notáveis estrangeiros. (Taborda, 2011, p. 84)

No entanto, as conquistas positivas não resistiram por muito tempo aos comentários infelizes da crítica. No dia 7 de maio é publicada uma crítica que reforça a ideia de desacordo entre o violão e o ambiente frequentado pela elite:

Os reclamos da pompa de sua fértil adjetivação elevaram às culminâncias de concerto artístico uma audição de violão. Debalde os cultivadores desse instrumento procuram fazê-lo ascender aos círculos onde a arte paira. Tem sido um esforço vão o que se desenvolve neste sentido. O violão não tem ido além de simples acompanhador de modinhas. E quando algum virtuose quer dele tirar efeitos mais elevados na arte dos sons, jamais consegue o objetivo desejado, ou mesmo resultado seriamente apreciado. A arte, no violão, não passou por isso, até agora, do seu aspecto puramente pitoresco. Não quer isso dizer que o popular instrumento não tenha seus apreciadores e apaixonados. E que os tem em elevado número provou-o a concorrência de ontem no salão nobre do edifício do *Jornal do Commercio*. (Taborda, 2011, p. 85)

Taborda (2011) comenta que o discurso feito pelo crítico foi baseado na contraposição entre a grande e pequena tradição, conceitos utilizados pelo historiador P. Burke. A autora diz que o processo de construção de um repertório escrito para violão solista, para ser compreendido, “[...] é preciso dar-se conta de quão arraigados no pensamento da época estavam os limites entre os universos da cultura popular e o mundo musical da chamada grande tradição” (Taborda, 2011, p. 85).

A presença dos concertistas estrangeiros foi de importância significativa para virar o cenário de rejeição do instrumento. Quando em julho de 1916 a presença do violonista e compositor paraguaio A. Barrios Mangoré (1885-1944) balançou o Rio de Janeiro, o talento que ele trouxe apresentou possibilidades de execução extremamente raras para serem compreendidas na época. Taborda aponta para um artigo intitulado *Barrios, o mestre maior*, escrito pelo jornalista L. Nassif e publicado na *Folha de S. Paulo* (12 de agosto de 2001). Nesse artigo, Nassif comenta sobre o hábito de reunir músicos em casa aos sábados nos quais o violão também se faz presente e enfatiza as virtudes de Barrios dentre muitas outras figuras gigantes, tanto do violão como da música em geral:

Aí se mergulha nos acordes do tempo e se chega ao uruguaio Isafas Sávio, a João Pernambuco, Américo Jacomino, a Levino da Conceição, é claro a Villa-Lobos. E, depois de se chegar a todos, chega-se ao pai de todos, dos violonistas clássicos e dos amadores que transformaram o Brasil na pátria do violão: o paraguaio Agustín Barrios Mangoré. A confraria dos violonistas brasileiros o conhece desde os primeiros acordes de violão. O resto do mundo passou a [conhecê-lo] de alguns anos para cá, depois que o inglês John Williams, considerado o mais talentoso violonista da atualidade, o classificou de [*o melhor de todos*] para violão, mais importante que Sor e Giuliani e mais importante compositor para guitarra que Villa-Lobos. Não é pouco. Até pouco tempo atrás[,] o espanhol Segóvia era considerado o maior nome do violão do século 20. Barrios antecipou o trabalho que Segóvia realizaria, de criação de um repertório para violão, inclusive adaptando os clássicos para o violão, Bach (cuja influência ele estenderia a Villa-Lobos), Schumann e Chopin. Mas foi mais que isso. Foi um compositor iluminado. Se Segóvia ajudou a consolidar a escola de violão espanhola, vindo de uma tradição já existente, de Sor e Tárrega, Barrios fundou aquela que se tornaria a maior escola de violão contemporâneo: a brasileira e latino-americana. (Taborda, 2011, p. 87)

Temos documentado a passagem de Barrios pelas Minas Gerais, onde realiza recitais em Belo Horizonte e, posteriormente, em Juiz de Fora:

Tem obtido grande sucesso nos recitais que tem realizado, sempre perante numerosa e selecta assistência, o conhecido violonista paraguayo Agustin Barrios, com o concurso do seu irmão o poeta e escritor Francisco Barrios. Nos círculos artísticos desta capital[,] está sendo esperado com vivo interesse o 6º recital que o consagrado artista do violão vai realizar no teatro Municipal. De Bello Horizonte[,] os irmãos Barrios seguirão para Juiz de Fóra, onde se farão ouvir. (O Paiz, 1930, p. 8)

A contribuição de concertistas internacionais foi de importância relevante no sentido de consolidar e conquistar a confiança da crítica e do público, criando dessa forma as bases para a construção de uma nova fase do instrumento.

Segundo Taborda (2011), a contribuição e incentivo que aconteceram por conta da visita da violonista J. Robledo, discípula de Francisco Tárrega, somente sublinhou essa enorme importância. Ela chegou no Brasil em 1917, completando um ciclo de apresentações realizadas pela América do Sul. Por fim, seu encanto pela cidade do Rio de Janeiro fez com que ela retornasse e restasse, dando aulas para um grupo seleto de violonistas por cerca de dois anos, nos quais ficou dividida entre a capital de São Paulo e do Rio de Janeiro:

Além de impressionar pela técnica, habilidade de execução, utilização dos recursos expressivos do violão, a artista marcou a [estadia] no Rio de Janeiro também pelo trabalho didático. Foi responsável pela divulgação e o estabelecimento dos fundamentos da chamada moderna escola de violão, mais especificamente da escola de Tárrega, fato que pode ser encarado como um divisor de águas na trajetória do ensino do instrumento no Brasil. Havia músicos há muito interessados em conhecer os diversos métodos de ensino, em dominar a técnica, e neste aspecto certamente o convívio com Robledo foi valioso. (Taborda, 2011, p. 92)

Na capital do estado de São Paulo, Pereira e Gloeden (2012) destacam que a aceitação do instrumento deve-se, em grande parte, ao contributo do J. T. Guimarães, violonista e compositor brasileiro, conhecido como João Pernambuco:

A carreira de João Pernambuco é um caso documentado da paulatina aceitação do violão em grupos sociais mais tradicionais e possui notável importância pelo fato [de o] pernambucano ser um dos primeiros expoentes da tradição do choro que produziu obras para violão solo conhecidas [nos] nossos dias e que integram o repertório dos violonistas contemporâneos. Da mesma forma, podemos citar em São Paulo, a atuação de Américo Jacomino (1889 – 1928), o Canhoto, como decisiva para a aceitação social do violão e para a profissionalização da carreira de violonista em São Paulo. (Gloeden & Pereira 2012, p. 73)

Romão (2017) também comenta a importância da atuação do Canhoto. O músico paulistano criou um repertório que assumiu protagonismo, sendo executado em programas de rádio, concertos e gravações. Neste período, um pernambucano que se mudou para o Rio de Janeiro antes mesmo de completar um ano de idade, foi J. F. dos Santos, mais conhecido como Quincas Laranjeira, também considerado mais tarde como mestre do violão. Aprendeu a tocar com os antigos métodos de Carcassi, Carulli, Aguado e Cano, retirando dessas fontes toda informação técnica que possuía. Sua atividade didática foi considerada como formadora de uma *escola do violão* no Rio de Janeiro. Ele foi o responsável pela formação de músicos como L. da Conceição, J. A. de Freitas e A. Rebello. M. Tabora também aponta que:

Como fruto de sua atividade didática, sobrevive o que alguns caracterizam como uma [*escola do violão*] no Rio de Janeiro: Antonio Rebello, músico português que chegou à cidade em 1920 e estudou com Quincas de 1927 a 1930, se tornaria um dos mais reconhecidos mestres do ensino técnico de violão. Foi responsável pela formação de grandes músicos como Jodacil Damaceno e Turíbio Santos, além de seus próprios netos, destacados virtuosos do instrumento: os violonistas Sérgio e Eduardo Rebello Abreu. Se encararmos essa tradição como uma linha evolutiva do ensino, não podemos deixar de mencionar um segundo ramo estabelecido também a partir de Quincas Laranjeira: seu aluno Levino da Conceição foi mestre maior de Dilermando Reis, violonista e compositor que exerceu grande influência no meio violonístico carioca. (Tabora, 2011, p. 94)

A importância de Quincas Laranjeira é indiscutível. Certamente, foi um grande incentivador e uma referência para todos que tiveram a oportunidade de conhecê-lo. Além de tudo, ele atuou junto à revista *O Violão*, lançada em fins de 1928, e que viria a marcar uma nova fase na trajetória dos violonistas:

Muito rica em informações, a revista publicava artigos sobre a história do instrumento, perfis de artistas, acompanhamento de canções tradicionais, obras para violão solo, fotos de violonistas, anúncios de professores, venda de instrumentos, notícias do movimento de violão na cidade e em outros estados brasileiros[. E]nfim, colocava o violão na pauta do dia, ensejando verdadeira discussão sobre as possibilidades de realização do instrumento e defendendo sobretudo a bandeira de [*nobilitar o violão*]. (Tabora, 2011, p. 98)

O discípulo de Quincas Laranjeira, Levino Conceição teve suas obras gravadas por Agustín Barrios (Gloeden e Pereira, 2012). Em 1936, apresentou para a plateia de Minas Gerais aquilo que o violão é capaz quando entregue nas mãos de quem o domina. Vale ressaltar a importância que a música nacional tinha para ele, como podemos verificar na publicação do periódico *A Luta*:

A platéia culta de Pirapora teve, a 17 deste, uma oportunidade magnífica de aplaudir o artista incontestável que é o prof. Levino Conceição, quando do seu recital realizado no Cine-Pirapora. [...], o ilustre violonista cego, que tem dedicado o melhor da sua vida ao trabalho em prol dos cegos

brasileiros, executou para deleite do auditório selecionado trechos clássicos de Schubert e Carlos Gomes, salientando, porém, o seu amor e a sua [preferência] pelas músicas nossas, que lhe merecem acato especial. [...], o prof. Levino deu-nos uma prova máxima da sua arte, fazendo-nos vêr, ao mesmo tempo, de quanto é capaz o violão, manejado por quem lhe conhece as grandes capacidades interpretadoras. (A Luta, 1936, p. 1)

Na Europa, a tal busca por uma aceitação do violão dentro da música culta tornou-se o objetivo de maior importância para os violonistas da 1.^a metade do séc. XX. Andrés Segóvia (1893 – 1986) foi o nome de maior relevância para alavancar esse movimento. Sendo assim, quais seriam as diferenças entre os violonistas europeus e os brasileiros se ambos buscavam uma mesma legitimação com relação ao instrumento? A principal, segundo Gloeden e Pereira (2012), estaria no repertório: o repertório *tarreguiano* tinha um perfil semelhante ao do repertório de pequenas peças românticas ou amorosas, músicas de salão e transcrições que eram executadas no Brasil, mas os europeus já visavam a música de concerto do início do séc. XX, que seria mais refinado e seguiria os requisitos dessa tradição. Quando os discípulos de Tárrega — em especial Andrés Segóvia — começaram a realizar encomendas de obras de maiores dimensões escritas especialmente para o violão por compositores sem conhecimento prático do violão (a partir de 1920), um novo parâmetro tornou-se consolidado para a escrita de futuro repertório que estaria situado dentro da tradição do compositor em relação direta com o intérprete. Nesse sentido, a presença de artistas como A. Barrios, J. Robledo e, posteriormente, R. Sainz de la Maza e J. Rodriguez, assumiu um papel importante e de grande destaque para um crescimento relativamente à relevância do violão enquanto instrumento apropriado para as salas de concerto. No entanto, de acordo com Taborda (2011), artistas como Llobet, Segóvia, Pujol e até mesmo Sainz de la Maza, foram publicamente acusados, por parte dos críticos musicais, de passarem pelo porto brasileiro apenas para chegarem diretamente a Buenos Aires.

Apesar da atuação de inúmeros concertistas que ajudam a abrir o caminho para o violão solista, a importância de H. Villa-Lobos revela-se indispensável. J. Pernambuco tem destaque importante, pelas suas composições para violão, enquanto Q. Laranjeira deixou um legado na tradição do ensino, mas “[...] acreditamos que o grande conhecedor de violão no Rio de Janeiro nesse período foi de fato (e surpreendentemente) Heitor Villa-Lobos” (Taborda, 2011, p. 103). O seu contato com personagens como Pernambuco, Laranjeiras, S. Bilhar (1860-1926), Pixinguinha (1897-1973), A. de Medeiros (1866-1907), Donga (1890-1974) e C. da Paixão Cearense (1863-1946), deu-se pelo fato de Villa-Lobos ter frequentado as grandes rodas de choro do Rio. Além disso, frequentou uma roda de intelectuais famosos como Coelho Neto, O. Bilac, I. Marinho, etc. Nunca se limitando a um determinado grupo, o compositor revela uma personalidade extremamente versátil que lhe permite vivenciar essa mistura entre o que seria considerado *popular*, em oposição ao *erudito*, rompendo, de certa forma, tais fronteiras enquanto as absorvia. (Taborda, 2011). O violonista e pesquisador brasileiro H. Amorim, no seu livro intitulado *Heitor Villa-Lobos e o Violão*, destaca a importância da série de doze estudos dedicados ao violão e afirma o seguinte: “A série de *Estudos*, como poucos exemplos na literatura violonística, representou, historicamente, um convite ao alargamento das possibilidades do violão e do instrumentista” (Amorim, 2009, p. 122).

Além do alargamento das possibilidades artísticas e técnicas relacionadas ao instrumento, Villa-Lobos acabou por contribuir diretamente para a inserção do violão no contexto de uma música séria/erudita, no qual, habitualmente, teria o papel desempenhado por instrumentos de orquestra. Dessa maneira, Villa-Lobos colabora na ampliação das esferas de atuação dos violonistas:

Depois dos estudos, em 1940[,] vieram os cinco [*Prelúdios*] dedicados [à] Mindinha, esposa do compositor. O violão aparece ainda na música de câmara, em obras como o [*Sexteto místico*] e na [*Introdução aos choros*], obra composta em 1929 e que teve primeira audição no Rio de Janeiro, executada pela Orquestra da Rádio Nacional, com José Menezes ao violão. (Taborda, 2011, p. 107)

A. Segóvia já havia estreitado laços com Villa-Lobos numa relação de amizade que teve início em 1923/24, período no qual o compositor começa a viver em Paris. Em Nova York (janeiro de 1953), Segóvia deixa as seguintes palavras⁶ em relação aos *Douze Études pour guitare*, publicados pela editora francesa *Max Eschig*:

Aqui estão doze [*Estudos*] escritos com amor ao Violão pelo grande compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos. Contêm, ao mesmo tempo, fórmulas de surpreendente eficácia para o desenvolvimento da técnica de ambas as mãos e belezas musicais [*descomprometidas*], sem fim pedagógico, valores estéticos permanentes de obras de concerto. Poucos são, na história dos instrumentos, os Mestres que conseguiram reunir ambas as virtudes nos seus [*Estudos*]. Os nomes de Scarlatti e Chopin vêm imediatamente à mente. Ambos [*cumprem*] seus propósitos didáticos sem nenhum indício de aridez ou monotonia, e se o pianista diligente observar, com gratidão, a flexibilidade, vigor e independência que essas obras imprimem em seus dedos, o artista que decifra ou ouve[,] admira a nobreza, inteligência, graça e emoção poética que as transcende generosamente. Não quis variar nenhuma das [*digitações*] que o próprio Villa-Lobos indicou para a execução das suas obras. Ele conhece o violão perfeitamente e se ele escolheu tal corda e tal dedilhado para fazê-lo saltar certas frases, devemos obedecer estritamente aos seus desejos, mesmo ao custo de nos submetemos a maiores esforços técnicos. Não quero concluir esta breve nota sem agradecer publicamente ao ilustre Mestre pela honra que me conferiu ao dedicar-me estes [*Estudos*]. (Pereira, 1984, p. 28, tradução livre)

Na década de 1940, Villa-Lobos dedicava-se à pedagogia, estruturando o ensino de música nas escolas primárias bem como escrevendo peças didáticas. Representou o espírito da época com demonstrações de civismo e foi responsável pela organização de gigantescos orfeões. Passados dez anos desde a sua última obra para violão, o compositor decidiu escrever os seis Prelúdios para violão, dos quais um foi completamente perdido. A primeira apresentação pública das obras, dedicadas a Arminda Villa-Lobos, foi realizada em Montevideo (1 de dezembro de 1943) nas mãos do violonista uruguaio A. Carlevaro. Por outro lado, M. Pereira, no seu livro intitulado *Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão*, apresenta a seguinte afirmação: “A importância dos Prelúdios de Villa-Lobos na literatura para violão é indiscutível. Explorando inteligentemente as possibilidades técnicas do instrumento, Villa-Lobos consegue atingir um nível musical muito elevado” (Pereira, 1984, p. 65).

⁶ Orig.: He aquí doce “Estudios” escritos con amor para la Guitarra por el genial compositor brasileño Heitor Villa-Lobos. Contienen, al mismo tiempo, fórmulas de sorprendente eficacia para el desarrollo de la técnica de ambas manos y belezas musicales “desinteresadas”, sin fin pedagógico, valores estéticos permanentes de obras de concierto.

Pocos son, en la historia de los instrumentos, los Maestros que lograron reunir en sus “Estudios” ambas virtudes. Acuden enseguida a la memoria los nombres de Scarlatti y de Chopin. Ambos “cumplen” sus propósitos didáticos sin asomo de aridez ni de monotonia, y si el pianista aplicado observa, con gratitud, la flexibilidad, el vigor y la independencia que esas obras imprimen a sus dedos, el artista que las descifra o escucha admira la nobleza, el ingenio, la gracia y la emoción poética que trascienden generosamente de ellas.

No he querido variar ninguno de los “doigtiers” que el mismo Villa-Lobos ha señalado para la ejecución de sus obras. El conoce perfectamente la guitarra y si ha elegido tal cuerda y tal digitación para hacer ressaltar determinadas frases, debemos estricta obediencia a su deseo, aun a costa de someternos a mayores esfuerzos de orden técnico.

No quiero concluir esta breve nota sin agradecer publicamente al preclaro Maestro la honra que me ha conferido dedicándome estos “Estudios”.

O destaque das obras de Villa-Lobos para violão deve-se em parte à sua completa paixão pelo instrumento que o teria acompanhado durante a vida inteira. Sua dedicação pelo instrumento fizeram dele um compositor extremamente bem sucedido no circuito do violão clássico. Atualmente, inúmeros são os intérpretes que gravaram suas obras, e seus estudos para violão estão incorporados nas grades curriculares de conservatórios e cursos superiores em diversas partes do mundo:

Desde sua primeira composição [—] possivelmente dedicada ao instrumento [—] até a década final de sua vida, o violão esteve presente na vida e na obra de Heitor Villa-Lobos. Uma produção numerosa, diversa, e que ilustra com propriedade os distintos momentos de suas aspirações artísticas e sociais. (Amorim, 2009, p. 19)

Mariz adiciona: “Nos anos 40, o compositor Heitor Villa-Lobos estava já inteiramente projetado no cenário musical internacional. Ele viajava regularmente pelas Américas e Europa[,] regendo as mais importantes orquestras” (Mariz, 1994, p. 73). Taborda, por outro lado, indica:

A trajetória do violão no Rio de Janeiro segue marcada por episódios, ressentindo-se da falta de continuidade. Em 1942, Andrés Segóvia, maior nome do violão no [séc.] XX, realizou seu primeiro concerto na cidade. O mestre retornaria ao Rio alguns anos depois. Em 1952, foi criada a Associação Brasileira de Violão (ABV), órgão incentivador da atividade violonística, promotor da visita de inúmeros concertistas como Isaías Sávio, Maria Luiza Anido, Oscar Cáceres, Narciso Yepes, entre outros. A associação teve também importante atuação junto a intérpretes que estavam ainda em formação, promovendo a realização de cursos de técnica e interpretação para jovens como Jodacil Damaceno, Turíbio Santos e Antonio Carlos Barbosa Lima, todos artistas que desenvolveriam atividade profissional de grande relevância para o desenvolvimento do violão carioca. (Taborda, 2011, p. 108)

Essa falta de continuidade na trajetória do instrumento aponta também para a ausência de representatividade do violão brasileiro no exterior, pois na medida em que os concertistas brasileiros começam a projetar seus trabalhos no exterior é que os caminhos se tornam mais ricos em possibilidades. Em Porto Alegre (1969), aconteceu a primeira edição dos *Seminários Internacionais de Violão*. Tais seminários, segundo Gloeden e Pereira (2012), atingiram o seu apogeu nas décadas de 70/80 e a sua última realização ocorreu em 1995. Anteriormente, ao surgimento dos seminários, é indicada a seguinte constatação:

É justamente a partir da década de 1960 que a escola violonística brasileira começa a obter projeção internacional com nomes como: Maria Livia São Marcos (1942) e Antônio Carlos Barbosa Lima (1944) – ambos alunos de Isaías Sávio – e Turíbio Santos (1943), de Rebello. Da mesma geração e com importante carreira no país, temos os violonistas Geraldo Ribeiro (1939), João Pedro Borges e Henrique Annes (1946), estes dois últimos, alunos de Carrión. Monina Távora revelou dois dos grandes duos da história do instrumento: os irmãos Sérgio e Eduardo Abreu e Sérgio e Odair Assad, que estabeleciam os mais altos níveis de execução e tratamentos de processos de transcrição. Toda essa geração teve como referência o eminente Andrés Segovia e alguns, como Barbosa Lima, Turíbio Santos e Maria Livia São Marcos, foram seus alunos em cursos na Europa. Vindos de Sávio e Rebello, novos professores como Jodacil [Damaceno] e Leo Soares no Rio de Janeiro e Henrique Pinto em São Paulo iniciavam seus trabalhos na formação de gerações de intérpretes e professores que hoje atuam nas nossas principais instituições de ensino de música. (Gloeden & Pereira, 2012, p. 83)

Em 1962, o violonista T. Santos foi convidado para gravar na íntegra os *Doze estudos para violão* de Villa-Lobos, a convite da esposa do compositor. A partir de então, a carreira de Santos desponta de maneira radiante, legitimando-se ao conquistar o 1.º prêmio no VII Concurso Internacional de Violão da *Organization de la Radiodifusion Française*, em 1965:

O violão brasileiro se faz presente no ambiente internacional. A atividade profissional do músico será definitivamente marcada por grandes feitos. Para Turíbio, compositores dedicaram obras que inauguraram a tradição do repertório de concerto brasileiro. Dentre esses, Edino Krieger, Cláudio Santoro, Radamés Gnattali, Almeida Prado, Marlos Nobre, Ricardo Tacuchian, Ronaldo Miranda. Em princípios dos anos 1980, o violonista passou a integrar o corpo docente da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como responsável pela criação da cadeira de violão no curso de bacharelado da Escola de Música e logo em seguida na Universidade do Rio de Janeiro. Em 1981, o reconhecimento de [Notório saber] lhe possibilitou estender as atividades docentes à pós-graduação. Por sua mão passaram inúmeros alunos, muitos dos quais profissionais destacados na vida cultural carioca.

Passados cem anos da iniciativa pioneira de Clamentino Lisboa, do empenho de Quincas Laranjeira, do comprometimento da revista *O Violão*, da produção fundamental de Villa-Lobos, simbolicamente pelas mãos de Turíbio Santos, o violão terá constituído repertório de concerto e lugar próprio para difusão, ao chegar, enfim, às tradicionais salas de música. (Taborda, 2011, p. 109)

A contribuição do T. Santos representa um ponto de virada que faltava para a consolidação do violão de concerto no Brasil. O referido violonista é responsável pelas primeiras encomendas de obras para violão solo do compositor Marlos Nobre, que serão abordadas mais adiante.

A partir de então, a história do violão parece tomar um rumo mais definido no sentido da separação entre o *clássico* e o *popular*, embora a música popular tenha uma presença marcante nos programas de concerto até os dias de hoje ou até mesmo sirva de inspiração para artistas que compõem a música erudita. Podemos incluir também nomes como J. Damasceno, L. Soares e H. Pinto, integrantes desta nova fase do violão no meio acadêmico. Dando continuidade a lista de professores e violonistas acadêmicos mais recentes, temos: J. Lucena Vaz (UFMG), F. Araújo (UFMG), E. Campolina (UFMG), L. Leite (UFJF), G. Vincens (UFSJ), F. N. Siqueira (UFRGS), E. Grilo (UnB), G. Nogueira (UNESP), G. Bartoloni (UNESP), E. Gloeden (USP), N. de Souza Barros (UNIRIO), H. Amorim (UFRJ), P. Pedrassoli (UFRJ), B. Wiese (UFRJ), C. Garcia Ramalho (UFRJ), G. Alan (UFRJ), M. Gonçalves (UFRJ), M. Taborda (UFRJ), M. Haro (UNIRIO), M. Ulloa (UFBA), K. Salinas Paz (UFMS), O. Fraga (UFPA), G. Antunes (UFPB), entre outros. Além dos mencionados, “[m]uitos destacados artistas não buscaram o ambiente acadêmico como atividade de ensino principal e mantiveram brilhantes carreiras, como é o caso de Marcelo Kayath, Paulo Porto Alegre, Paulo Martelli e Fabio Zanon” (Gloeden & Pereira, 2012, p. 85). A partir de agora, a relação entre compositor e intérprete realiza-se de maneira mais intensa e constante, tendo em vista que os violonistas acima citados, em sua maioria, não compõem para o instrumento, mas interpretam obras de outros compositores. Com isso, os campos de *interpretação* e *performance* passam a ser extremamente relevantes sendo objeto de constante debate e pesquisa no meio acadêmico. Posteriormente, o violonista brasileiro consciente de sua história, passa a enxergar o verdadeiro potencial dos concertistas e compositores nacionais sem um antigo viés preconceituoso, sem uma associação pejorativa em relação aos diferentes estilos musicais que, na verdade, enxergamos como sendo algo extremamente pessoal, como se cada pessoa possuísse um estilo ou música que lhes são próprios, mesmo enquanto intérprete. O que queremos dizer é que ninguém interpreta da mesma forma e cada um terá algo a expressar, um fato que revela a natureza única e preciosa de cada um de nós: uma personalidade musical.

1.3. Repertório para Violão

Antes de começarmos a falar diretamente sobre o compositor Marlos Nobre, pretendemos traçar aqui um paralelo entre os compositores sem conhecimento prático do violão que dedicaram as suas obras para o instrumento, sublinhando o modo como estes compositores buscam compreender a natureza do violão, se necessitam da ajuda de violonistas e se realmente é necessário saber tocar este instrumento para compor obras para o mesmo, como afirmara Berlioz. Quando nos referimos aos compositores sem prática do instrumento, consideramos apenas aqueles que não tiveram uma carreira enquanto concertistas. Com isso, não queremos dizer que Villa-Lobos (1887-1959) não possa ser considerado um compositor violonista, pois claramente ele demonstra ter desenvoltura no instrumento, revelando uma compreensão que vai além do que muitos concertistas poderiam enxergar. No entanto, não o consideramos aqui um compositor violonista pela simples razão de que não foi concertista. Aliás, o seu instrumento de formação na verdade foi o violoncelo, diferentemente, por exemplo, de Giuliani, Sor, Barrios Mangoré, Brouwer (n. 1939), Assad (n. 1952) e outros que tiveram o violão na base da sua formação.

Apesar de amar o violão, H. Berlioz (1803-1869) afirma que, para conseguir compor uma obra de relevância para violão, é necessário ter domínio sobre o instrumento e o compositor deve ser capaz de o tocar. A justificativa de tal afirmação pode ser associada ao fato de que os maiores compositores do seu período não escreveram para violão. O fato do instrumento não possuir volume suficiente para enfrentar as salas de concerto e as demandas da música de câmara também são fatores importantes que acabam por confinar o instrumento às manifestações musicais de menores proporções (Zanon, 2004). No livro *História do Violão* (1994), o autor N. Dudeque aponta que:

[...] a atividade guitarrística nos principais países da Europa do século XIX foi bastante grande. O declínio do instrumento na segunda metade do século XIX, em favor do piano, apontado por Berlioz, é grandemente exagerado hoje em dia. A intensa atividade e a grande produção musical para a guitarra confirmam tal fato. O repertório guitarrístico do século XIX dependeu essencialmente dos virtuosos do instrumento para uma produção de qualidade. Esta situação mudará com o advento do violão moderno e com a criação, no [séc.] XX, de um repertório composto em boa parte por obras de autores não guitarristas. (Dudeque, 1994, p. 74)

Dudeque (1994) comenta a obra *Homenaje Pour le Tombeau de Claude Debussy*, de Manuel de Falla (1876-1946), considerada uma das obras mais expressivas do repertório violonístico. Falla compôs a obra em homenagem à memória de Debussy, associando o violão e sua tradição marcante na música espanhola que teria influenciado o compositor francês. Foi o grande violonista espanhol Miguel Llobet (1878-1938), o potenciador principal para a criação da referida obra. “Descrita em 1926 como sendo uma [*obra melodicamente insignificante*], com apenas três minutos de duração, Homenaje de Manuel de Falla continua a ser uma das obras-primas do repertório para violão”⁷ (Bogdanovic, 2008, p. 1, tradução livre):

Com esta peça, inicia-se a produção de um repertório para o violão de alta qualidade musical, geralmente composto por obras escritas por não violonistas. Esta prática será incentivada por Andrés

⁷ Described in 1926 as a [*melodically rather insignificant worklet*], barely three minutes long, Manuel de Falla’s Homenaje remains one of the masterpieces of the guitar repertoire. (Bogdanovic, 2008, p. 1)

Segovia, que será a principal figura na divulgação e o grande incentivador para a criação de um novo repertório para o instrumento. (Dudeque, 1994, p. 85)

No seu artigo *Homenage An Analysis of Manuel de Falla's Le Tombeau de Claude Debussy*, o compositor e violonista Dusan Bogdanovic afirma que nessa obra fica ainda mais evidente a proximidade de Falla com os elementos folclóricos na sua composição. A estrutura, assim como o ritmo e modo utilizados na obra, talvez sejam tão revolucionários para o idioma clássico espanhol quanto foram as composições de Stravinsky no seu *período russo*. Para Bogdanovic esta obra ocupa um lugar especial em toda a produção da música para violão do séc. XX, escrita pelos compositores espanhóis *segovianos*, como J. Turina (1882-1949), F. Moreno Torroba (1891-1982), J. Rodrigo (1901-1999), etc. Evidentemente, o fato de M. de Falla não saber tocar violão não foi impeditivo para a criação da obra. Ter um violonista como Llobet por perto pode ter facilitado o trabalho no sentido de tornar a obra mais idiomática, mais violonística.

Sobre a década de 70, o momento em que o violão brasileiro já estava formando uma escola e expandindo cada vez mais no cenário internacional, Silva (2007, p. 1) indica o seguinte:

A partir daí, há uma contribuição mais substancial de importantes compositores brasileiros como Francisco Mignone (1897-1986), com seus *Doze Estudos*, *Doze Valsas*, *Concerto para Violão*, etc.; César Guerra-Peixe (1914-1993), com *Sonata*, *Lúdicas* e *Prelúdios* e outros; Edino Krieger (1928), com a *Ritmata*, *Romanceiro* e *Concerto para Dois Violões*, etc.; Radamés Gnattali (1906-1988), com os *Concertos*, *Brasiliana 13*, *Estudos*, *Dança Brasileira*, etc.; além de importantes contribuições de Almeida Prado (1943), Ricardo Tacuchian (1939), Ronaldo Miranda (1941), Theodoro Nogueira (1913-2002), Roberto Victório (1959), Alexandre Eisenberg (1966), entre outros.

É importante citar a contribuição do compositor brasileiro R. Gnattali que compôs inúmeras obras para violão, incluindo concertos para violão, duo de violão, piano e violão. Suas obras são inspiradas principalmente nos ritmos populares brasileiros. Ele fundiu de maneira singular os seus conhecimentos acadêmicos com a maneira brasileira de tocar violão, que pôde apreender através do contato com inúmeros violonistas com os quais teve contato ao longo de sua carreira, segundo Wiese (1995, p. 4/5):

Aliando o conhecimento musical adquirido em seus estudos no Instituto Belas Artes de Porto Alegre[,] com o convívio com a música e os músicos ditos populares na Rádio Nacional, onde trabalhou por muitos anos, Radamés Gnattali participou e foi um dos expoentes máximos de uma das fases mais ricas e criativas da música brasileira.

C. Guarnieri (1907-1993) escreveu sua primeira obra para violão, chamada *Ponteio para violão* (1944) com a consultoria do violonista A. Carlevaro (1916-2001), a quem foi dedicada a peça. Guerra-Peixe (1914-1993) que morreu no mesmo ano que Guarnieri, também entra na lista dos compositores brasileiros que não eram profissionais de violão e que dedicaram obras ao nosso instrumento. Por exemplo, temos a *Suíte* que foi escrita em 1946. Nesta obra, Guerra-Peixe procura integrar elementos dodecafônicos ao material musical popular brasileiro. O Brasil contou com a presença de T. Santos cumprindo o papel realizado por Llobet, Segovia e Bream, no que diz respeito ao incentivo dado aos compositores nacionais, tais como A. Prado (1943-2010), E. Krieger (n. 1928), M. Nobre (n. 1939), F. Mignone (1897-1986), R. Gnattali (1906-1988), C. Santoro (1919-1989) e Ricardo Tacuchian (n. 1939):

O ato de Turibio Santos em encomendar obras, em uma contribuição consciente para a construção de um repertório violonístico brasileiro, pode ser comparado ao de violonistas como Andrés Segovia e Julian Bream, que o fizeram não apenas no âmbito de seus países (Espanha e Inglaterra respectivamente), mas que tiveram um alcance internacional no comissionamento de novas obras. (Rodrigues, 2018, p. 17)

O livro de H. Amorim sobre o trabalho do compositor carioca R. Tacuchian, traz uma menção à abertura escrita pelo compositor em 2010 devido à comemoração dos 30 anos desde a criação do curso de bacharelado em violão da UFRJ, no encarte do *I Festival de Violão da UFRJ*, deixando um precioso depoimento:

Não foi há tanto tempo assim

Nos anos 1950 eu frequentava o curso de piano da então Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil [atual Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)]. Lembro-me que um colega foi admoestado porque portava, no interior do estabelecimento, um violão, instrumento considerado de [*má reputação*]. Fiquei chocado com aquela discriminação. Mais tarde, agora como professor [da UFRJ], constatei que ainda persistia a resistência contra um instrumento que tinha se naturalizado brasileiro, em todas as camadas sociais. Em 1973 Jodacil Damaceno fora rejeitado na Escola de Música porque o violão era um mero [*instrumento de seresta*]. Percebi que eu tinha que comprar aquela briga.

Nos anos 70, três discípulos de Antonio Rebello agitavam o meio violonístico do Rio de Janeiro: Hermínio Bello de Carvalho, que transitava, à vontade, pela música popular; Jodacil Damaceno, que, mais tarde, criou a cátedra de violão na Universidade Federal de Uberlândia; e Turibio Santos que, como Jodacil, tinha acabado de chegar de Paris, trazendo em sua bagagem o que havia de mais moderno no mundo internacional do violão. Procurei o Turibio e sugeri que ele criasse, na UFRJ, uma das primeiras cadeiras de violão numa Universidade pública brasileira. Ele aceitou, de pronto, o desafio. Cabia a mim convencer as autoridades universitárias da importância cultural da criação da nova cátedra. Não foi fácil porque, além da reserva contra o instrumento, qualquer iniciativa que partisse de mim, naquela época, era suspeita, devido à minha militância política contra a ditadura militar. Mas, novos ares começavam a soprar na Escola e novas cordas passariam a ecoar em seus salões. Depois disso, bem... Já se passaram 30 anos! (Tacuchian, 2010, citado por Amorim, 2014, p. 74)

Uma das questões de maior relevância para os violonistas interessados em conhecer novos repertórios está relacionada ao idiomatismo instrumental. O que isso quer dizer? Idiomatismo, nesse contexto, pode ser representado por algo que está ligado à natureza do instrumento, como, por ex., a utilização de cordas soltas como recurso estratégico na realização dos saltos na posição da mão esquerda ou efeito pedal, aproveitamento de padrões ou formas de mão esquerda que possam ser executados mesmo com grandes saltos em andamentos rápidos, adequação de recursos dinâmicos que considerem o tipo de onda sonora emitida após o ataque na corda com a mão direita, etc. H. Amorim (2014) levantou a questão do idiomatismo, um dos parâmetros mais considerados por Tacuchian (2013), e aponta o seguinte:

Antigamente, a principal preocupação do compositor era com a melodia, a harmonia e o contraponto. Assim, fazia pouca diferença tocar a mesma música num ou noutro instrumento. Com o passar do tempo, outros parâmetros começaram a ter protagonismo na criação musical tais como a cor (o timbre), a intensidade, a densidade, a textura e o ruído. Tudo isso para não falar de outra importante dimensão da música que é o ritmo. O compositor moderno opera com todos estes parâmetros, enfatizando mais uns do que outros de acordo com sua própria linguagem. Eu, pessoalmente, estou dentro deste contexto, mas, acima de tudo, procuro explorar as possibilidades sonoras dentro das características de cada instrumento, isto é, respeitando o seu idiomatismo. (Amorim, 2014, p. 77/78)

No artigo escrito por F. Ferreira (2017), o autor aponta para uma característica marcante na obra de Tacuchian e cita as palavras de F. Zanon em programa de rádio transmitido pela Cultura FM: “A maioria dos verbetes de enciclopédias aponta o ecletismo, como traço visível na obra de um dos

nossos compositores mais ativos e admirados Ricardo Tacuchian” (Zanon, 2008, citado por Ferreira, 2017, p. 1). Por outro lado, Silva indica o seguinte:

A palavra ecletismo no Grego [*eklektismos*], Francês [*ecletisme*], remete a reunião na mesma obra de vários estilos ou tendências artísticas, para alcançar um resultado estético diferente e original[. N]a música[,] o ecletismo é uma mistura de estilos, épocas e ritmos. O pós-modernismo abre a possibilidade de estilos considerados excludente entre si conviverem, e abole a hierarquização entre eles. (Silva, 2017, p. 1)

Em relação à peça *Ritmata* de E. Krieger, segundo Aguera (2012), houveram interferências no manuscrito original. Até chegar a edição final, o autor conta que o intérprete T. Santos sugeriu inúmeras modificações que teriam influenciado diretamente no resultado sonoro final e também na ideia inicialmente pensada pelo compositor. Embora Krieger tenha consentido com as ideias lançadas pelo violonista, o autor considera que uma versão *urtext* do manuscrito poderia ser disponibilizada junto à final, oferecendo aos demais intérpretes um acesso às ideias iniciais do compositor, assim como às diferenças geradas a partir do momento em que o intérprete entra em cena. Aguera indica o seguinte:

Embora essas modificações tenham alterado significativamente o resultado sonoro, foi observado que essas ideias iniciais eram perfeitamente exequíveis e é possível que esse trabalho suscite o interesse de intérpretes na escolha de interpretações baseadas apenas na versão manuscrita desta que é uma das obras mais significativas do repertório violonístico brasileiro da segunda metade do [séc.] XX. (Aguera, 2012, p. 14)

Além das modificações realizadas pelo intérprete, Aguera (2012) diz que na edição final da peça, comparativamente com o manuscrito, aconteceram equívocos relacionados às indicações de dinâmica. Tais equívocos, para ele, já seriam argumentos suficientes para uma nova edição da obra. Se comparada com a produção musical dos instrumentos de tecla, arco e sopro, dentro do contexto da música ocidental de tradição escrita, nota-se que a produção musical violonística é extremamente menor em termos de quantidade e também de menor representatividade neste cenário da música erudita. Por exemplo, observando o contexto das orquestras sinfônicas que possuem uma enorme representatividade dentro do contexto da música clássica, percebemos que o violão está praticamente excluído desse contexto pelo fato de não ser um instrumento de orquestra. Nesse sentido, não foram muitos os compositores que se entusiasmaram em escrever concertos para violão e orquestra, embora este cenário aparentemente pareça a progredir cada vez mais. Além dos vários compositores brasileiros que atualmente contribuem para o crescimento do repertório para violão — alguns dos mais importantes foram mencionados acima — Marlos Nobre está entre os compositores mais significativos, não apenas pelo significado da sua obra, de um modo geral, mas pelo vasto repertório que dedicou ao violão, seja a solo, em duo ou em diversos grupos de câmara. A lista cronológica das Obras com Violão, separada por formações, pode ser consultada em Anexo A.

CAPÍTULO II | Estado da Arte

Em relação direta com o nosso tema, podemos citar a dissertação de mestrado realizada por J. R. T. da Silva (2007), pela Universidade Federal da Bahia, intitulada *Reminiscências Op. 78 de Marlos Nobre: Um Estudo Técnico-Interpretativo*. Neste trabalho, o autor realiza sugestões de ordem técnico-instrumental, visando minimizar as dificuldades não apenas técnicas mas, também, interpretativas, presentes na obra mencionada no título da dissertação. O autor procura associar tais sugestões a partir das questões estilísticas relacionadas diretamente aos gêneros da música popular que dão o nome aos três andamentos da suíte (*Choro, Seresta e Frevo*). Além disso, ele realiza uma nova edição da obra através da comparação entre o manuscrito e a 1.^a edição, publicada pela editora *Henry Lemoine*, e apresenta uma entrevista realizada com o compositor. O seu trabalho está dividido em cinco partes:

1. *O Compositor Marlos Nobre* (Apresentação de informações gerais sobre o compositor Marlos Nobre, tais como formação, estética e fases composicionais);
2. *A Obra para Violão de Marlos Nobre* (Descrição de um panorama geral sobre a obra de Nobre para violão em diversas formações, apontando as características de sua escrita e suas perspectivas em relação ao instrumento);
3. *Reminiscências Op. 78* (Comentário sobre aspectos gerais da obra e os critérios que são utilizados na elaboração da edição nova, apresentando o processo utilizado. É realizado o estudo comparativo entre as duas versões da obra [edição da *Henry Lemoine* com o manuscrito] e, por fim, a informação é complementada com os elementos analíticos extraídos do último andamento do *IV Ciclo Nordestino Op. 43* para piano [*Frevo*]);
4. *Análise de Reminiscências Op. 78* (Análise interpretativa que contém uma contextualização prévia, relacionada a cada um dos ritmos populares que dão nome aos três andamentos da obra);
5. *Técnica e Interpretação em Reminiscências Op. 78* (Proposta das soluções técnico-interpretativas no estudo da obra).

O autor visa a interpretação que inclui uma concepção estilística diretamente influenciada pelo modo de tocar dos músicos populares. Em relação à *Reminiscências Op. 78*, a obra foi composta já na 5.^a fase composicional de Nobre (1990-2004), entre novembro de 1990 e maio de 1991. Isso significa que a Sonata para Violão Op. 115 foi escrita 20 anos depois. Se aquela já teria sido considerada uma obra representativa do seu estilo maduro tardio, o que poderíamos dizer a respeito desta nova Sonata? O que parece claro é que houve um aprimoramento e uma intensificação de características que

estavam presentes nas suas obras desde sua última fase composicional. Certamente, trata-se de um trabalho que representa contributo significativo para o reconhecimento da obra para violão do M. Nobre.

No artigo do autor F. F. Batista (2017), intitulado *Rememórias Op. 79 para violão solo de Marlos Nobre: um processo criativo*, realizado como parte do Curso de Mestrado da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, é aplicada a abordagem técnico-interpretativa sobre uma das suites de três andamentos, cada um deles sendo referência direta ao folclore brasileiro (*Embolada, Cantilena e Caboclinhos*). Trata-se de um trabalho de dimensões bastante menores do que o anterior. Além da Introdução (caracterização da relação entre a sua prática empírica da obra com o modelo clássico da atividade criativa, proposto pelo psicólogo inglês Graham Wallas [1858-1932]) e Considerações Finais, o autor divide o texto em duas partes:

1. *Marlos Nobre e sua escrita violonística* (Realização de uma breve apresentação do compositor, bem como descrição de algumas das principais características da sua escrita violonística);
2. *A Suíte Rememórias e o processo criativo* (Análise técnico-interpretativa e a ligação do seu resultado com a natureza dos diversos estilos da música popular brasileira. Associação das ideias musicais encontradas na obra com outras obras do compositor. Utilização de exemplos áudio-visuais para o esclarecimento de execução de determinadas passagens técnicas).

É importante ressaltar a intenção, por parte do autor, de incorporar a tradição através do contato direto em apresentações de grupos que tocam determinado estilo, ao qual Nobre faz referência em sua obra. A partir disso, Batista (2017) apresenta sugestões que estejam em acordo com as práticas destes grupos. Do ponto de vista dos objetivos pretendidos, o autor utiliza várias abordagens peculiares de maneira criativa, no entanto, não aprofunda nenhuma delas. Por outro lado, encontramos uma retórica pouco clara que contém contradições que, eventualmente, podem acabar comprometendo a compreensão daquilo que se pretende dizer. Por exemplo, quando o autor se refere à movimentação de cotovelo:

Percebemos, em nossos experimentos, que o movimento consciente desse é bastante usado entre concertistas e violonistas experientes [...], a palavra experimentos não parece ter sido bem empregada neste caso, e afinal, quem são os violonistas experientes? Outra questão também relacionada à imprecisão dá-se no momento da análise harmônica. No exemplo a seguir[,] ele não indica que se trata de uma sétima menor, diz apenas sétima: [...] Mi maior com sétima, tendo as notas Sol#, Mi e Ré [...]. (Batista, 2017, p. 35).

Supõe-se que tais irregularidades sejam extremamente prejudiciais no sentido da clareza e objetividade. Os elementos da metodologia e dos procedimentos analíticos, também, não me parecem bem delimitados, faltando, por exemplo, uma lista com as nomenclaturas utilizadas. De forma geral, sugeria que o trabalho fosse reorganizado, usando uma abordagem mais profunda, principalmente em relação à estética e antes de iniciar a análise.

Evidentemente, não é possível comparar o contributo destes dois trabalhos científicos para a obra de M. Nobre. De qualquer modo, acredito que ambos os trabalhos representem uma mais valia para o reconhecimento da obra violonística de Nobre. Vale ressaltar a importância da entrevista realizada com o compositor relativamente à informação nela recolhida, bem como a associação às características rítmicas tradicionais de nordeste que foram destacadas e apontadas.

No artigo intitulado *Preparação e planeamento da performance do violonista: estudo da obra Homenagem a Villa-Lobos Op.46 de Marlos Nobre*, apresentado no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Goiás, por L. Kaminski (2012), o autor realiza um trabalho voltado para a *performance* da obra mencionada. Evidentemente, o autor não aborda questões técnico-interpretativas de forma direta, pois o objetivo principal do seu trabalho é documentar o processo de preparação da obra – através de um planeamento de estudo – desde o momento da leitura até a *performance*. Portanto, trata-se de um estudo empírico relacionado com a cognição musical. O autor baseia-se fortemente nos estudos realizados pelo pianista K. Leimer e o seu aluno W. Giesecking, entre outros, que trataram sobre o tema da *performance*, memorização, prática deliberada e técnica instrumental. Inicialmente, Kaminski faz um relato do processo de preparação para a execução da obra supramencionada. O seu trabalho científico é estruturado em duas partes:

1. *Elementos de interferência na construção da performance musical* (Indicações sobre os elementos condicionantes prévios, necessários por parte dos violonistas interessados em estudar a peça. Os benefícios da planificação do estudo instrumental. Definição de objetivos através da organização e preparação para a *performance* relativamente à escolha das digitações. Comentários sobre a resolução das dificuldades motoras bem como sobre a memorização musical);
2. *Estudo da obra Homenagem a Villa-Lobos Op.46 de Marlos Nobre* (Abordagem mecânica de execução instrumental, incluindo o apontamento de digitações, bem como a análise do próprio rendimento nas secções de estudo programadas, que fizeram parte do processo de aprendizagem da peça).

Sabemos que, para cada sugestão técnica, pressupõe-se uma interpretação prévia que deve justificar e demonstrar a coerência com o texto musical. O autor afirma que este é um dos requisitos básicos para que o estudo da obra possa ser realizado. No entanto, em termos gerais, trata-se de um trabalho científico bastante direcionado e focado no seu objetivo, podendo servir como um manual de instruções para elaboração de um programa de estudo individual para qualquer instrumentista. Porém, vale destacar que Kaminski (2012) não apresenta necessariamente um conteúdo musical, evitando, até mesmo, mencionar termos como *forma*, *frase*, *motivo*, etc., alguns dos termos mais importantes para uma associação à linguagem do discurso musical. O autor substitui essa terminologia pela palavra *segmento*, o que acaba sendo uma padronização cruel do texto musical. Não existe ligação das partes que se repetem nem diferenciação das demais. Outro ponto negativo, na minha opinião, é que o autor

parece mais interessado na escolha das digitações confortáveis para a mão esquerda do que digitações que possibilitem a realização de uma certa ideia musical — por vezes desafiante — proposta pelo compositor. A confirmação dessa doutrina encontra-se na tabela n.º 6 (Escolha das Digitações): “Digitações foram escolhidas de acordo com o conforto para a mão esquerda” (Kaminski, 2012, p. 43). Embora alguns dos princípios utilizados pelo autor sejam semelhantes aos que serão considerados no nosso trabalho, optámos por uma abordagem mais composicional do que mecânica na nossa análise, tendo em conta o reconhecimento de estruturas musicais menores e maiores, motivos, figuras e análises harmónicas, bem como diversos outros aspectos composicionais, tais como forma, textura tímbrica, etc. Todos estes processos são realizados fora do instrumento, o que possibilita um estudo mental que passa a ser associativo não apenas à execução prática da peça, mas também ao discurso musical geral. Nesse sentido, podemos dizer que Kaminski (2012) aproveitou o recurso de gravação em vídeo, de todas as seções de estudo realizadas, para que pudesse autoanalisar o seu empenho. No entanto, não as disponibilizou livremente no seu trabalho, para que pudéssemos realizar uma avaliação dos resultados apontados.

C. Faria (2012) apresenta a sua tese de mestrado pelo programa de Mestrado em Música, na linha de pesquisa relacionada à *performance* na Universidade Federal de Minas Gerais, intitulada *A Collection Turíbio Santos: o intérprete e o desafio na construção de novo repertório brasileiro para violão*. É uma referência da participação ativa do intérprete T. Santos nas décadas de 1970 e 1980, quando o mesmo foi responsável pela criação de uma série de publicações do repertório brasileiro para violão solo por parte da editora musical francesa *Max Eschig*. Segundo Faria, este feito de Santos pode ser considerado um exemplo bastante representativo para a sua época em relação às composições brasileiras para violão. A partir de uma entrevista com o intérprete, o autor conclui que Santos apenas contribuiu elaborando digitações instrumentais para as obras publicadas sem que houvesse qualquer intervenção composicional de maiores consequências⁸. No fim, o autor levanta algumas questões de modo a poder compreender o porquê de certas obras terem tido maior atenção dos intérpretes e, conseqüentemente, do público. A tese de Faria está dividida em três capítulos:

1. *A História da Collection Turíbio Santos* (São abordados diversos pontos como, por exemplo, os traços biográficos sobre Santos, bem como sobre a sua função ambígua de intérprete e editor. É comentada a história da editora *Max Eschig*, seu acervo e principais coleções;
2. *A Collection Turíbio Santos* (Levantamento de questões centrais da pesquisa. Demonstra aspectos do violão da música erudita brasileira no período já mencionado. É elaborado um guia informativo acerca desta coleção que contém

⁸ N.a.: Através da recolha de informação sobre o *modus operandi* de vários violonistas que colaboravam com os compositores sem prática instrumental de violão no séc. XX, hoje em dia sabemos que um violonista editor pode mexer um elemento gráfico da partitura para esquerda/direita/cima/baixo, e esse feito pode mudar drasticamente o resultado sonoro da obra, prejudicando, nalguns casos, a intenção original do compositor. Por outro lado, existem várias provas que apontam para o facto de atenção ao detalhe, em relação a diversos elementos composicionais na partitura musical, não ser uma prioridade para violonistas.

características gerais das obras em análise. É executada a investigação sobre o papel de Santos enquanto intérprete editor, e são selecionadas dez passagens dentro deste repertório, de modo a poder criar uma avaliação das propostas do intérprete);

3. *O legado da Turíbio Santos Collection* (Enaltecimento do legado dos compositores destas obras e o seu relacionamento com o violão após a encomenda de Santos. São realizadas as entrevistas com M. Nobre e E. Krieger, além de seis violonistas brasileiros, com intuito de compreender o pensamento motor da receptividade heterogénea das obras musicais. É realizado um levantamento das gravações fonográficas das peças da Coleção).

Em relação ao que foi proposto pelo investigador, considera-se que este material seja bastante útil aos violonistas interessados na interpretação das obras referidas. M. Nobre possui quatro obras dentro desta coleção (*Momentos I, II, III e IV*). Certamente o contributo desta pesquisa, mesmo que indiretamente, tem relevância significativa para o reconhecimento da obra para violão de M. Nobre, pois, além de o trabalho de Faria contar com uma entrevista com o compositor, são precisamente as suas obras que representam uma maior parte de encomendas realizadas por Santos e que integram esta Coleção.

Estes foram os documentos científicos que mais contribuíram, até agora, para a difusão da obra para violão do compositor M. Nobre e, por essa razão, não poderíamos deixar de os incluir como material precioso e de enorme contributo para esta pesquisa. Relativamente às características estéticas composicionais e ao percurso do compositor e das suas fases criativas, devemos prestar o devido reconhecimento aos três trabalhos de doutoramento que mais apoio deram à nossa pesquisa.

Intitulado *A Linguagem Musical de Marlos Nobre Através de suas Obras Orquestrais* (Araújo, 2007, n.d., tradução livre)⁹, o trabalho de I. V. Araújo (2007) foi realizado para o “[c]umprimento Parcial dos Requisitos para o Grau de *Philosophiae Doctor* [PhD]” (idem)¹⁰ na Universidade de Flórida. Trata-se de um trabalho analítico, superficial do ponto de vista técnico, embora extremamente complexo do ponto de vista teórico, relativamente às obras orquestrais mais relevantes de cada uma das fases composicionais de Nobre. Ainda na Introdução, Araújo (2007) aponta para as referências bastante diversificadas que foram utilizadas na sua pesquisa, se bem que a própria tenha admitido que, nessa altura, Villa-Lobos, Ginastera e Chávez eram os principais compositores que dominavam o campo da pesquisa em relação à história da música na América Latina. Para concluir a sua investigação, é comentada a recepção de Nobre no cenário atual da música erudita, bem como os aspectos relacionados ao seu estilo e linguagem composicionais através das suas obras orquestrais:

⁹ Orig.: THE MUSICAL LANGUAGE OF MARLOS NOBRE THROUGH HIS ORCHESTRAL WORKS.

¹⁰ Orig.: PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF DOCTOR OF PHILOSOPHY.

1. *MARLOS NOBRE* (São apontadas as aquisições mais relevantes de Nobre na sua carreira, bem como aspectos importantes sobre o seu processo composicional. Autora promove um olhar sobre o cenário musical do séc. XX no Brasil, com a intenção de revelar as influências recebidas pelo compositor, bem como uma posição frente aos demais compositores contemporâneos);
2. *PROCURA POR UMA IDENTIDADE*¹¹ [Araújo, 2007, n.d., tradução livre] (Autora discute quatro das maiores composições que marcam esta fase composicional de M. Nobre na década de 1970: *Biosfera* Op. 35, *Mosaico* Op. 36, *In Memoriam* Op. 39 e *Convergências* Op. 28);
3. *ESTILO MADURO INICIAL (1980-1985)*¹² [idem, tradução livre] (É abordado o período criativo marcado pela maturidade do compositor, exprimindo conscientemente suas preocupações musicais mais importantes. São comentadas as obras *Concerto II for String Orchestra* Op. 53 e *Abertura Festiva* Op. 56bis);
4. *ESTILO MADURO TARDIO (1990-2004)*¹³ [idem, tradução livre] (É analisado o período criativo em que o compositor consegue expressar as suas preocupações anteriores, sintetizando todas as suas tendências composicionais. As obras levantadas pela autora são *Passacaglia* para orquestra Op. 84 e *Kabballah* Op. 96).

Para concluir a sua investigação, é comentada a recepção de Nobre no cenário atual da música erudita, bem como os aspectos relacionados ao seu estilo e linguagem composicionais através das suas obras orquestrais. Em termos de organização e clareza, Araújo (2007) apresenta um material excelente que abrange grande escopo de elementos composicionais, podendo servir como um excelente manual teórico-analítico. No fim dos capítulos II, III e IV, é apresentada uma breve síntese de informação na qual a autora apresenta as principais características de cada período composicional. Um ponto que poderia ser aprimorado é elaboração das figuras. Se bem que se trata de texturas orquestrais, o fato é que as imagens estão demasiado pequenas, o que pode dificultar a precisão da leitura do texto musical.

I. Barancoski (1997), no seu trabalho para obtenção de título de doutoramento em *Musical Arts* na Universidade do Arizona, apresenta a pesquisa intitulada *A Interação Entre a Identidade Nacional Brasileira e a Linguagem Musical Contemporânea: O Desenvolvimento Estilístico em Obras*

¹¹ Orig.: SEARCH FOR NA IDENTITY.

¹² Orig.: EARLY MATURE STYLE (1980-1985).

¹³ Orig.: LATER MATURE STYLE (1990-2004).

Seleccionadas para Piano de Marlos Nobre (tradução livre)¹⁴. O seu conteúdo tem bastante em comum com o trabalho anterior, embora, curiosamente, Araújo (2007) parece ter desconhecido o trabalho de Barancoski, pois nem sequer consta na sua bibliografia. As semelhanças são, principalmente, no sentido de que ambos os trabalhos procuram analisar algumas das obras mais importantes em cada uma das fases composicionais de M. Nobre. Enquanto Araújo se focava nas obras orquestrais, Barancoski seleciona obras para piano e, ao invés de três períodos, adota a abordagem que divide a obra do compositor em cinco fases, como o próprio sugere em *Nueve preguntas a Marlos Nobre* (*Rev. Musical Chilena*, 1979). A sua tese divide-se da seguinte maneira:

1. *CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA: MÚSICA BRASILEIRA NA ÉPOCA DE MARLOS NOBRE*¹⁵ [Barancoski, 1997, p. 6/8, tradução livre] (Menção aos principais compositores brasileiros que integraram as duas correntes estéticas mais evidentes na geração anterior à de M. Nobre, destacando o nacionalismo de Villa-Lobos e seus seguidores e, por outro lado, a estética opositora de Koellreutter e do Grupo *Música Viva*. São abordados os compositores da geração de M. Nobre, que integram a “Geração Pós-Nacionalista”¹⁶ [idem, tradução livre], com foco nas tendências musicais no Brasil até a década de 1990);
2. *MARLOS NOBRE COMO UM COMPOSITOR*¹⁷ [idem, tradução livre] (Apresentação das influências de M. Nobre, assim como os aspectos da sua formação musical, marcada pelo contato inicial com a cultura folclórica do nordeste do Brasil e com compositores E. Nazareth e H. Villa-Lobos. É realizada a recolha de informações sobre os seus professores de composição, bem como as influências estéticas do teórico M. de Andrade no processo composicional de Nobre. Este capítulo contém uma contribuição direta por parte do compositor através de relatos e entrevistas);
3. *A MÚSICA DE MARLOS NOBRE: TÉCNICAS COMPOSICIONAIS E PERÍODOS COMPOSICIONAIS*¹⁸ [idem, tradução livre] (Definição dos períodos em relação às técnicas composicionais utilizadas, focando-se na estética da linguagem composicional de M. Nobre. São abordadas as principais obras que caracterizam cada uma das fases criativas);

¹⁴ Orig.: The Interaction of Brazilian National Identify and Contemporary Musical Language: The Stylistic Development in Selected Piano Works by Marlos Nobre.

¹⁵ Orig.: HISTORICAL BACKGROUND: BRAZILIAN MUSIC IN MARLOS NOBRE’S LIFETIME.

¹⁶ Orig.: The Post-Nationalist Generation.

¹⁷ Orig.: MARLOS NOBRE AS A COMPOSER

¹⁸ Orig.: THE MUSIC OF MARLOS NOBRE: COMPOSITIONAL TECHNIQUES AND PERIODS OF COMPOSITION.

4. *OBRAS SELECIONADAS PARA PIANO SOLO* [idem, tradução livre] (É elaborada a análise composicional das obras *Nazarethiana Op. 2* (1960), *Toccatina, Ponteio e Final Op. 12* (1963), *Ciclo Nordestino n.º 3, Op. 22* (1966), *Homenagem a Arthur Rubinstein Op. 40* (1973) e *Frevo* (1977-1985) do *Ciclo Nordestino n.º 4, Op. 43*).

Ao concluir a sua tese doutoral, Barancoski define a linguagem musical de Nobre nas obras para piano solo e executa uma comparação evolutiva entre o seu repertório musical e a transformação de proporções em relação à utilização de elementos da música folclórica, relacionados às técnicas composicionais contemporâneas. São apontadas as semelhanças e diferenças entre as obras selecionadas e os seus respetivos períodos criativos. Ao terminar, a autora sublinha a forma de a identidade nacional brasileira estar presente na obra para piano solo de M. Nobre. Um elemento de bastante utilidade que encontramos neste trabalho é a inserção de um glossário com a definição dos termos, nomes de instrumentos, estilos e ritmos musicais, em anexo, proporcionando, ainda, o material de consulta destes termos em língua inglesa. Também, podemos considerar este trabalho como um manual técnico-analítico relevante para compositores.

A tese apresentada ao Curso de Doutorado em Música do Instituto de Artes da Universidade de Artes de Campinas, por J. M. M. Bark (2006), intitulada *Marlos Nobre: Concertante do Imaginário para Piano e Orquestra de Cordas Op.74 – Estudo Analítico e Interpretativo*, apresenta a seguinte estrutura:

1. *PARTE I: MARLOS NOBRE* (É realizado um levantamento biográfico e histórico sobre o compositor, bem como uma descrição geral das obras para piano);
2. *PARTE II* (Ponto central do trabalho, focado na já referida obra concertante. Autora apresenta considerações analíticas iniciais, criando uma breve descrição das abordagens desenvolvidas por Schönberg, Kostka, Straus, White e Salzer, e definindo os termos que serão utilizados no decorrer da investigação. É realizado o estudo analítico da obra, composta em três andamentos [*Desenho, Motivo e Retrato*]. Para cada uma das suas partes, são elaborados três tipos de análise [(*Macro-análise, Média-análise e Micro-análise*)] [Bark, 2006, p. 14]. É apresentada a síntese de informação que contém sugestões interpretativas específicas. Esta parte inclui, também, a entrevista com o compositor).

Claramente, as intervenções por parte do compositor foram essenciais para os últimos três trabalhos científicos que referimos. Por outro lado, é pertinente reconhecer a contribuição de cada um e sublinhar a importância não apenas da parte analítica destas investigações, mas também da procura pela estética musical, pela deteção de características composicionais específicas em relação a diferentes períodos criativos do compositor e, sobretudo, pelo reconhecimento académico da vasta obra musical de Marlos Nobre.

CAPÍTULO III | Compositor Marlos Nobre

Nascido em 18 de fevereiro do ano de 1939, na cidade do Recife (Pernambuco), Marlos Nobre de Almeida é filho de músicos amadores. Sua mãe, Maria José Mesquita Nobre de Almeida, tocava piano e o seu pai, Carlos Braga Nobre de Almeida, tocava violão de forma amadora. Além disso, vários membros da sua família foram músicos profissionais e professores de piano. Quando tinha 5 anos de idade, Nobre começou a estudar no Conservatório de Pernambuco licenciando-se em piano, *performance* e teoria, em 1955. No ano seguinte, ele entrou para o Instituto Braga (Recife) onde foi aluno do Padre Jaime Diniz, terminando o seu curso com distinção nas disciplinas de contraponto, harmonia e composição três anos depois (Araújo, 2007, p.38/39). Além de compositor e pianista, Nobre exercita a direção, tendo se apresentando à frente das orquestras como *Orchestre de la Suisse Romande*, *Orchestre Philharmonique* de Radio France, *Collegium Academicum* de Genebra, *Orquesta Filarmónica del Teatro Colón* de Buenos Aires, *Orquesta Filarmónica de Niza*, *Orquesta Sinfónica de SODRE* de Montevideo, *St. John's Smith Square Orchestra*, *Royal Philharmonic Orchestra*, além das orquestras nacionais de Portugal, Espanha, México, Caracas, Peru, Guatemala e Brasil, executando sempre as suas próprias composições (Silva, 2007). Desde 1960, o ano da vitória do 1.º prêmio no Concurso *Música e Músicos do Brasil* (Rio de Janeiro), a crítica musical nacional declarou M. Nobre o verdadeiro herdeiro de Villa-Lobos. Nobre foi professor visitante na Universidade de Yale, *Julliard School of Music*, Universidade de Indiana e *Texas Christian University* (EUA). Mestre compositor do Centro de Composição Avançada do *Instituto Torcuato Di Tella* de Buenos Aires e doutor *Honoris Causa* da Universidade Federal de Pernambuco, Nobre recebeu os mais altos graus acadêmicos nas universidades em Indiana e Texas. É presidente do Conselho Internacional de Música da UNESCO (eleito por unanimidade) na Assembleia Geral em Dresden em 1985. Ganhou 25 primeiros prêmios em concursos de composição nacionais e internacionais. Em 2005, recebeu o prestigioso Prêmio *Tomás Luis de Victoria* como o melhor compositor do Mundo Iberoamericano. Uma das observações desse evento foi seguinte:

[...] pela primeira vez houve unanimidade do júri internacional no reconhecimento à excelente trajetória, transcendência e projeção da obra de Marlos Nobre, seus altos valores no campo da composição musical e a originalidade de seu pensamento estético. Ex-aluno de Koellreutter e Camargo Guarnieri, estudou no exterior com Ginastera, Messiaen, Copland e Dallapiccola. (Bark, 2006, p. 9)

Suas composições são executadas e gravadas constantemente em todo o mundo. Apresentou-se como pianista com *Orchester de la Suisse Romande*, *Orchester de l'O.R.T.F.* da França, *Royal Philharmonic Orchestra* de Londres, *Orquesta Sinfónica Simón Bolívar* da Venezuela, *Washington Symphony Orchestra*, além de diversas orquestras sinfônicas da América Latina. Entre as 247 obras no seu ópus até à data, encontram-se obras orquestrais sinfônicas e para orquestra de cordas, música de câmara, obras para piano, violão, música coral (cantatas e oratórios), 5 Concertos para piano, etc. Santos (2017) também indica uma informação interessante sobre o impacto de Nobre em relação ao ativismo e a defesa dos direitos humanos:

Um dos compositores brasileiros mais proeminentes na segunda metade da segunda metade do [séc. XX], Marlos Nobre (n. 1939), cujo treino inclui um diploma de bacharelado em sociologia e política [económica], pode ser considerado um pioneiro na defesa pelos direitos das comunidades Ianomâmi através da arte. Ele fez isso num momento crucial, quando somente a atenção internacional poderia potencialmente mudar aquela situação adversa. Ele antecipou o ativismo de outros artistas no final dos anos 80, incluindo Sting e vários cantores da MPB. (Santos, 2017, p. 105)

O presente capítulo apresenta a entrevista realizada com o compositor em 2019, que revela vários dados relevantes sobre a sua história, sua visão da arte de composição, as principais influências de estilos musicais populares, bem como o seu relacionamento com o violão e seus intérpretes.

3.1. Características composicionais

As *práticas híbridas*¹⁹ estão fortemente presentes na música de Marlos Nobre. Essa “mistura [...] de disposições mentais” — palavras do próprio compositor (Nobre, comunicação pessoal, julho 15, 2019) — capaz de gerar contrastes musicais e o diálogo, em simultâneo, com diversas culturas, são bastante evidentes na sua arte. Relativamente à obra *Sonâncias III*, Sánchez (2010) diz que:

[...] inclui uma variedade de relações simbióticas, por exemplo, entre o primitivo e o cerebral, entre o latino e o europeu, entre o étnico e o escolástico, entre o amorfo e o formal, entre a inquietação e o descanso. Finalmente, todos esses elementos coexistem em paz, mantêm sua identidade, mas interagem [num] positivo entre eles para criar um trabalho paradigmático. (Sánchez, 2010, p. 447, tradução livre)²⁰

É uma constatação que, seguramente, descreve fielmente o *modus operandi* de M. Nobre. De acordo com Araújo (2007), a sua linguagem musical combina uma série de influências de diferentes períodos e estilos musicais. Para Nobre, as maiores estruturas formais são as das obras clássicas dos séc.^s XVIII e XIX, as quais ele combina com técnicas modernas. A pluralidade da sua música exhibe uma vigorosa e distinta vitalidade rítmica, mesclando elementos do folclore brasileiro e da natureza, juntamente com as combinações sonoras marcantes e espontâneas. Ela vai do tonal ao livremente atonal e contém técnicas seriais bem como as referências a centros tonais. O compositor está situado entre o nordeste e o sudeste, entre o Brasil e a Europa, entre a série dodecafonica e a cadência perfeita.

De acordo com P. Burke (2010), as *práticas híbridas* podem ser encontradas na música, na religião, no desporto, etc. Um dos exemplos é o de Mahatma Gandhi, considerado o criador de uma religião própria, constituída por uma mistura idiossincrática de ideias hindus, islâmicas, budistas e cristãs. Ainda mais surpreendente e talvez mais próximo do sincretismo que ocorre no Brasil é o exemplo da religião vietnamita *Cao Dai*. Fundada em 1926, sua organização segue o modelo da Igreja Católica, tendo um líder (papa), cardeais e bispos. No entanto, suas doutrinas são uma mistura de budismo com o taoísmo e moralidade confucionista. A presença de médiuns e sessões espíritas, nas suas práticas religiosas, ocorrem de maneira irrestrita, de modo a ser caracterizada como uma forma de espiritismo com fundamentos de Allan Kardec. O panteão de heróis do *Cao Dai* inclui Jesus, Maomé, Joana D’Arc e Victor Hugo. Burke (2009) explica que tal mistura pode justificar-se pelo fato de que o Vietnã — bem como Laos e Camboja — está situado no cruzamento de culturas da Índia e da China, além de, durante um século, ter sido colônia francesa.

¹⁹ N.a.: Este termo refere-se às práticas derivadas de um aglomerado de culturas distintas que, ao se encontrarem, acabam por transformar-se mutuamente, como nas palavras de Claude Lévi-Strauss: “Todas as culturas são o resultado de uma mixórdia” (citado por Burke, 2010, p. 13).

²⁰ Orig.: En otras palabras, [Sonâncias] III incluye una variedad de relaciones simbióticas, por ejemplo, entre lo primitivo y lo cerebral, entre lo latino y lo europeo, entre lo étnico y lo escolástico, entre lo amorfo y lo formal, entre la agitación y el reposo. Finalmente, todos estos elementos conviven en paz, mantienen su identidad, pero interactúan de manera positiva entre ellos para crear una obra paradigmática.

I. Barancoski (1997, p. 12)²¹ afirma que a identidade nacional na obra musical de Nobre é evidente, se bem que o compositor não utilize padrões familiares. A autora conclui que a textura musical das suas obras é repleta de *ostinati* rítmicos, síncopes, ritmos cruzados e acentos deslocados de maneira irregular, dentro de uma estrutura métrica regular. Tais elementos teriam sido derivados de ritmos folclóricos, enquanto o material melódico — também extraído do folclore — é constituído por escalas modais e pentatónicas. A primeira pergunta da entrevista com o compositor, relativamente ao seu processo composicional, foi sobre quanto o compositor acredita que exista uma influência direta de diversos estilos musicais (frevo, samba, maracatú, etc.) na sua obra para violão, e se ele poderia descrever o mecanismo e organização durante o processo, indicando quais seriam os aspectos composicionais considerados mais relevantes por ele relativamente ao violão (internos ou externos). Nobre indica o seguinte:

A música popular brasileira[,] [às] vezes[,] entra como influência marcante e forte [na] minha música. Às vezes não, fica totalmente de fora. Eu posso imaginar isso como uma espécie de caleidoscópio[:] você fica girando aquilo, [num] certo momento, [num] certo dia, [numa] certa época e vai dando resultados diferentes [...], às vezes parecidos, como se fossem variações de temas conectados. Às vezes[,] formas com raízes populares como o Frevo, o Samba, a Modinha, o Maracatú, e outras, entram em determinado momento em foco com minha criação[:]. [É] algo inexplicável. Essas coisas, que fazem parte do meu cérebro são como explosões que às vezes acontecem, vêm à tona com força e depois submergem. Minha mente criadora não é algo planejado, tipo: vou fazer agora isso ou aquilo. Ela funciona quase independente de minha vontade explícita[:]. [E]la domina meu momento criador sem que eu obrigatoriamente determine tal fato. No caso do violão[:], o processo é o mesmo: tanto eu posso escrever uma obra em ritmo de [*toccata*] ou de modinha, ou de sonata, sonatina, canção, etc[:], quanto eu posso escrever[:], por exemplo[:], um Concerto. O processo é o mesmo[:]. [É] uma [mistura][:] para mim[:], inexplicável[:], de disposições mentais. E eu aprendi com o tempo que não posso, definitivamente, controlar estes aspectos [da] minha mente ao compor. (Nobre M., comunicação pessoal, julho 15, 2019)

Através da resposta do compositor, é possível percebermos o processo composicional utilizado, não apenas no momento de compor para violão mas para qualquer formação, revelando-nos um processo criativo intuitivo que necessita de liberdade para fluir. Nobre diz que não utiliza expressões musicais regionais pois, segundo ele, na verdade, são elas que utilizam a ele:

Eu adoro o frevo, o maracatu, o caboclinhos, que são expressões fortíssimas da música regional do Recife, porque eu vivi estas músicas em minha infância. Portanto[:], eu não USO estas formas[:]. [S]ão ela que ME USAM. Eu as tenho de tal forma[] impregnadas em minha mente, em meu processo criador, que[:], [às] vezes[:], elas afloram com tal força que eu não resisto, eu me entrego. Foi assim quando escrevi os meus FREVOS para piano [...] essas formas estão em mim, inevitavelmente. (da já referida comunicação pessoal)

Em relação ao seu estilo composicional no violão, questiono-o se ele possuía desde o início uma noção clara de como expressá-lo no violão ou se tal teria vindo durante o processo de criação da primeira obra e assim por diante. Nobre responde:

Nunca [...] pensei de forma determinada, tipo: "vou agora expressar meu estilo no violão". Jamais[!] O meu estilo de composição é, como sabe, múltiplo, [e] tem grande variedade de facetas[:]. [E]u posso[:], em determinado momento[:], escrever em [formas] populares e logo no dia seguinte em formas seriais ou atonais. Não controlo minha mente criadora neste sentido[:]. [Q]uando começo uma

²¹ Orig.: Nobre was influenced by the folk music of Northeast Brazil, where he was born and grew up. A national identity is evident in his music, although the composer does not use familiar patterns from national idioms. The musical texture of his works is filled with rhythmic *ostinatos*, *síncopations*, cross-rhythms, and irregular displaced accents inserted in a regular metrical structure; all of these are derived from folk rhythms. The most frequent reminders of folk melodic material in Nobre's music are modal scales and short pentatonic melodies.

obra é porque algo como um raio, um facho de luz[,] me atingiu e neste instante eu sei, por instinto, que algo está por vir. Eu aguardo, pacientemente[e,] quando a ideia toma forma[,] eu então a passo para o papel[.] [É] simples assim. (idem)

Ao olhar para uma partitura, podemos de imediato notar o grau de liberdade que um compositor pretende deixar a cargo do intérprete. Quanto maior a quantidade de indicações presentes na partitura, quanto mais definidos os parâmetros sonoros estiverem, menor será a liberdade de escolhas do intérprete e vice-versa. No contexto das obras escritas para violão no Brasil durante a década de 1970, um detalhe que chama a atenção relativamente ao estilo composicional de Nobre é a precisão que ele procura ter na sua escrita, exprimindo-se frequentemente através de indicações em relação ao caráter musical, dinâmica, agógica e articulação. Em relação às obras para violão analisadas no último capítulo, o parâmetro usado com uma maior liberdade que detetámos é a textura tímbrica. Porém, de um modo geral, a maioria deles são bastante definidos pelo próprio compositor. Ele afirma que jamais pensa na digitação instrumental durante o processo de compor, embora inevitavelmente, com a experiência adquirida e em casos específicos, sente a necessidade de “[...] orientar uma [leitura] da digitação de uma obra” (tirado da já mencionada comunicação pessoal). Seguramente, o compositor prefere deixar este aspecto à escolha do intérprete. Perguntei a sua opinião sobre as alterações nas suas obras por parte do intérprete, se ele estava de acordo com as intervenções desse tipo e se o violonista T. Santos modificou ou acrescentou, por exemplo, *ligados* ou *portamenti* nas obras que digitou:

Alteração na minha escritura, em si mesma, para violão nenhum deles jamais fez, nem necessitou fazer. Eu sempre estive aberto para sugestões, por exemplo, tal nota fica mais efetiva (e, às vezes menos complicada) em outra [tessitura], uma nota com corda solta em lugar de [pressionada], um harmônico em lugar da nota natural, esse tipo de coisas. Mas[,] alterações do texto[,] isso jamais [—] afirmo peremptoriamente [—] jamais eles fizeram em minhas obras para violão. Não é que eu não estivesse aberto a esse tipo de sugestões[.] [O] fato é que nunca necessitei delas, francamente falando. As digitações isso é outra coisa[.] [E]u nunca poderia colocar as digitações nas minhas obras de violão[.] [E]u não toco nada neste instrumento. Minha composição para o violão é puramente mental, nada de tocar. Posso afirmar que muitos [portamenti] violonísticos, muitas vezes eu mesmo o fazia e escrevia[] pois[,] como disse[,] experimentava isoladamente tal ou qual [sic] passagem. Mas[,] [em relação a] algumas alterações sugeridas[,] eu aceitava sem problemas, contanto que não mudassem em nada a minha concepção da peça. (idem)

Outro tópico do meu interesse foram as diferentes formas de arte, pois muitos compositores procuram inspirações não musicais, principalmente aqueles que trabalham regularmente no mundo de cinema, teatro e dança. Nobre afirma que definitivamente, elas não existem para ele (“Não penso em pintura, nem em literatura, nem nada mais[!] [N]ada que não seja a pura expressão do SOM, da estrutura sonora, da composição musical pura” [idem]). Quanto ao resultado sonoro, perguntei-lhe se ele o conseguia imaginar o som do violão durante o processo de composição das obras:

Sim, totalmente[!] [E]u praticamente OUÇO a obra que estou escrevendo[,] seja para violão, orquestra, piano, cordas, enfim, seja para que meio seja. Naturalmente[,] a imagem sonora é aproximativa, sempre, pois mesmo com toda experiência que tenho, há surpresas... Mas[,] afirmo o seguinte: eu acabo de escrever uma obra nova, o meu Concerto para violoncelo e orquestra, uma obra muito complexa para grande orquestra e solistas, de uns 35 [min.] de duração. A estreia será em [...] agosto próximo pela OSESP [com] solista o [Antônio] Meneses. Escrevi toda a obra e sei que não terei surpresas quando ouvir o primeiro ensaio. Isto nada tem de miraculoso, mas é assim que acontece. Imagine então que, ao escrever para violão solo, as coisas são bem mais simples. Eu praticamente OUÇO mentalmente todo o resultado sonoro da peça que escrevo[,] sei como soará e não terei surpresas na estreia mundial (a não ser que o violonista seja muito ruim [...]), o que nunca foi o caso). (Nobre M., comunicação pessoal, julho 15, 2019)

De acordo com Silva (2007), as composições de Nobre possuem uma marca advinda de uma constante busca por uma linguagem própria e audaciosa. Para ele, esta é a razão que as torna um desafio para os violonistas. Outra característica que está bem evidente nas suas partituras musicais é o exagero no uso de diversos tipos de indicação específica. Nobre certamente compreende a necessidade de se escrever *fff possible*, quando se quer um verdadeiro *f*. Por vezes, ainda acrescenta acentos, descreve o caráter, isto é, sublinha a sua ideia interpretativa de todas as maneiras possíveis. Aparentemente, existe uma tendência dos intérpretes — com bastante frequência — de ignorar as indicações de caráter, articulação, timbre, dinâmica ou agógica. Pelo que pude notar na minha experiência, vários instrumentistas parecem demasiadamente preocupados com notas, ritmos e com uma sonoridade que seja considerada *agradável*.²² Ao meu ver, esses são os fatores cruciais que podem afetar significativamente o caráter de uma obra.

No dia 25 de novembro de 2018, durante uma outra comunicação pessoal com M. Nobre, perguntei-lhe a respeito das escolhas de compasso e o porquê a utilização frequente da unidade de tempo em colcheia (2/8) em vez da semínima (4/4). Ele afirma que, “[...] é uma questão puramente subjetiva minha. Quando escrevo uma peça que quero [que] seja em [ritmo] curt[o] e precis[o], a escrita em 4/4 seria inconcebível para mim. Em 2/8[,] eu expressei exatamente a qualidade rítmica e curta dos motivos” (idem).

Em relação à arte composicional de Nobre, Sánchez conclui o seguinte:

Marlos Nobre é um compositor completo, com uma proposta inovadora que funde recursos e técnicas de composição do mundo que o cerca, conseguindo com sua maestria uma música viva, coerente em si mesma e agradável para aquele que a escuta. O estilo de Nobre é[,] antes de tudo[,] uma proposta pessoal fundamentada em anos de estudo e reflexão. (2010, p. 447, tradução livre)²³

²² N.a: Recordo-me de uma aula de composição durante o curso na Universidade Federal de Juiz de Fora, na qual o meu ex-professor, Dr. Luiz Eduardo Castelões, ofereceu o seguinte conselho: “Sempre que você quiser deixar clara sua intenção, exagere na escrita. Se você quer que o intérprete toque *f*, escreva *ff* ou até mesmo *fff*, e quando quiser escutar um *mf*, aí sim você deve escrever *f*”. Segundo ele, há uma tendência dos instrumentistas a quererem manter um som que consideram bonito em detrimento daquilo que o compositor pede. Estou completamente de acordo com tais afirmações. Claro que ele estava generalizando, pois sabemos que existem aqueles intérpretes que já são exagerados por natureza. Porém, acredito que estes sejam minoria. Tais palavras jamais saíram da minha cabeça e, desde então, a minha visão sobre aquilo o que um compositor escreve nunca mais foi a mesma. Pensar como um compositor certamente é o que faz conhecer uma obra de maneira mais profunda, sendo também algo essencial para a interpretação.

²³ Orig.: Marlos Nobre es un compositor íntegro, con una propuesta innovadora que fusiona recursos y técnicas compositivas del mundo que le rodea, logrando a través de su maestría una música viva, coherente a sí misma y agradable al que la escucha. El estilo de Nobre es ante todo una propuesta personal fundamentada en años de estudio y reflexión.

3.2. Fases criativas e obras de maior relevância

Abordaremos a divisão da obra de M. Nobre por cinco fases criativas²⁴:

1. Influência de Villa-Lobos e Ernesto Nazareth (1959-1963);
2. Combinação da série dodecafônica e elementos aleatórios com ritmos tradicionais brasileiros (1963-1968);
3. Busca pela identidade (1969-1977);
4. Maturidade inicial (1980-1985);
5. Maturidade tardia (1990 até a presente data).

A 1.^a fase é iniciada com o seu Concertino para Piano e Orquestra de Cordas Op. 1 e encerrada com o *Divertimento* para Piano e Orquestra Op. 14. Praticamente, todas as obras que Nobre compôs neste período possuem influência direta de Villa-Lobos e Nazareth. O Concertino, enquanto obra tonal, com expansões progressivas em sua harmonia, revela os primeiros passos em direção à politonalidade e à utilização da dodecafonia, em certa medida, que caracteriza o *Divertimento*. Sua 2.^a fase é delimitada pelas obras, *Variações Rítmicas* Op.15 e *Dia da Graça* Op. 32bis. Durante este período criativo, o compositor iniciou o estudo de composição com Koellreutter no Instituto *Torcuato di Tella* em Buenos Aires. Nessa altura, Nobre envolveu-se ainda mais com as técnicas dodecafônicas, refletindo profundamente sobre o seu processo composicional e sobre o uso das técnicas seriais, ao estilo de Schönberg, Webern e Berg. Nobre pertenceu à tendência denominada *Dodecafonismo Latino*, como era conhecida no Brasil, Argentina e Itália. Essa tendência, representada por Ginastera e Dallapiccola, diferencia-se do estilo germânico pelo modo livre e pela omissão de extremismos, colocando a expressão musical numa posição de maior importância frente à teoria. Na 3.^a fase, encontramos um número significativo de obras relevantes que vão do Op. 33 ao Op. 46, sendo as mais relevantes o *Concerto Breve* Op. 33 para piano e orquestra, *Ludus Instrumentalis* Op. 34 para orquestra de câmara, *Mosaico* Op. 36 e *In Memoriam* Op. 39 para orquestra, *O Canto Multiplicado* Op. 38 e *Biosfera* Op. 35 para orquestra de cordas, os *Momentos I, II e III* Op. 41 e *Homenagem a Villa-Lobos* Op. 46 para violão. Trata-se de uma fase na qual o compositor consegue integrar a bagagem adquirida anteriormente, combinando elementos de politonalidade e serialismo, sem distinção, da maneira mais expressiva possível. Neste período, Nobre já não está na luta pela descoberta de novas teorias ou ideias, passando para o momento de expressão livre e observação do resultado musical. No artigo intitulado *Sonâncias III, Op. 49 de Marlos Nobre* (1994), M. L. Corker-Nobre²⁵ aponta ritmo, harmonia e forma como três aspectos evidentes na música de Nobre já nos anos 1970 e que se evidenciam através de um caráter ainda mais forte nas obras posteriores a 1980. A 4.^a fase inicia-se após dois anos de silêncio. Apesar da representatividade e maturação que caracterizaram

²⁴ N.a.: A informação sobre as três fases iniciais foi baseada na entrevista intitulada *Nueve preguntas a Marlos Nobre*, realizada com o compositor e publicada pela *Revista Musical Chilena* (1979, XXXIII, n.148, p.37/47). Em relação às duas últimas fases, temos por base duas teses de doutoramento: a primeira, autoria de I. Barancoski (1997) e segunda, em obtenção parcial, escrita por I. V. Araújo (2007).

²⁵ N.a.: Pianista brasileira e esposa do compositor.

os anos 70 e sua 3.^a fase, o compositor toma uma posição mais segura e determinante em relação ao seu verdadeiro estilo musical, pessoal e individual (década de 1980). Sua obra para coro e violão *Yanomami* Op. 47 já revela as características que poderão definir melhor o seu pensamento estético posterior. O 2.^o Concerto para orquestra de cordas e *Abertura Festiva*, ambas de 1980, carregam sinais de uma importante decisão do compositor relativamente às características da sua identidade composicional. Suas obras passam a revelar centros tonais e outros elementos tradicionais, como forma e melodia. Em relação à harmonia, as obras deste período apresentam uma textura mais densa e intrincada, com utilização de *clusters* politonais, uso de sequências de doze notas bem como harmonias livres, que são resultado de uma escrita polifônica. Além das obras citadas acima, no mesmo ano o compositor escreveu *Sonâncias III* para 2 pianos e 2 percussões, uma obra que, segundo A. P. Sánchez (2010), é obra-prima do referido compositor e representa uma importante contribuição dentro da variedade de estilos de composição do séc. XX (como apresentado pelo Sánchez no seu artigo intitulado *Sonancias III de Marlos Nobre. El Nacionalismo Simbiótico como un Recurso Compositivo*). Infelizmente, Nobre não compôs entre 1985 e 1989 devido à atividade administrativa que estava a seu cargo nesse período. Conclui-se que no 4.^o e 5.^o períodos Nobre retoma as ideias da sua 1.^a fase, dando continuidade e expandindo a sua arte composicional em todos os aspectos possíveis. Na 5.^a fase, o compositor apresenta sua própria abordagem em relação ao tonalismo — como já era de costume — confirmando também um respeito pela forma musical e utilizando técnicas disponíveis para obter o resultado sonoro esperado. Claramente, tais características estilísticas prevalecem até hoje na obra de M. Nobre, como é o caso da Sonata para Violão Op. 115 (2011) e o mais recente Concerto para violoncelo e orquestra. Em relação à sonata e ao seu estilo atual, o compositor diz-nos que “[t]udo nela é virtuosístico, escrito em seus maiores detalhes e isso é o que pratico atualmente” (Nobre M, comunicação pessoal, julho 15, 2019).

A primeira vez que Nobre vincula sua música à imagem do índio brasileiro é na obra *Ukrinmakrinkrin* Op. 17 para soprano, instrumentos de sopro e piano (1964). O texto da peça é baseado no dialeto dos índios *Xucuru* da região norte do Brasil. Segundo Santos (2017), esta obra ajudou a projetar a carreira internacional do compositor. Além do texto em língua indígena, a sua música baseia-se numa linguagem musical construída com serialismo dodecafônico que reflete “[...] a linha da vanguarda europeia dos anos 60. Como Paul Earls reconheceu corretamente, mais do que uma expressão de nativismo, *Ukrinmakrinkrin* pertence à mesma estética do *Circles* de Luciano Berio ou mesmo de *Pli selon Pli* de Pierre Boulez” (Santos, 2017, p. 107). O referido autor indica que o mesmo acontece com a obra *Yanomami*. Segundo ele, não existe uma derivação direta da comunidade indígena. A obra é caracterizada pela linguagem musical de estética modernista do compositor, na qual ele utiliza “[...] técnicas aleatórias e dodecafônicas, incluindo agregados de doze notas [...]” (idem) e, ainda, a utilização de harmonias de quartas. Podemos afirmar que estas características comentadas estão presentes nas obras para violão que analisaremos mais adiante, com destaque para utilização das mencionadas harmonias nas obras *Momentos IV* e na Sonata para Violão, Op. 115.

3.3. Ligação de Marlos Nobre com o Violão

Devido a um número significativo de obras dedicadas para o instrumento, questionei o compositor sobre qual a sua relação com o violão e afinal, porquê violão? Uma parte da sua resposta foi contar um pouco da sua história ao lado do violão, destacando os fatores que despertaram o seu interesse para o instrumento, sua relação com os intérpretes violonistas e as influências musicais, entre outros aspectos, que revelam parte de sua personalidade. Nobre refere que o violão está presente na sua vida desde sua infância devido ao fato de o pai ter sido um violonista amador e um *aficionado* do instrumento. Naquela época, o seu pai chegava em casa após o trabalho, pegava o violão e ficava até altas horas da madrugada, improvisando e tocando vários tipos de música. Nobre conta que o pai tinha a *Adelita* de F. Tárrega como a sua peça predileta e afirma: "Tenho certeza que foi isso que me despertou para o violão" (M. Nobre, comunicação pessoal, julho 15, 2019). Vários momentos vividos na nossa infância inevitavelmente acabam por influenciar a nossa vida. Nesse contexto, é possível concluir que o fato de o pai de Nobre ter sido uma pessoa de gosto musical bastante versátil deve ter influenciado o estilo do compositor.

A seguir, ele faz um relato curioso sobre uma reunião regular de violonistas, tanto amadores quanto profissionais, na qual seu pai o levava todos os domingos, em Recife: "Alí tocam em solo, em duo, em quartetos e até nonetos[,] ou mais. Era uma verdadeira festa do violão. [...] eis porque o violão me marcou a partir de minha infância para sempre" (da anteriormente referida comunicação pessoal), conta-nos o compositor. Para ele, o fato mais peculiar é que seu pai nunca o levou para estudar violão mas, sim, o piano. Tal fato o fez pensar de que, no fundo, seu pai sentia que o violão era um instrumento para distração e relaxamento, não apresentando percurso sério para um músico. Como já sabemos, pensamentos depreciativos que associavam o violão a uma relação despreziosa com a música eram muito comuns, inclusive no meio musical onde o instrumento marcava a sua presença. Creio que seja de grande relevância este depoimento pessoal que revela, de maneira direta, aquilo que se passava no cenário artístico, intelectual e social no qual o compositor estava inserido. Nobre começou o seu estudo de piano quando tinha 4 anos de idade. Segundo ele, tocar piano foi um verdadeiro descobrimento. Devido ao facto de que a sua primeira professora, Nysia Nobre, ter sido melhor professora de piano do estado de Recife e sua prima, Nobre dedicava bastante tempo a esse instrumento e não teve oportunidade de estudar o violão de uma forma mais detalhada e séria.

Outro aspecto, que está relacionado a todos os compositores sem conhecimento prático de violão, embora compondo para ele, é de que maneira M. Nobre concebe o violão e como é que descobre as possibilidades do instrumento sem ter a oportunidade de o tocar a sério. Em entrevista, questionámos de onde teria surgido a iniciativa de começar a compor para violão e Nobre responde que tudo começou a partir de um contato estreito com o violonista T. Santos quando ainda morava no Rio de Janeiro, contato este que se tornou ainda mais forte em 1967 quando os dois se encontraram em Paris. Nessa altura, Santos tinha um contrato com a editora *Max Eschig* para a elaboração das publicações de obras para violão. E é precisamente aí que Santos questionou o porquê de Nobre não

escrever para violão. Na tentativa de convencer o compositor, T. Santos usou uma estratégia aqui relatada por Nobre:

Ele tocou[,] então[,] diversas peças para mim, mostrava coisas interessantes e peculiares do instrumento, aguçando minha curiosidade e interesse. Ao voltar ao Rio [de Janeiro][,] comprei dois violões e comecei a explorar, à minha maneira[,] o instrumento. Nunca aprendi a tocar o instrumento mas marcava os meus dois violões de maneira especial e à minha maneira[.] [C]omecei a explorar as sonoridades, as possibilidades e a inventar muito, improvisando ideias. (idem)

De acordo com Faria (2012), após Villa-Lobos ter publicado uma parte significativa da sua obra para violão por parte de *Max Eschig*, passou-se um período de ausência de publicações musicais realizadas por músicos brasileiros, até o momento em que T. Santos restabelece o contato com a editora criando sua própria coleção e, dessa forma, passa a ser responsável por ampliar as possibilidades de divulgação da música brasileira no estrangeiro.

CAPÍTULO IV | Análise das obras selecionadas

Antes de iniciar a análise técnico-interpretativa, refletirei algumas considerações importantes em relação à metodologia e fundamentos adotados. As figuras dos *Momentos I, II, III, IV*, apresentadas neste capítulo, pertencem às próprias publicações das referidas obras e constam na lista bibliográfica. Optei, também, por elaborar e apresentar os elementos técnico-interpretativos que sustentam a minha visão dos mesmos excertos musicais no decorrer da referida análise. No entanto, gostaria de ressaltar, novamente, a importância de alguns nomes para realização deste trabalho, entre eles, A. Schönberg, H. J. Koellreutter, P. Hindemith, W. Berry e Joseph N. Straus. Em relação ao conceito de *técnicas expandidas*, M. Castello Branco indica que “[a] adoção de determinado conjunto de símbolos (como a grafia de técnicas expandidas) revela uma face do discurso, pois toda palavra escolhida elimina inúmeras outras, e o gesto de escolher se relaciona ao que se pretende dizer” (Castello Branco, 2012, p. 88). A expressão, proveniente da língua inglesa²⁶, é comumente utilizada para descrever formas não usuais de execução instrumental. Contudo, utilizaremos este conceito sem desconsiderar o fato de que aquilo que hoje pode ser considerado como *técnica tradicional*, na verdade, parte de um mesmo princípio. A técnica, nesse sentido, transforma-se na medida em que uma obra musical é criada, relacionada, por um lado, à composição e, por outro, à criação de uma interpretação. Nesse contexto, podemos utilizar o termo *construção da performance musical*. Ou seja, a palavra *técnica* poderá ter uma conotação múltipla, sendo veículo que nos conduz à uma finalidade artística e abstrata. Por isso, não a tratarei como um conceito fechado. Acredito que, enquanto os nossos esforços se concentrarem numa única definição, inevitavelmente cairemos em erro. Por isso, é preciso considerar a ligação de um certo termo em relação ao contexto no qual o mesmo está usado.

Ao estudar as suas obras para violão, tive a impressão de que M. Nobre enxergava com clareza as possibilidades do instrumento, tanto no que diz respeito aos recursos sonoros — por exemplo, o *pizzicato alla Bartók*, harmônicos naturais e artificiais, *rasgueados*, etc. — como na realização prática de elementos de polifonia e homofonia. Considerando que não se trata de um compositor violonista, perguntei-lhe sobre o sistema que ele utiliza para conseguir visualizar aquilo que é possível de ser realizado no violão, e a resposta foi seguinte:

Eu estudei profundamente as possibilidades instrumentais do violão, provando diretamente no instrumento certos recursos que uso como os mencionados por você. Os [*pizzicati alla Bartók*], os harmônicos naturais e artificiais, etc, etc[.] [P]or exemplo[,] se você olhar a parte de violão de uma peça minha[,] como YANOMAMI para [Coro] e Violão, [...] é extremamente clara na escritura destas possibilidades, inclusive com a afinação totalmente mudada das cordas^[27], para criar uma atmosfera quase fantasmagórica. Não existe um [*sistema*] para visualizar todas estas possibilidades sonoras e instrumentais. [O] que existe é um profundo trabalho técnico e específico meu em relação ao instrumento. (M. Nobre, comunicação pessoal, julho 15, 2019)

²⁶ Orig.: Extended techniques.

²⁷ N.a.: M. Nobre refere-se a uma *scordatura* diferente da afinação usual (*mí—sí—sol—ré—lá—mí*).

Não pretendo fazer uma análise detalhada sobre cada compasso, embora isso possa ocorrer. Porém, concentrarei-me sempre nos excertos do texto musical que, na minha opinião, necessitem um esclarecimento ou podem ser beneficiados pela sugestão individual. As situações abordadas pelos critérios propostos são seguintes:

1. Conflito do texto musical com a execução instrumental/resultado sonoro;
2. Alteração da digitação instrumental;
3. Deteção de possíveis erros de publicação/edição.

As decisões/intervenções são justificadas pelos argumentos baseados principalmente na comunicação pessoal com o compositor e na recolha de informações derivadas no processo de aprendizagem das obras sob a orientação do Prof. Dr. Dejan Ivanović, durante o Curso de Mestrado em Música da Universidade de Évora²⁸.

O ponto fulcral que necessito sublinhar é o significado/propósito das mudanças sugeridas do texto musical. O seu objetivo não se baseia apenas em argumentos de ordem estético-técnica ou da viabilidade de execução, nem mesmo pelo resultado sonoro. Trata-se de uma síntese de todos os elementos musicais supramencionados, justificados pela análise teórica de elementos composicionais. Tais mudanças possibilitam, antecipadamente, que o texto musical seja compreendido de uma forma mais profunda, potenciando e esclarecendo, ainda mais, o conteúdo da obra e procurando identificar e assimilar o significado dos elementos contidos na partitura através de um sentido sonoro. Para que isso seja realizável, é preciso reconhecer que a escrita também pode não ser sempre o que parece. Nesse intuito, todo o cuidado será pouco, de modo a poder revelar, de uma forma clara e consistente, a ambiguidade e polivalência que o texto musical nos apresenta, através da construção composicional de uma obra. Em relação a esse assunto, Eggebrecht & Dahlhaus indicam a seguinte constatação:

Na interpretação da escrita, embatemos, porém, num singular dilema. O [topo] literário da inefabilidade, a declaração formal de que[,] com as palavras[,] seria impossível expressar justamente o que é decisivo, constitui o modelo de um lugar comum análogo da estética musical: a ideia de que os momentos a que está ligado o [verdadeiro] significado de uma obra musical não podem ser fixados pelas notas. O que é escrito torna-se letra morta, o espírito da obra – afirma-se – não é fixado e preservado pela notação, mas só se revela numa comunicação entre compositor e intérprete, e que utiliza o texto musical como simples veículo. (Eggebrecht & Dahlhaus, 2011, p. 9, tradução de A. Morão)

Durante o processo da análise musical, a partir de edições pré-existentes, deparei-me com alguns detalhes que me parecem equívocos e que estão relacionados ao processo editorial do texto musical. A fim de esclarecer tais situações, foi necessário refletir a respeito de aspectos composicionais relevantes que pudessem ser comprometidos por uma falha de edição, facilmente despercebida por parte de vários violonistas profissionais.

²⁸ N.a.: Curso em *performance* musical, que consiste de dois anos, com aulas de instrumento semanais.

Sem menosprezar a obra musical e o seu criador — uma vez termos acesso à partitura editada — é importante levantar questões acerca do nível de atenção ao detalhe, evidente no material publicado, isto é, a partitura como produto final. Algumas questões/opiniões, relativamente ao processo prévio, podem ser levantadas, tais como:

- a) O compositor permitiu, ou não, a colaboração e interferência de algum intérprete? Caso se obtiver uma resposta positiva, questionar, ainda, de que modo se realizou a tal colaboração/intervenção. Até que ponto o compositor permitiu que o intérprete modifique/intervenha (n) o texto?
- b) Durante o processo de edição do texto musical para violão, podem, ou não, ser incluídas todas as indicações requeridas pelo compositor. Neste caso, o acesso ao manuscrito do compositor possibilitará que o investigador verifique se há qualquer erro ou modificação dos elementos da partitura musical. Se detetados, é preciso entender a forma como ocorreu tal modificação. Houve interferência por parte de um intérprete colaborador, do editor, ou do próprio compositor?

Partindo desse tipo de raciocínio, considerei necessário realizar algumas sugestões de mudança ou inserção de novas indicações na partitura musical das obras *Momentos*. No entanto, o processo colaborativo mais notório ocorreu através da Sonata Op. 115 para violão. Esse facto tornou possível retomar a consciência sobre qual seria a verdadeira intenção atrás das intervenções, claro, apenas quando houver uma possibilidade de ter contato pessoal com o compositor, como foi neste caso.

Análise técnico-interpretiva, que segue, incluirá exemplos de modificação do texto musical, tirados a partir das edições que constam na bibliografia, com a intenção de gerar uma perspectiva possivelmente mais alinhada com as ideias originais do compositor. Nos casos em que realizo a repetição de um certo excerto da partitura (através das figuras incluídas), construo a respetiva comparação a partir do critério de que as imagens superiores são referentes à publicação original da *Editions Max Eschig* (no caso dos *Momentos I, II, III e IV*), e inferiores são da minha autoria. Em relação à Sonata para Violão Op. 115, o critério seria diferente, uma vez que inserirei apenas exemplos a partir da nova versão²⁹ da respetiva obra, realizada por mim. As modificações propostas foram assinaladas e os seus motivos indicados. Elas representam o resultado da colaboração direta com o compositor, que acompanhou todo o processo. Possivelmente, este trabalho auxiliará os interessados na compreensão do texto musical para violão de M. Nobre, influenciando diretamente a sua *performance*. Esse foi o seu verdadeiro fim.

²⁹ N.a.: A 1.ª publicação da Sonata para Violão Op. 115 incluiu somente o manuscrito do compositor (*Marlos Nobre Edition*). Até a presente data, não existe qualquer publicação da respetiva partitura, realizada através de um programa informático.

4.1. *Momentos I*

Podemos observar alguns dados relevantes sobre a referida obra na seguinte tabela (n.º1):

Opus	41, n.º 1
Ano de composição	1974
Ano de publicação	1975
Editora	Editions Max Eschig (<i>Collection Turíbio Santos</i>)
Duração	cca. 5 min.
Encomenda	Sob os auspícios do Itamaraty
Digitação instrumental	T. Santos
Estreia mundial	T. Santos (15.04.1974), <i>Queen Elizabeth Hall</i> , Londres (UK)
1.ª gravação	T. Santos (<i>ERATO</i>)

Tabela n.º 1: *Momentos I* (informação geral). Fonte: Matuk, A. (2020).

O compositor, questionado sobre a iniciativa de começar a compor para violão, indica o seguinte:

A iniciativa partiu de um pedido direto do Turíbio Santos. Ele tinha um contrato de edição de obras para violão com a editora francesa Max Eschig e[,] então, por volta de 1967 e 1968, me pediu para escrever algo que ele revisaria, faria o dedilhado e editaria na coleção dele na Eschig. Foi[,] então[,] que comecei com o [*Momentos I*], que já[,] desde o início com a numeração que coloquei[,] indicava para mim mesmo que eu seguiria com uma série de obras. Escrevi então esta peça e o Turíbio adorou de imediato. Nela utilizo aqueles [*pizzicati ribattuti*], onde faço as cordas rebaterem no instrumento de forma violenta, ou seja, [a obra] já começou com uma inovação bastante significativa. O Turíbio estreou a peça e a gravou comercialmente, e a tocou praticamente em todos os concertos dele na Europa e depois no mundo todo onde ia. A peça tornou-se um sucesso imediato. Turíbio[,] então[,] me pediu para continuar a série. Foi[,] então[,] que planejei a série dos [*Momentos*]. O [*MOMENTOS II, III*] e [*IV*] que seguiriam, foram sempre dedicados ao Turíbio e por ele tocados em estreia mundial. Cada um deles explora um aspecto determinado do violão. O [*Momentos IV*] tornou-se[,] então[,] o mais tocado de toda a série, ao lado do *Momentos I*. (M. Nobre, comunicação pessoal, julho 15, 2019)

Momentos I, provavelmente, é uma das primeiras obras brasileiras para violão cuja publicação contém uma legenda de símbolos (Nobre, 1975, n.d.), instruindo a execução de cada elemento musical por um símbolo específico, bem como a legenda de como executá-lo. Essa lista de *sinais* pode ser observada na figura seguinte (n.º 1):

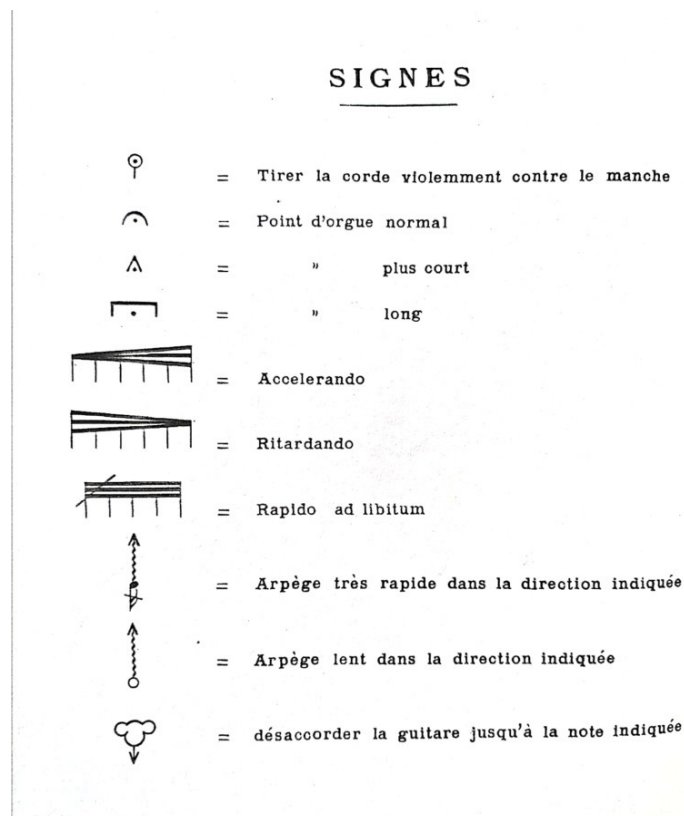


Figura n.º 1: Guia de instrução para a obra *Momentos I*. Fonte: Max Eschig (1975).

Entre os símbolos apresentados na figura acima, podemos observar que o primeiro e último estão relacionados à utilização da execução instrumental que previamente chamámos *extended technique*. O primeiro deles é mais conhecido como *pizzicato alla Bartók*³⁰, que consiste em puxar a corda e soltá-la violentamente contra o braço do instrumento, enquanto o último símbolo consiste em soltar ou desafinar a corda até a nota indicada. Existe ainda um terceiro sinal, representado pelo *bemol* com uma seta para cima, indicando para empurrar a corda até que a afinação suba, aproximadamente, em meio tom (*bending*). Este símbolo não está presente na legenda inicial da partitura, mas, no contexto em que aparece, como parte do comp. n.º 21 (Fig. n.º 10), podemos facilmente compreender a ideia do compositor, ideia essa que abordaremos mais adiante. Logo no compasso n.º 1 (Fig. n.º 2a), Nobre utiliza o *pizz. alla Bartók* na 6.ª corda solta, iniciando a obra com caráter (*violento*) e de dinâmica intensiva (*forte fortissimo*), deixando ressoar cada nota até ao ataque seguinte. Este início da obra revela a própria marca da escrita do compositor: uma oposição entre os extremos, como o cheio/vazio, o forte/fraco ou o rápido/lento. O compositor, inicialmente, não indica uma métrica de compasso, mas, as longas notas de semibreves remetem a quatro tempos, sendo que, na terceira semibreve, não foi inserida uma suspensão, e esse facto poderia criar impressão de tratar-se de uma

³⁰ N.a.: O nome faz referência ao compositor húngaro, Bela Bartók (1881-1945), ao qual foi atribuída a idealização do gesto. Outro exemplo de utilização do *pizz. alla Bartók* no violão está presente na obra *La Espiral Eterna* de Leo Brouwer, escrita no ano de 1971. (Souza, 2013)

omissão indeliberada (erro de edição³¹). Nos ataques seguintes, até o fim do comp. n.º 1, detetámos uma combinação de *glissandi*, em forma de *appoggiature* em *pizz. alla Bartók*, e, no último gesto do referido compasso, o compositor acrescentou ainda mais um símbolo, referenciado na Figura n.º 1 (*rápido ad libitum*), entre as notas lá bemol e sol, que formam uma *accacciatura* de duas notas. Em relação à digitação da mão esquerda indicada na partitura, sugerimos uma mudança para as referidas duas notas de *accacciatura*: utilizar os dedos n.ºs 2 e 1 em vez dos 4 e 3 (Fig. n.º 2b). A razão é simples: se utilizarmos o dedo n.º 3 na hora de realizar o *gliss.*, não teremos tanto espaço no braço para a execução do *glissando* (ultrapassar a *pesta*³²). Sempre que haja um *gliss.* em direção à corda solta, recomendamos a utilização do dedo n.º 1 ou n.º 2. Seguem as figuras n.º 2a/2b:

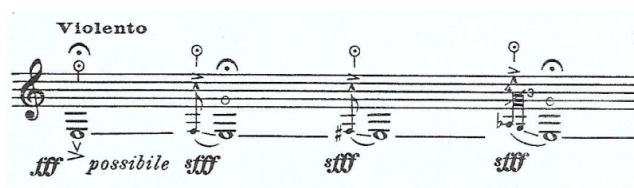


Figura n.º 2a: *Momentos I* (comp. n.º 1): Fonte: Max Eschig (1975).



Figura n.º 2b: *Momentos I* (comp. n.º 1): Matuk, A. (2020).

No comp. n.º 2 (Fig. n.º 3a), localizámos os *ligados* técnicos de guitarra no lugar de *glissandi*,³³ com o símbolo da haste a representar um *accelerando* (*deciso, crescendo*). Nesse compasso, encontrámos uma gralha relativamente à digitação instrumental que provém provavelmente de um erro editorial. Acontece que a nota dó, ligada à nota sí, não deveria ser realizada com os dedos n.ºs 2 e 4, respetivamente, dado que essa sugestão provocaria uma situação técnica ilógica e caótica na utilização da mão esquerda. Sendo assim, recomendamos a execução de cada um dos pares de duas notas pelos dedos n.ºs 2 e 1 (Fig. n.º 3b), realizando a passagem completa apenas na 6.^a corda, como já estava indicado na partitura. A digitação do referido excerto para a mão esquerda, proposta pelo editor (2—1—2—4—3—4), seria substituída por 2—1—2—1—1—2, respetivamente.

³¹ N.a.: Infelizmente, não tivemos acesso à versão de manuscrito do compositor para poder confirmar o que deve, ou não, ser considerado um erro. O compositor, também, não soube responder a muitas das questões devido ao fato de que não conseguiu encontrar os manuscritos originais, no entanto, nestes casos deixaremos aqui nossas sugestões pessoais.

³² N.a.: Limite superior do braço do instrumento.

³³ N.a.: Mais um caso de uma possível omissão, desta vez deliberada, do material original. Será que, originalmente, foram indicados os *glissandi* entre cada duas notas? Um dos elementos composicionais de maior relevo do 1.º comp. é precisamente *glissando* rápido. Porquê eliminá-lo já no 2.º comp.?

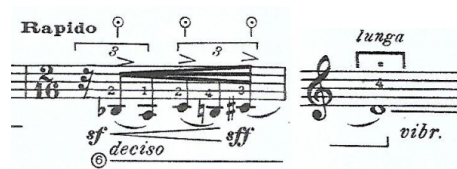


Figura n.º 3a: *Momentos I* (comp.º n.º 2-3). Fonte: Max Eschig (1975).



Figura n.º 3b: *Momentos I* (comp.º n.º 2-3). Matuk, A. (2020).

Neste momento, é compreensível questionar o uso da repetição do dedo n.º 1. Neste caso, justificamos a repetição através do seguinte ponto de vista: na maior parte das vezes em que precisamos de realizar um câmbio posicional, o dedo n.º 1, sendo líder da mão esquerda, é aquele que traz uma maior sensação de estabilidade e precisão, principalmente quando se trata da 6.ª corda. Existe, também, uma relação direta com o ângulo da mão esquerda em relação ao braço do violão. Naturalmente, quando vamos segurar, posicionamos o polegar e o dedo n.º 1 em paralelo, por uma questão fisiológica, pensando na proximidade entre os dedos. Dessa forma, ambos conseguem exercer uma pressão oposta e alinhada sob o braço do instrumento. Com isso, a possibilidade de perder estabilidade, ou atrasar-se após o salto, diminui consideravelmente. Basta experimentar o seguinte exercício: utilizar o dedo n.º 4 — ou até mesmo os dedos n.ºs 2 e 3 — e pressionar a 6.ª corda, observando a sensação de conforto, estabilidade e liberdade na realização de saltos, e comparar o mesmo *feeling* executando o salto com o dedo n.º 1. Facilmente se entende que solução é que cria maior sentido em relação ao domínio instrumental. Os dedos n.ºs 2, 3 e 4 exercem a pressão cruzada, ou seja, os vetores da força exercida por tais dedos não estão na mesma direção, embora estejam no sentido oposto em relação ao vetor da força exercida pelo polegar. No caso do dedo n.º 1, como dissemos anteriormente, o alinhamento fisiológico entre ele e o polegar acaba por proporcionar, além da força em sentido oposto, uma pressão na mesma direção.³⁴

Quanto ao compasso n.º 3 (Fig. n.º 4a), também sugerimos uma modificação na digitação, por uma questão de precisão, como no caso anterior. Substituímos os dedos n.ºs 3 e 4 pelos 2 e 3 (Fig. n.º 4b). Afirmamos que, quanto maior a proximidade de determinado dedo com o polegar, maior o equilíbrio entre as pressões opostas, principalmente quando temos de tocar a 6.ª corda e realizar saltos em simultâneo, como neste caso. Isso quer dizer que, numa classificação em termos de estabilidade e precisão, temos o dedo n.º 1 como mais estável e, em seguida, os 2, 3 e 4, respetivamente. No entanto, neste caso não sugerimos a utilização do dedo n.º 1 na 6.ª corda devido à execução simultânea das

³⁴ Orig.: El dedo índice, por su orientación segura, puede ser la guía y punto de referencia para esos cambios de posición. (Carlevaro, 1979, p. 93)

duas notas situadas no mesmo espaço, embora nas cordas extremas (1.^a e 6.^a cordas). A utilização dos dedos n.ºs 1 e 2 torna-se pouco viável devido ao ângulo criado pela mão esquerda. Por outro lado, devemos utilizar a combinação dos dedos n.ºs 1 e 3, pois, a distância entre esses dois dedos é ainda maior. Basta pensar na posição natural da mão esquerda na I.^a posição: cada dedo se situa por cima de um espaço (dedo n.º 1 na I.^a posição, 2 na II.^a, 3 na III.^a e 4 na IV.^a). É preciso sublinhar que o dedo n.º 2 foi o último dedo utilizado para a conclusão do motivo anterior, terminando com um *vibrato* na nota *ré* na 6.^a corda e dirigindo-se para a *ré*#, servindo como o guia³⁵. Dessa maneira, a opção que nos resta é: o n.º 2 na 6.^a corda e o n.º 3 na 1.^a corda. Observa-se a referida situação nas fig.^s n.º 4a/4b:

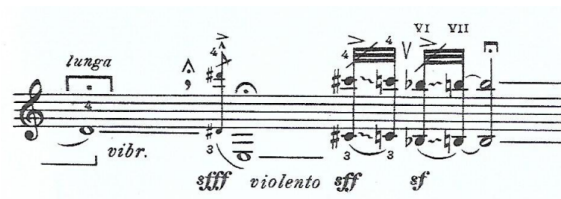


Figura n.º 4a: *Momentos I* (comp. n.º 3). Fonte: Max Eschig (1975).



Figura n.º 4b: *Momentos I* (comp. n.º 3). Fonte: Matuk, A. (2020).

Já no compasso n.º 4 (Fig. n.º 5a), sugerimos a seguinte alteração na digitação: 3—4—1—2—1 ao invés de 3—4—2—3—1 (Fig. n.º 5b). A alteração sugerida deve-se a uma limitação motora entre os dedos n.ºs 2 e 3 — pelo fato de estarem ligados com o mesmo tendão — o que gera uma perda de independência entre os mesmos e, também, por se tratar de uma passagem que requer uso de velocidade:

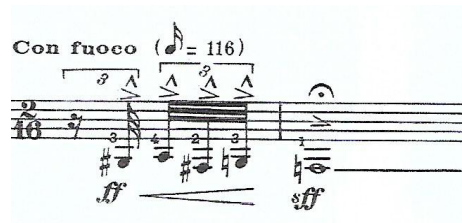


Figura n.º 5a: *Momentos I* (comp. n.º 4-5). Fonte: Max Eschig (1975).

³⁵ Orig.: Para fins de uma melhor classificação dos parâmetros técnicos, adotaremos o dedo guia como o deslocamento de uma ação intermediária, o que conseqüentemente gerará um deslizamento de dedo de um ponto a outro, sobre uma mesma corda, sem a intenção de se produzir som. (Alípio, 2014, p. 55)

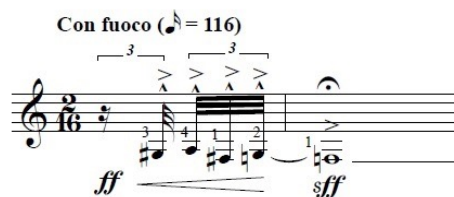


Figura n.º 5b: *Momentos I* (comp.º n.º 4-5). Fonte: Matuk, A. (2020).

A partir do comp. n.º 7 (Fig. n.º 6) identificámos um contraste de maiores dimensões no sentido morfológico da obra. Ao observar as diferenças presentes nas pequenas estruturas (motivos melódico-rítmicos/intervalares ou frases), começámos a identificar o respetivo contraste de conjuntos de frases (*períodos*) que, quando aglomerados, constituem seções da obra.



Figura n.º 6: *Momentos I* (comp.º n.º 7-8). Fonte: Max Eschig (1975).

Consideramos o 1.º período da obra correspondendo à parte que se estende até ao comp. n.º 6, marcado pela característica agressiva dos ataques das notas de dinâmica forte, com o uso de acentos e *sforzandi*, em contraste com a indicação das três diferentes *fermatas* (Fig. n.º 1), bem como as duas cesuras, inseridas no 3.º comp. (Fig. n.º 4a/4b). As indicações de carácter, tais como *violento*, *deciso* ou *con fuoco* — além da alteração de tempo que ocorre no 4.º comp., juntamente com o arpejo *rápido ad libitum* (*f decrescendo* e *crescendo* até *ff*) do 6.º comp. — são agora contrastados no comp. n.º 7 com as indicações de *mp*, *dolcissimo* e *lentissimo*, chegando até um *pp*. Neste momento, começamos a detetar as indicações conjuntas de dinâmica e velocidade (*lento*[,] *poco a poco accelerando al rapido* e *poco a poco crescendo*), que culminam no encerramento da frase através de um acorde de *cluster*³⁶, indicado de forma pouco convencional, em termos interpretativos. O compositor indica um *glissando* nas quatro cordas em simultâneo, enquanto as outras duas cordas soltas devem continuar a soar. Nesse mesmo comp. n.º 9 (Fig. n.º 7a/7b), é levantada uma questão interpretativa sobre o referido *cluster* relativamente às indicações de arpejo e do seu direcionamento. O compositor utiliza as duas setas distintas, apontadas para cima, indicando o mesmo gesto direcional, significando um ataque arpejado iniciado nas notas graves que termina nas cordas agudas. Neste caso, consideramos desnecessário utilizar ambos os sinais devido ao fato de que pode comunicar uma ideia oposta que os dois tipos de

³⁶ [Clusters] são acordes musicais formados por três notas ou mais, que possuam uma estreita relação intervalar: por exemplo, intervalos de segunda em doze notas temperadas.” (Ong, A. & Kopiez, R., 2016, p. 374, tradução livre)

arpejo possuem³⁷. Por outro lado, existe uma hipótese de o compositor ter indicado o uso de *bending* com o sinal da seta pequena, o que não deixa de ser pouco claro em relação à sua verdadeira intenção composicional. Detetámos um outro símbolo duvidoso (V)³⁸ no mencionado comp. n.º 9. Naturalmente, com tantas informações aparentemente contraditórias, a confusão pode prevalecer no intérprete que pretenda encontrar alguma logicidade nessas indicações. Uma explicação técnica que encontrámos, seria realizar o arpejo ascendente com o polegar até a nota *dó#* e tocar a nota *fá#* com o anelar³⁹.

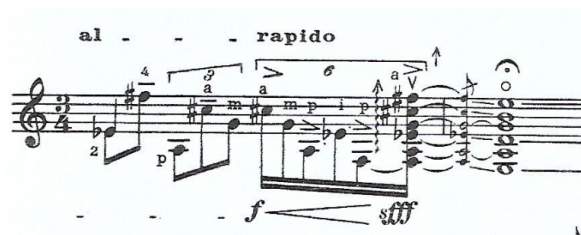


Figura n.º 7a: *Momentos I*, (comp.º n.º 9-10). Fonte: Max Eschig (1975).

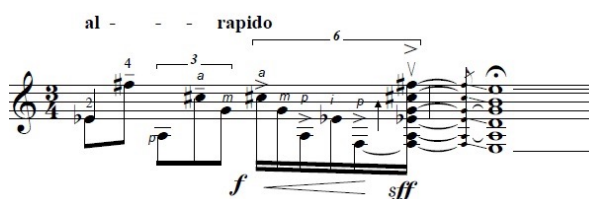


Figura n.º 7b: *Momentos I*, (comp.º n.º 9-10). Fonte: Matuk, A. (2020).

No entanto, sublinhamos que a discussão, em relação à utilização de duas setas com uma mesma função, foi levantada por ser algo recorrente noutras partes da obra. Os compassos n.ºs 19 e 20 (Fig. n.º 9), n.ºs 21 e 23 (Fig. n.º 11), n.ºs 34 e 35 (Fig. n.º 13) e n.º 36 (Fig. n.º 14) contêm exemplos nos quais nos deparámos com a mesma situação. É importante ressaltar que, nos casos em que o compositor escreve três setas com as indicações dos dedos *a*, *m*, *i*⁴⁰, justifica-se escrever deste modo devido à definição de um *rasgueado*, indicando a direção na qual cada um dos dedos deve atacar. Tal situação é ilustrada nos compassos n.º 16 (Fig. n.º 8) e n.º 34 (Fig. n.º 13).⁴¹

A seguir, é retomado o caráter suave com a indicação *lentissimo* (*mp*, *decrecendo*, até *ppp*). Após a pausa do comp. n.º 14 (Fig. n.º 8), encontramos uma *appoggiatura* em *glissando* e uma

³⁷ N.a.: O sinal da seta reta indica um arpejo rápido e *secco*, enquanto o sinal da seta ondulada aponta para a interpretação mais lenta do respetivo acorde.

³⁸ N.a.: Esse sinal pode significar, talvez, que o ataque deve ser direcionado da nota aguda para a nota grave. No entanto, se for essa intenção, não se entende o porquê que o compositor simplesmente não inverteu a seta ondulada do arpejo.

³⁹ N.a.: É uma solução pouco prática, dada a natureza do gesto do polegar na execução do arpejo.

⁴⁰ N.a.: as siglas *a*, *m* e *i* representam os dedos anelar, médio e indicador da mão direita, respetivamente, e são amplamente utilizadas na técnica de *rasgueado*.

⁴¹ N.a.: para uma melhor localização das figuras citadas, recomendamos a utilização do *Índice de Figuras*.

indicação de *molto vibrato* (*mf*). Podemos interpretar essa interrupção, no comp. n.º 15 (idem), como um tipo de *cena de suspense* que prepara, então, mais uma curta passagem violenta e movida no compasso n.º 16 (idem), encerrada com um símbolo que representa o ataque arpejado rápido sobre o 2.º *cluster*. Neste ponto, o compositor indica a mesma direção para os dedos da mão direita, como já indicamos anteriormente. A duração do *cluster* é prolongada pela indicação *L.V. al niente*⁴² e enfatizada pela suspensão longa:



Figura n.º 8: *Momentos I* (comp.º n.º 14-16). Fonte: Max Eschig (1975).

Do compasso n.º 17 ao n.º 20 (Fig. n.º 9), ocorre uma espécie de contração das frases anteriores, alternando subitamente a sua dinâmica e tornando o excerto ainda mais instável e movimentado. A repetição de elementos, de uma maneira distinta, indica uma seção de desenvolvimento. Os mesmos *clusters*, utilizados anteriormente, voltam a repetir-se com alternância em relação à velocidade do arpejo. No comp. n.º 19, a figura do arpejo lento aparece pela primeira vez. A seguir, o arpejo rápido é executado com máxima força, enquanto os outros acordes diminuem a dinâmica, produzindo um efeito único no uso de harmônicos suaves (*p*, *pp*):

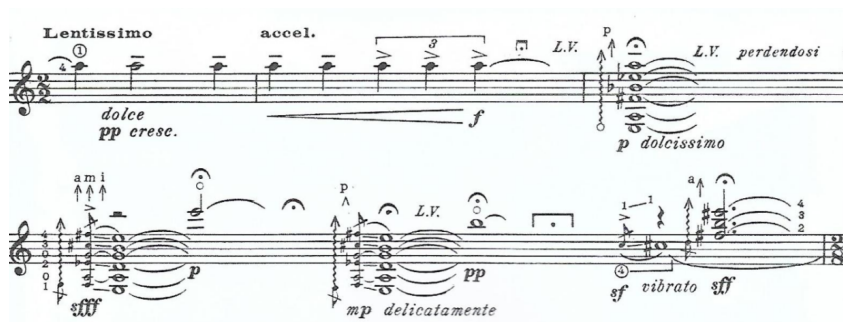


Figura n.º 9: *Momentos I* (comp.º n.º 17-20). Fonte: Max Eschig (1975).

No comp. n.º 21 (Fig. n.º 10). o primeiro motivo musical reaparece de uma forma completamente distorcida. Em vez da utilização do *pizz. alla Bartók*, o compositor insere finalmente o símbolo mencionado no início de nossa análise (desafinar ou soltar a corda). Após o *glissando rápido*, o compositor insere o símbolo com as setas para baixo, o que indica para descer a afinação de um tom, da nota *mi* até a nota *ré*. A seguir, é indicado para baixar ainda mais a afinação por meio tom, até a nota *ré bemol*, para que, a seguir, subamos a frequência novamente para a nota *ré natural*, desta vez através do uso de *bending* (seta para cima, com o sinal de *bemol*):

⁴² N.a.: Deixar soar até o som se dissipar por completo.

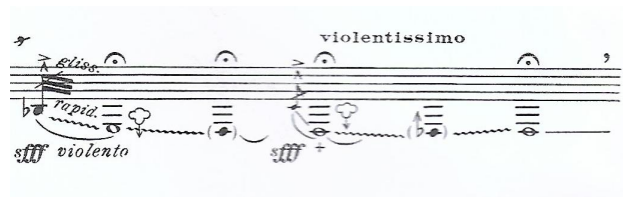


Figura n.º 10: *Momentos I* (excerto do comp. n.º 21). Fonte: Max Eschig (1975).

Através de uma análise multidimensional, é possível perceber um desenvolvimento motivico bastante peculiar na obra. Padrões/motivos melódicos, harmônicos e rítmicos, normalmente são reconhecidos, de maneira mais direta, pelo uso recorrente, secular e habitual. No entanto, quando se trata de música do séc. XX, é preciso levar em conta diversos parâmetros, tais como, timbre, dinâmica, e articulação, se bem que, neste caso, a própria *técnica expandida*⁴³ pode ser considerada como uma ideia motivica da construção composicional, associada, sobretudo, às características idiomáticas do violão. A seguinte constatação indica quão importante é o conceito da sonoridade na música de vanguarda: “Desde os inícios da música de vanguarda do séc. XX, o aspecto da *sonoridade* tornou-se um assunto essencial em técnicas composicionais” (Ong, A. & Kopiez, R., 2016, p. 373, tradução livre).⁴⁴ A seção de desenvolvimento da *Momentos I* vai até o fim do comp. n.º 24:



Figura n.º 11: *Momentos I* (comp. n.º 21-24). Fonte: Max Eschig (1975).

Gostaria de fazer uma pequena analogia geral relativamente ao que acontece até o final da 1.ª seção, (concluída com a nota *fã#* do comp. n.º25). É como se a alternância entre os extremos opostos que ocorre nesta 1.ª parte da obra, representasse um atleta de corrida durante o seu treino, no qual, cada trecho de corrida — resultado de um esforço físico considerável — exige uma tomada de fôlego, seguida por um outro trecho, e assim sucessivamente.

⁴³ N.a.: É importante ressaltar que estamos a referir-nos à utilização de técnica menos usual no instrumento que possibilita a extração de diversas sonoridades do violão. O conceito de algo experimental costuma demandar tempo para passar a uma aparente naturalidade ou para fazer parte da tradição:

Justo seria perguntar (mesmo frente à impossibilidade da resposta) quanto tempo leva para que algo possa ser considerado [*tradição*], uma vez que as sociedades tecnológicas [se encontram] em permanente processo de transformação. Possivelmente, para as gerações nascentes, a [*Internet*] será um dado tradicional, uma vez que seus pais e avós já faziam uso desta ferramenta. (Romão, 2012, p.1296-1297)

⁴⁴ Orig.: Since the beginnings of avant-garde music in the 20th century, the aspect of “sound” has become the essential issue in compositional techniques.

A seção central da obra começa no comp. n.º 25 (*Meno mosso ma agitato, con ampiezza*). Tal indicação estabelece um cenário de profundidade que marca a entrada da constância rítmica, estabelecida na obra pela primeira vez e preparada pelas tercinas de semicolcheia do compasso anterior (n.º 24). Inicia-se um movimento com quiálteras de cinco, com acentuações na primeira nota da 1.ª pulsação (o termo que substitui o termo *tempo*) e na quarta nota da 2.ª pulsação de cada compasso (Fig. n.º 12). Recursos como este, que geram uma sensação de deslocamento, são largamente utilizados pelo compositor ao longo de suas obras:



Figura n.º 12: *Momentos I* (comp.º n.º 25-30). Fonte: Max Eschig (1975).

No compasso n.º 31 (Fig. n.º 13) as quiálteras de cinco passam para o grupo de seis, (*animando più*), com acentuações apenas na primeira nota do compasso (*cresc. molto*). Por fim, no comp. n.º 33, o compositor utiliza novamente o recurso de deslocamento rítmico quando insere as fusas, acentuando a figura rítmica irregular que se encontra na linha de baixo, a qual podemos considerar como uma referência sutil ao ritmo típico da região natal de M. Nobre. Este ritmo é conhecido como *frevo-de-rua*⁴⁵. Após essa menção, detetamos mais um *cluster* que abrange, praticamente, o registro inteiro do violão. Trata-se de uma parte (*vigoroso*) que encerra a seção central da obra com uma suspensão que ocorre no final do comp. n.º 35 (Fig. n.º 13):

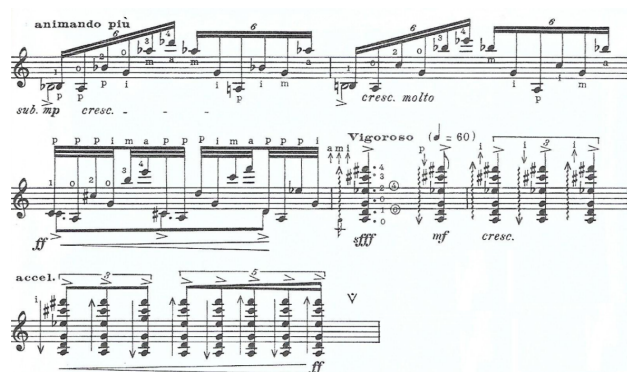


Figura n.º 13: *Momentos I* (comp.º n.º 31-35). Fonte: Max Eschig (1975).

⁴⁵ O frevo tem sua origem no dobrado, um gênero muito executado pelas bandas marciais pernambucanas do final do século XIX. [...] São três os principais tipos de frevo encontrados hoje nas cidades de Recife e Olinda: [*frevo-de-rua*] (frevo genuinamente instrumental de andamento vivo), [*frevo-canção*] (que tem um frevo rápido de introdução e no final e uma canção na parte central) e [*frevo-de-bloco*] (de andamento mais moderado acompanhado por uma [*orquestra de pau-e-corda*], formada por flautas, clarinetes, violões e bandolins). O tipo mais consagrado e tradicional é o [*frevo-de-rua*] [...]. (Pereira, 2007, p. 77/78)

Neste momento, chegamos à última seção da obra *Momentos I* (Fig. n.º 14), onde encontramos a reexposição de algumas das principais características que foram apresentadas na 1.ª seção, como, por exemplo, a ideia de oposição entre *cheio* e *vazio*. Porém, o material musical é apresentado numa clara diminuição ou esvaziamento gradual, que transporta para o final da obra. Os *clusters* são intercalados pelos harmônicos naturais e combinados de diversas maneiras (*appoggiature*, *rápido ad libitum*, *ritardando*). Apenas nesta última seção, os *glissandi* são indicados pela execução nas seis cordas:

The image shows five staves of musical notation for the final section of *Momentos I*. The notation includes various dynamics such as *ff*, *fff*, *f*, *mf*, *p*, *mp*, *pp*, *ppp*, and *pp*. Performance instructions include *accel.*, *Lento*, *violento*, *rit.*, *Meno rapido*, *più lento*, *più lento ancora*, and *I Lentissimo*. The score also features *clusters* and *glissandi* indicated by arrows and specific fingering notations like *1 2 3 4* and *1 2 3 4 5*. The piece concludes with the instruction *L.V.* (L'adieu).

Figura n.º 14: *Momentos I* (comp.º n.º 35-45). Fonte: Max Eschig (1975).

Conclui-se que a obra foi construída sob uma estrutura ternária:

- a) Seção inicial com desenvolvimento;
- b) Seção central;
- c) Seção final (reexposição conclusiva).

Apesar do número de compassos não ser extenso, trata-se de uma obra de diversos recursos instrumentais e de uma duração curta/média. Possui uma riqueza de contrastes, evidente na utilização de sonoridades pouco convencionais, as *extended techniques*. Seguramente, a *Momentos I* pode ser considerada como uma obra representativa no contexto da música de vanguarda do Brasil no séc. XX.

4.2. *Momentos II*

Na seguinte tabela, observam-se os dados gerais sobre a obra *Momentos II* (Tabela n.º 2):

Opus	41, n.º 2
Ano de composição	1975
Ano de publicação	1980
Editora	Max Eschig (<i>Collection Turíbio Santos</i>)
Duração	cca. 6 min.
Encomenda	T. Santos
Digitação instrumental	T. Santos
Estreia mundial	T. Santos (12/12/1977), <i>Salle Gaveau</i> , Paris (FRA)
1.ª gravação	n/a

Tabela n.º 2: *Momentos II* (informação geral). Fonte: Matuk, A. (2020).

Na obra *Momentos I*, a nossa atenção estava bastante focada nos elementos da digitação instrumental. Recorremos aos fatores de ordem técnica, levando em conta as questões fisiológicas. Em todas as obras seguintes, esta questão será pouco abordada devido ao fato de o autor estar de acordo com a maior parte das digitações propostas. Sendo assim, concentraremos-nos, principalmente, em aspectos estruturais da composição, visando sempre uma interpretação que contribua para o aprimoramento da *performance*.

Se, na obra anterior, algumas das características mais acentuadas ocupavam uma grande quantidade de indicações na partitura (experimentação em relação às *extended techniques* e o discurso rítmico irregular), agora deparamo-nos com o uso moderado de indicações técnico-interpretativas. Com a presença do *pizz. alla Bartók* — que deixa de ser uma novidade — temos um fluxo contínuo e extremamente rítmico, no qual o caráter *con fuoco* é predominante, embora eventualmente seja alternado pelo caráter oposto, *calmo*. Esta última constatação apenas reforça uma das principais características composicionais da obra de M. Nobre: a utilização de ideias contrastantes. É plausível ficar com impressão de que, na *Momentos I*, o compositor procure explorar recursos menos usuais no violão, como se estivesse num laboratório a tentar criar novas possibilidades sonoras a partir de maneiras não convencionais de usar o violão. No entanto, na *Momentos II*, o compositor parece menos interessado em investigar a sonoridade do instrumento, aplicando os seus conhecimentos gerais de composição para violão. De modo geral, podemos constatar que esta obra aborda a técnica composicional da polifonia escondida, firmemente apoiada por uma escrita característica para outros instrumentos melódicos⁴⁶. Ou seja, é possível que os violinistas ou flautistas, por exemplo, sejam capazes de tocar uma boa parte do texto musical desta obra sem que fosse necessário realizar

⁴⁶ N.a.: Uma parte considerável do seu texto musical foi escrita numa única linha horizontal, usando a escrita latente.

alterações significativas. Isso exclui, somente, os *clusters* de seis notas e alguns excertos específicos que exploram a capacidade harmônica do violão, deixando soar duas notas ou mais, simultaneamente. Além disso, identificamos, novamente, a presença de células rítmicas (com *sforzandi*) que remetem às características da música popular brasileira. Para ser mais específico, são relacionadas à linguagem do *samba-telecoteco*⁴⁷. As síncopes que marcam este estilo são intrínsecas na sua textura musical e fazem parte relevante da respectiva obra. Por isso, acreditamos que a escuta de uma determinada prática musical — neste caso, a de origem popular — pode ajudar o intérprete na compreensão rítmica do texto musical que executa.

No comp. n.º 1 (Fig. n.º 15a), sugerimos alterações nas hastes (Fig. n.º 15b). Esta mudança tem o propósito de facilitar a visualização de vozes distintas, segundo o próprio compositor (4.ª pulsação). Ou seja, a intenção está focada em clarificar as diferentes ideias polifônicas, contidas num determinado excerto musical. Para o reconhecimento e a diferenciação destes[as] motivos/vozes, observamos as duas características que podem ser indicativas. Uma delas é o acento que, segundo B. Med (1996), representa um *sforzando* (>). Este sinal deve ser interpretado, de acordo com as palavras do compositor, como um *incalzando*⁴⁸. Outra característica tem a ver com a relação intervalar que sugere a continuidade de uma voz. Segue a fig. n.º 15a, bem como nossa respectiva sugestão da sua escrita (n.º 15b):



Figura n.º 15a: *Momentos II* (comp.º n.º 1-2). Fonte: Max Eschig (1980).



Figura n.º 15b: *Momentos II* (comp.º n.º 1-2). Fonte: Matuk, A. (2020).

⁴⁷ O [*samba-telecoteco*] é um tipo de samba ágil que tem seus principais elementos rítmicos baseados na divisão sincopada do tamborim. [...] A contribuição inovadora, trazida pelo [*samba-telecoteco*] para todo o universo do samba, é atribuída ao compositor Geraldo Pereira (1918-1955) [...]” (Pereira, 2007, p. 27)

⁴⁸ N.a.: Entende-se, nesta situação — como os conceitos e símbolos que utilizamos na tentativa de definir as coisas — que diversos elementos estejam sujeitos a diferentes interpretações. Através de uma comunicação pessoal (2018, novembro 25), informei o compositor sobre uma dificuldade que encontrei no compasso n.º 17 (Fig. n.º 20a/20b). Os acentos representados pelos sinais de *sforzando*, baseados no livro *Teoria da Música* de B. Med (1996), indicavam, na minha ótica, apenas um destaque maior em relação à dinâmica das notas em que estão colocados. Dessa forma, eu procurava diferenciar a dinâmica entre uma nota acentuada e as notas seguintes, mas havia uma contradição devido ao sinal de *crescendo* que tem início na mesma nota acentuada. Então o compositor esclarece que este acento:

[...] [é][,] na realidade[,], um [*incalzando*] e [*crescendo*][.] [P]ortanto[,], ficaria [*sf*] [nas notas] [*si*][,] *si*[,] [*si*] [.] (sendo o *si* em três fusas em [*crescendo*], o acento seria somente para indicar um novo pequeno motivo rítmico [...])” (tirado da já mencionada comunicação pessoal). De qualquer modo, optamos por manter os acentos como estão, mas é preciso levar em conta a limitação do termo e considerar o pensamento do compositor a esse respeito. (da já mencionada comunicação pessoal)

É preciso sublinhar que, a partir do sinal de *sforzando*, podemos reconhecer diferentes vozes ou separações estruturais. Quando este aparece de maneira isolada — dependendo do caso — podemos interpretá-lo como um tipo de início/conclusão de um[a] motivo/voz musical. Porém, é claro que existam exceções, como por exemplo, nos casos em que aparecem os símbolos acima de duas notas seguidas. Neste caso, é possível que o motivo indique um certo tipo de conclusão da frase, de uma forma convincente.

A compreensão composicional, como já mencionámos, também pode focar-se na relação intervalar do texto musical da *Momentos II*, principalmente por se tratar de uma música essencialmente cromática. Os excertos onde o para-cromatismo⁴⁹ ocorre, podem indicar que existe uma separação entre as duas ideias opostas. Quanto ao início do comp. n.º 2 (Fig. n.º 15a/15b), fizemos apenas um acréscimo da indicação de articulação (*staccato*), na 1.ª semícolcheia, devido à necessidade de sublinhar, ainda mais, a duração exata desse intervalo harmônico, uma vez que é possível deixar a nota superior a durar um pouco mais tempo que a nota inferior (*fá#* e *fá* natural). Dessa forma, a conclusividade da sua natureza, em relação ao motivo composicional, é fortemente potenciada.

Consideramos que, no comp. n.º 3 (Fig. n.º 16a/16b), a primeira nota (*fá#*) pertença ao motivo antecedente, devido ao fato de existir uma relação de grau conjunto com a nota *mi* do compasso anterior, bem como a logicidade do motivo rítmico usado até agora. Encontramos, também, um motivo composicional de três notas repetidas que, na maior parte das vezes, aparece com as hastes separadas da nota ou acorde que o precede, ou seja, o novo motivo rítmico nunca se inicia na 1.ª fusa da pulsação, mas na 2.ª. Este mesmo motivo rítmico-métrico aparece, igualmente, nos compassos n.ºs 4, 5, 17, 19, 31, 66, 86, 89 e 90. Segue a fig. n.º 16a, bem como a proposta da sua respectiva modificação no texto musical (Fig. n.º 16b):



Figura n.º 16a: *Momentos II* (comp. n.º 3). Fonte: Max Eschig (1980).



Figura n.º 16b: *Momentos II* (comp. n.º 3). Fonte: Matuk, A. (2020).

Sugerimos a execução das primeiras fusas da 1.ª e da 3.ª pulsação em *staccato*, (*fá#* e *sol*), por considerar essas notas como notas finais que terminam os dois pequenos motivos rítmico-métricos.

⁴⁹ N.a.: consideramos os saltos de oitava, nona e sétima como saltos cromáticos e portanto, não caracterizariam necessariamente uma segunda voz.

No comp. n.º 4 (Fig. n.º 17a/17b), acontece exatamente esta mesma situação (desenvolvimento motivico semelhante ao do 1.º comp.):



Figura n.º 17a: *Momentos II* (comp. n.º 4). Fonte: Max Eschig (1980).



Figura n.º 17b: *Momentos II* (comp. n.º 4). Fonte: Matuk, A. (2020).

Acrescentámos, igualmente, o sinal de *staccato* na primeira nota da 1.ª pulsação, de modo a poder manter uma coerência daquilo que foi proposto no compasso n.º 3 (Fig. n.º 16b). Trata-se também de um final de frase. Já, no comp. n.º 5 (Fig. n.º 18a/18b), sugerimos o *staccato* pela mesma razão que o tratamos anteriormente. Esta situação ocorre com certa frequência no decorrer da obra e, para a solucionar, sugerimos a abordagem de *staccato* de modo a poder conseguir manter um discurso ritmicamente mais fluido, claro e conciso, dentro de cada frase:



Figura n.º 18a: *Momentos II* (comp. n.º 5). Fonte: Max Eschig (1980).



Figura n.º 18b: *Momentos II* (comp. n.º 5). Fonte: Matuk, A. (2020).

Quanto mais curta é a duração de uma nota, menos definido e mais percussivo é o som. E nesse jogo intercalado, entre o grave e o agudo (comp. n.º 16), temos a impressão de que estamos numa *virada*⁵⁰ de samba. Não foi confirmado se esta seria, precisamente, a intenção do compositor. Por outro lado, sugerimos a inserção da articulação de *staccato*, para que a duração das duas linhas seja ainda mais clara e para que a capacidade harmónica do violão não conduza ao erro de criar os

⁵⁰ N.a.: A *virada* é um termo comum no meio da música popular. Normalmente, se estivermos falando de samba, é o momento no qual a percussão utiliza uma variação rítmica para obter maior destaque, preparando, dessa forma, a entrada do refrão.

intervalos harmônicos entre as notas das duas vozes. O acento na 3.^a fusa da 1.^a pulsação não ocorre, provavelmente, devido a um pequeno erro de edição (Fig. n.º 19a/19b):



Figura n.º 19a: *Momentos II* (comp. n.º 16). Fonte: Max Eschig (1980).



Figura n.º 19b: *Momentos II* (comp. n.º 16). Fonte: Matuk, A. (2020).

No comp. n.º 17 (Fig. n.º 20a/20b), indicámos apenas a articulação dos acordes em *staccato* devido às mesmas razões mencionadas anteriormente. Na 1.^a pulsação, o problema novamente acontece devido a um possível aumento da duração do acorde em *cluster* (por outro lado, se o intérprete intentar executá-lo respeitando a duração indicada, poderá terá um atraso na primeira nota do motivo seguinte). O acorde, no início da 2.^a pulsação, leva uma questão acústica, ou seja, a ressonância do *cluster* com notas graves, seguido com a mesma ideia motivica que também ocorre nas cordas graves (Fig. n.º 20b):



Figura n.º 20a: *Momentos II* (comp. n.º 17). Fonte: Max Eschig (1980).



Figura n.º 20b: *Momentos II* (comp. n.º 17). Fonte: Matuk, A. (2020).

O compasso n.º 19 (Fig. n.º 21a/21b), é um dos únicos no qual o nosso critério pode ser atribuído aos elementos da digitação instrumental (mão esq.). Proponho usar, apenas, os dedos n.ºs 2 e 4, com intenção de ressaltar a importância desta escolha na hora de realizar a mudança posicional da mão esquerda. Tendo em conta que a primeira fusa de cada pulsação é onde se encontra a última nota de cada motivo rítmico (neste caso, trata-se de *cluster*), elaborámos a digitação da mão esq. em função da condução e fluência destes pequenos motivos — que partem da segunda fusa — em direção ao início de cada pulsação. Este motivo pode ser compreendido como um motivo de quatro notas, se levarmos em conta o ponto de vista aqui tratado e que a quarta nota varia, sendo um elemento *X*.

Sendo assim, recomendo a utilização do dedo n.º 2 como o dedo guia, no primeiro motivo rítmico, pois ele já fica preparado desde a nota *dó*, na 3.ª corda, chegando até a nota *ré#* na mesma corda. Por outro lado, a utilização do dedo n.º 4, neste caso, permite-nos uma maior liberdade para estender a mão e aproximar os dedos em direção ao acorde seguinte (*sol#*, *ré*, *sol*, *si*). Neste acorde, inclusive, é o próprio compositor quem utiliza a respiração (vírgula). Podemos observar a conclusão da frase no compasso n.º 20 (fig. n.º 21a/21b):



Figura n.º 21a: *Momentos II* (comp. n.º 19). Fonte: Max Eschig (1980).



Figura n.º 21b: *Momentos II* (comp. n.º 19). Fonte: Matuk, A. (2020).

Os compassos n.ºs 32 e 33 (Fig. n.º 22) possuem um caráter verdadeiramente agressivo e feroz, no qual o motivo de três notas aparece três vezes seguidas, enquanto o acorde em *cluster* tem significado do elemento *X*. Evitamos, novamente, o erro de seguir a natureza do violão e manter as duas notas superiores dos *clusters* a soar, criando, através da articulação de *staccato*, uma sonoridade acentuadamente percussiva, que, de alguma forma, evoca o ritmo carioca:



Figura n.º 22a: *Momentos II* (comp. n.ºs 32-33). Fonte: Max Eschig (1980).



Figura n.º 22b: *Momentos II* (comp. n.ºs 32-33). Fonte: Matuk, A. (2020).

Segue a 2.ª seção da respectiva obra, mais lenta e de menor rigor rítmico, que começa no comp. n.º 34 (*Meno mosso* — *rubato*), e continua até ao compasso n.º 45. Em termos de organização emocional para a execução *ao vivo* da *Momentos II*, finalmente encontramos um momento musical onde é possível tomar um pouco de fôlego e respirar tranquilamente. Trata-se de uma parte homofônica que explora as características da sonoridade harmônica do violão. Nesse contexto, o

próprio andamento e caráter musical contribuem para esse facto, exigindo do intérprete uma clareza e consciência das diferentes vozes apresentadas e sustentadas em simultâneo.

Chegámos, então, à seção central da obra, que abrange os compassos entre o n.º 46 e o n.º 69. Esta parte, embora ritmicamente bastante movida (como na 1.ª seção), apresenta uma textura marcada pela presença de diversos acordes de *cluster*. Em relação à dinâmica forte e agressiva, indicada pelo compositor, nesta seção não existe possibilidade de poupar as unhas do violonista. Ao iniciar no compasso n.º 46, o presente excerto da obra é marcado pelas expressões *più mosso* e *marcato*, inseridas pela primeira vez no texto musical. De alguma forma, é uma evocação direta da referência ao estilo musical da sua terra natal, presente também na *Momentos I: o frevo*. Esse tipo de ritmo ocorre de maneira bastante literal no início desta seção central, mantendo-se — embora com pequenas variações — até o compasso n.º 49. No comp. n.º 50 (Fig. n.º 23a/23b, 1.ª pulsação) sugerimos uma alteração na digitação da nota *lá*, bem como a exclusão dos *ligados* violonísticos, pois pensamos que a verdadeira intenção do compositor seja de pronunciar, com força, todas as notas acentuadas (*con fuoco*). Quando executadas com os *ligados*, algumas notas da série perdem bastante na sua intensidade e dinâmica, dadas as características acústicas dessa técnica instrumental⁵¹. Por outro lado, não se compreende a razão das hastes dos harmônicos oitavados na 2.ª pulsação. Seria justificável mantê-las conectadas, se não houvesse uma pausa entre elas e se a obra, anteriormente, não tivesse apresentado um material semelhante (Fig. n.º 19a/19b). Sendo assim, pensamos que o mais correto, neste caso, é adotar a mesma escrita utilizada na voz inferior. Possivelmente, este detalhe, também, foi mais um erro de edição. Segue a fig. n.º 23a/23b:



Figura n.º 23a: *Momentos II* (comp. n.º 50). Fonte. Max Eschig (1980).

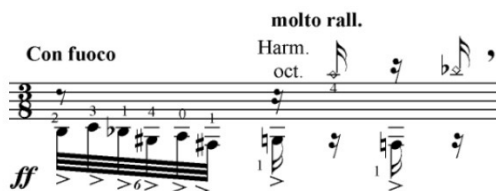


Figura n.º 23b: *Momentos II* (comp. n.º 50). Fonte. Matuk A. (2020).

⁵¹ N.a.: Na técnica de *ligados* da mão esquerda, a primeira nota, executada pela mão direita, acaba, inevitavelmente, de soar mais forte e timbricamente distinta que a segunda nota, produzida pela mão esquerda.

Os compassos n.ºs 66 e 67 (Fig. n.º 24a/24b) apresentam uma situação semelhante ao que ocorreu nos compassos n.ºs 32 e 33 (Fig. n.º 22a/22b). O critério para as alterações propostas tem o mesmo fundamento, tanto em relação às ligaduras assim como ao *staccato*. Neste caso, também se trata de um excerto no qual o compositor inicia a preparação da conclusão desta seção (comp. n.º 69):



Figura n.º 24a: *Momentos II* (comp. n.º 66-67). Fonte: Max Eschig (1980).



Figura n.º 24b: *Momentos II* (comp. n.º 66-67). Fonte: Matuk, A. (2020).

Após o fervor musical da seção central, a partitura da *Momentos II* regressa ao caráter lento na 4.ª seção (*calmo, dolcissimo e rubato*). Este é o momento em que o contraste ocorre de forma mais marcante em toda a obra, atingindo o seu clímax. Esta seção estende-se até o comp. n.º 81 pois, a partir desse momento, o compositor gradualmente retoma o tempo inicial (através da indicação *calmo, accelerando poco a poco*). Além disso, é realizada uma reexposição do tema da 1.ª seção — com algumas alterações na definição de frequência das notas — que segue até o comp. n.º 95. Adiante, aparece *coda* (*Con fuoco* [comp. n.º 96]), que indica o percurso para o fim da obra, abordando a interpretação musical com extrema violência e utilizando, em abundância, o *pizz. alla Bartók*.

As mudanças realizadas nesta última seção foram praticamente as mesmas que vimos no início da obra, justificadas pelo fato de se tratar de uma reexposição parcial da seção inicial da obra. Ou seja, realizámos algumas alterações nas hastes, para indicar vozes diferentes ou separar os motivos rítmico-métricos. Adicionámos a articulação de *staccato* nos fins de frase — da mesma forma que fizemos no início do texto musical — salvo algumas exceções. Lembramos que o primeiro acorde do comp. n.º 87 pertence à frase anterior. Segue a fig. n.º 25a/25b:



Figura n.º 25a: *Momentos II* (comp. n.º 87-88). Fonte: Max Eschig (1980).



Figura n.º 25b: *Momentos II* (comp. n.º 87-88). Fonte: Matuk, A. (2020).

No caso dos compassos n.ºs 89 e 90, separámos as hastes na 1.^a e última pulsação dos respectivos compassos e acrescentámos a articulação em *staccato*, incluindo no final da frase (1.^a pulsação do comp. n.º 90). Adicionámos, também, um acento na 2.^a fusa da última pulsação deste mesmo comp., de modo a poder indicar o motivo de três notas repetidas que, como sabemos, representam o motivo rítmico predominante na obra inteira. Segue a fig. n.º 26a/26b:



Figura n.º 26a: *Momentos II* (comp. n.º 89-90). Fonte: Max Eschig (1980).



Figura n.º 26b: *Momentos II* (comp. n.º 89-90). Fonte: Matuk A. (2020).

Já nos compassos n.ºs 91 e 92 (Fig. n.º 27a/27b) optámos por propor a articulação de *staccato* em todos os acordes de *cluster*, pelos mesmos critérios anteriormente referidos. De qualquer modo, o efeito percussivo dos mencionados acordes fica claramente sublinhado com esta escolha interpretativa. Houve necessidade de uma modificação da haste da 2.^a pulsação do comp. n.º 92, pela mesma razão de sempre: clareza na separação de vozes/linhas horizontais. Observa-se a fig. n.º 27a/27b:



Figura n.º 27a: *Momentos II* (comp. n.º 91-92). Fonte: Max Eschig (1980).



Figura n.º 27b: *Momentos II* (comp. n.º 91-92). Fonte: Matuk, A. (2020).

Por fim, seguem os dois últimos compassos nos quais houve dúvidas em relação à edição original (Figura 28a/28b). Propomos a alteração da haste no comp. n.º 93, compreendendo que a nota *sol#* da 1.ª pulsação é a última nota da frase anterior. É acrescido o *stacatto* no comp. n.º 94 (final de frase):

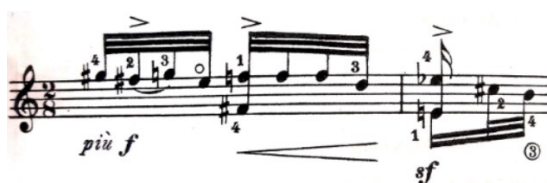


Figura 28a: *Momentos II* (comp. n.º 93-94). Fonte: Max Eschig (1980).



Figura 28b: *Momentos II* (comp. n.º 93-94). Fonte: Matuk, A. (2020).

Conclui-se que a estrutura da *Momentos II* seja parecida a de um *rondeaux* (rápido¹—lento¹—rápido²—lento²—rápido³). Por outro lado, podemos considerar de que se trata de uma forma ternária (A [rápido¹—lento¹], B [rápido²—lento²] A [rápido³]). O simples fato de não haver uma explicação ou legenda para indicar o que representa o acento de *sforzando* — indicado pelo compositor como *incalzando* — na minha opinião, justificaria uma nova edição da obra. Portanto, fica aqui a sugestão para trabalhos futuros com esta temática.

4.3. *Momentos III*

Podemos observar a informação geral sobre a obra *Momentos III* na seguinte tabela (n.º 3):

Opus	41, n.º 3
Ano de composição	1978
Ano de publicação	1981
Editora	Editions Max Eschig (<i>Collection Turibio Santos</i>)
Duração	cca. 6 min.
Encomenda	<i>Guitar Society of Toronto</i> (Festival <i>Guitar 78</i>)
Digitação instrumental	T. Santos
Estreia mundial	T.Santos (22/06/1978), <i>McMillan Theatre</i> , Toronto (CA)
1.ª gravação	n/a

Tabela n.º 3: *Momentos III* (informação geral). Fonte: Matuk, A. (2020).

Passados quatro anos desde a última composição para violão solo, M. Nobre escreve a terceira obra da série *Momentos*, um conjunto de obras digitadas por T. Santos. Assim como em *Momentos II*, o compositor novamente não parece interessado em explorar as *extended techniques*, utilizando apenas o efeito de *pizz. alla Bartók* que, até o momento, tem tido presença marcada em todas as obras. Na *Momentos III*, podemos observar um discurso rítmico bastante regular, ou seja, não existem interrupções acentuadas, mudanças de compasso/métrica ou suspensões, exceto na seção onde entram os referidos *pizzicati*. As suspensões surgem sempre nos finais de frase ou seção e não interrompem o fluxo musical. Também, é possível detetar algumas semelhanças marcantes do texto musical da *Momentos III* com as células rítmicas da música popular brasileira, neste caso, ao estilo de *marcha-rancho*⁵². O que distingue este estilo do, anteriormente mencionado, *frevó* — de acordo com Pereira (2006) — é o seu andamento. Tendo em conta a indicação no início da obra (*calmo*), podemos constatar que a influência seria mais compatível com a *marcha-rancho*. Por esse motivo, recomenda-se que o intérprete procure familiarizar-se com este estilo da música popular de modo a poder agregar outra perspectiva sobre a obra. No entanto, não se trata de algo indispensável, pois, se assim o fosse, teria sido indicado pelo próprio compositor. Pode ser até que o próprio compositor não tenha feito de maneira intencional e sequer esteja consciente desta similaridade. Por outro lado, o contraste, definitivamente uma das características marcantes da música de M. Nobre, está evidente na alternância de caráter musical oposto (*calmo* e *agitato*), enquanto a textura da obra, de forma geral, é homofónica. Esta característica da textura musical permite uma exploração maior da natureza do instrumento e das

⁵² A *marcha-rancho* é um ritmo dos antigos carnavais do Recife e nada mais é do que uma repetição das células rítmicas do *frevó* num andamento bem mais lento. Enquanto o *frevó* se apresenta como um ritmo veloz e vibrante, a *marcha-rancho* se mostra como um ritmo muito mais calmo e cadenciado. (Pereira, 2007, p. 79)

suas possibilidades. O violão permite, por exemplo, a realização de diversas vozes em simultâneo, a realização de uma melodia acompanhada, e também pode cumprir um papel somente melódico ou harmônico, separadamente, assim como o piano, o instrumento de formação do M. Nobre.

Observamos, logo no primeiro tema (do comp. n.º 1 ao n.º 3 [Fig. n.º 29]), a tal similaridade com o ritmo da *marcha-rancho*. Este tema repete-se mais duas vezes seguidas, embora transposto:



Figura n.º 29: *Momentos III* (comp.º n.º 1-7). Fonte: Max Eschig (1981).

Quando o tema é finalizado pela 3.ª vez, surge um novo motivo em tercinas, no comp. n.º 7 (Fig. n.º 29), conectado a uma nova ideia musical. Ela consiste num acorde pedal repetido, enquanto a melodia se desloca no baixo (do comp. n.º 9 ao n.º 13 [Fig. n.º 30]):



Figura n.º 30: *Momentos III* (comp.º n.º 8-13). Fonte: Max Eschig (1981).

A seguir, o primeiro tema reaparece duas vezes, entre os compassos n.º 14 e n.º 19 (Fig. n.º 31), sendo que, na 2.ª vez, o seu formato é alterado e expandido, preparando, então, para a próxima seção da obra, marcada pela barra dupla com a suspensão (final do comp. n.º 19):



Figura n.º 31: *Momentos III* (comp.º n.º 14-19). Fonte: Max Eschig (1981).

Não encontramos conflitos de natureza instrumental que justifique qualquer alteração nesta 1.ª seção da *Momentos III*. De facto, a obra, de um modo geral, praticamente não apresenta necessidade de intervenções editoriais, uma vez que as suas ideias parecem suficientemente claras, bem como as indicações interpretativas do seu texto musical devidamente assinaladas e indicadas. É preciso salientar que a digitação instrumental de T. Santos parece lógica, excepto no comp. n.º 40 (Fig. n.º 33).

A 2.ª seção da *Momentos III* é iniciada no comp. n.º 20 e segue até ao n.º 39 (Fig. n.º 32). Esta seção é marcada pelo novo tema, ao qual atribuímos a semelhança com o ritmo de *choro* brasileiro, enfatizando, principalmente, a 3.ª pulsação (embora o referido ritmo possa ser associado à 2.ª pulsação no compasso de 2/4, sendo o compasso mais usual na escrita tradicional do gênero). Seria esta uma breve homenagem a H. Villa-Lobos por parte de M. Nobre? Ou uma mera reminiscência da sua arte de *choro* no violão? Por outro lado, é compreensível que a intuição chame a nossa atenção para o facto de que o presente texto musical possa ter uma ligação direta ao afeto emocional da arte do violão do pai de M. Nobre, devido ao fato de carregar uma dose considerável da expressividade interpretativa, envolvida nos elementos do estilo popular que o seu pai, seguramente, apreciava e executava. Mais um indício que apoia essa teoria é o facto de o texto musical da *Momentos III* possuir uma certa liberdade interpretativa em relação à duração das notas e à pulsação geral. Podemos encontrar, inclusive, uma subseção com a indicação de *rubato*, que caminha em direção ao mesmo motivo de tercinas e, ao mesmo tempo, ao já mencionado, acorde em pedal (1.ª seção). Segue a figura n.º 32 (comp.º n.º 20-39):

Figura n.º 32: *Momentos III* (comp.º n.º 20-39). Fonte: Max Eschig (1981).

Este motivo composicional de tercinas (iniciado com a indicação *poco rit. e accel.*) está sempre acompanhado de semicolcheias. Nesta segunda aparição, o motivo aparece mais desenvolvido, aparecendo numa quíaltera de cinco semicolcheias, no seu fim. O objetivo deste tipo da técnica composicional é definir, com mais precisão, a velocidade pretendida do respetivo *accelerando* e sublinhar firmemente o seu efeito natural, tornando-o ainda mais claro e gradual.

A seção central é a parte mais contrastante da obra e estende-se desde o comp. n.º 40 ao n.º 62 (Fig. n.º 33). As mais variadas expressões de caráter musical (*imperioso—vivo—tumultuoso—agitato*) marcam esta seção. Precisamente, nas primeiras notas do compasso n.º 40 é que encontrámos um pequeno erro editorial. A situação levanta alguma discussão sobre que elemento da partitura é que está indicado de forma errada. Sob um olhar menos perspicaz, a indicação *0* abaixo da nota sol aponta para a corda solta, o que, neste caso, não deixa de representar uma impossibilidade da execução. No entanto, se analisarmos o respetivo motivo através do uso intervalar (quatro meios-tons melódicos descendentes seguidos, executados através da técnica violonística de *ligados*), chegamos facilmente à conclusão de que a mencionada nota sol deveria ser, na verdade, uma nota mi, tendo perdido uma barra no seu formato. A forma da repetição intervalar não deixa dúvidas para o esclarecimento desta situação:

The image displays a page of musical notation for 'Momentos III'. It consists of seven staves of music. The first staff is marked 'Imperioso' and 'Vivo - Impetuoso poco rit. e accel.', with dynamics ranging from *mf* to *p*. The second staff includes markings for 'deciso' and 'rit. e', with dynamics from *sf* to *mp*. The third staff is marked 'accel.' and 'con fuoco, impetuoso', with a 'cresc.' marking. The fourth staff is 'Agitato - Tumultuoso' and includes a 'vcl' marking. The fifth staff is 'pizz. Bartók' and features a circled 'p.4' marking. The sixth staff has a 'lunga' marking. The seventh staff is a boxed section titled 'Nova seção Adagissimo' with 'harm. 8' and 'pp lontano ma penetrante ed espressivo' markings. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance instructions.

Figura n.º 33: *Momentos III* (comp.º n.º 40-62). Fonte: Max Eschig (1981).

Esta é única seção da obra na qual o *pizz. alla Bartók* aparece, ainda por cima, num momento de maior suspensão na obra inteira. A seguir, é apresentada uma nova seção, iniciada no comp. n.º 63, (Fig. n.º 33). Esta parte é apresentada em forma de uma repetição do material anterior com menores variações (*Adagissimo* é uma variação do *adagio*). A partir do comp. n.º 83 até ao fim, é composta uma repetição variada do, anteriormente referido, 1.º tema da 1.ª seção da peça.

Podemos concluir que *Momentos III* consiste em cinco partes. Se consideradas as respetivas repetições, denota-se uma forma ternária, tal como na *Momentos II* (A—B—C—B'—A'). Entre as três obras que, até aqui, foram analisadas, considera-se que esta obra seja a de uma maior clareza em relação à escrita musical, ou seja, as ideias composicionais parecem mais condizentes com o idiomatismo do violão. Este fator contribuiu, igualmente, para as respetivas escolhas de digitação instrumental.

4.4. *Momentos IV*

Observa-se a informação geral sobre a referida obra na seguinte tabela (n.º 4):

Opus	54
Ano de composição	1982
Ano de publicação	1984
Editora	Max Eschig (<i>Collection Turíbio Santos</i>)
Duração	cca. 4 min.
Encomenda	T. Santos
Digitação instrumental	T. Santos
Estreia mundial	T. Santos (25/03/1983), <i>Odeon Theatre</i> , Ottawa (CA)
1.ª gravação	n/a
Informação adicional	Peça obrigatória no Concurso Internacional <i>Heitor Villa-Lobos</i> (1984)

Tabela n.º 4: *Momentos IV* (informação geral). Fonte: Matuk, A. (2020).

Momentos IV, ao lado da *Momentos I*, é a obra mais executada desta série, segundo M. Nobre. De acordo com o compositor, a *Momentos IV* não faz parte do Op. 41 devido ao fato de ter sido escrita posteriormente. A obra pretende continuar a série de *Doze momentos*, na qual cada contribuição seguinte do mesmo ciclo terá o seu ópus associado à época da sua composição (“[...] é uma questão de organização [...] pessoal, da minha obra [completa][,] como um todo” ([M. Nobre, comunicação pessoal, julho 15, 2019])). Em relação ao processo editorial, *Momentos IV* é a última obra da série publicada até agora. Trata-se de uma peça atonal que foi escrita em modo de motricidade contínua constante. Em termos instrumentais, o seu texto musical é idiomático, principalmente pelo uso significativo de cordas soltas. A consistência das propostas, em relação das escolhas de digitação instrumental, parece ainda maior do que nas obras anteriores. De uma forma geral, trata-se de uma obra de impacto significativo, tendo em conta o esforço físico relativamente pequeno. Essa economia de energia é uma das principais virtudes das obras instrumentalmente idiomáticas.

Após o estudo da *Momentos IV*, é fácil chegar à conclusão de que, precisamente, esta obra é que possui maior constância rítmica. No entanto, há uma pequena passagem significativamente mais contrastante em relação à restante parte da obra, que acaba por assinalar uma das principais características da composição de M. Nobre. É detetada uma forte influência que parece ter vindo de um ritmo chamado *Jongo*, também conhecido como *Caxambu*. Trata-se de uma manifestação cultural afro-brasileira, encontrada em várias partes do Brasil (Pereira, 2007). Recomenda-se que o intérprete violonista se familiarize com o estilo da música *Canto de Xangô*, autoria do compositor carioca B. Powell (1937 – 2000). No seu disco, intitulado *Os Afro-Sambas*, encontram-se ótimos exemplos deste ritmo.

Apenas pelo fato de que a sua partitura não incluía nenhuma indicação de dedilhação da mão direita, deixamos aqui uma proposta geral em relação ao seu uso mais pormenorizado, em particular, nas cordas graves (utilizar o polegar na 6.^a corda e os dedos *i* e *m* na 5.^a e 4.^a cordas). Desta forma, é possível criar uma diferenciação de timbres bem como desenvolver uma maior fluidez, tendo em conta o facto de repetir o polegar por um tempo prolongado — na velocidade rápida — pode ser bastante cansativo e fisicamente desafiante. Quanto à análise do texto musical, detetámos dois pontos diretamente ligados ao esclarecimento da partitura relativamente à sonoridade requerida. O primeiro elemento visa o uso constante de cordas graves soltas, no decorrer da peça, o que pode deixar dúvidas no esclarecimento da duração das respetivas notas (Fig.^s n.º 34a, 35a, 36a e 37a). Embora não esteja escrito que o seu som deva prolongar-se, é bastante comum que os intérpretes deixem soar várias cordas soltas, devido à necessidade de abordagem da técnica avançada da mão direita para o abafamento das cordas e esclarecimento das linhas horizontais. Nesse sentido, para que se consiga definir a duração pretendida das notas, na respetiva escrita latente, com mais precisão, seria recomendável incluir um símbolo específico, denominador da paragem da vibração da nota/sonoridade, como podemos ver nos exemplos das propostas (Fig.^s n.º 34b, 35b, 36b e 37b):



Figura 34a: *Momentos IV* (comp. n.º 1). Fonte. Max Eschig (1984).



Figura 34b: *Momentos IV* (comp. n.º 1). Fonte. Matuk, A. (2020).



Figura n.º 35a: *Momentos IV* (comp.º n.º 7-8). Fonte: Max Eschig (1984).



Figura n.º 35b: *Momentos IV* (comp.º n.º 7-8). Fonte: Matuk, A. (2020).



Figura n.º 36a: *Momentos IV* (comp. n.º 28-29). Fonte: Max Eschig (1984).



Figura n.º 36b: *Momentos IV* (comp. n.º 28-29). Fonte: Matuk, A. (2020).



Figura n.º 37a: *Momentos IV* (comp. n.º 60). Fonte: Max Eschig (1984).



Figura n.º 37b: *Momentos IV* (comp. n.º 60). Fonte: Matuk, A. (2020).

O segundo elemento discutido prende-se com o uso de ligaduras de expressão indicadas na secção entre o comp. n.º 47 e n.º 51 (Fig. n.º 38). A omissão da respetiva ligadura na frase inicial deste excerto (comp.º n.º 44-46) levanta a questão em relação à sua intenção, uma vez que o motivo intervalar é semelhante ao das frases seguintes que foram marcadas com o sinal de ligadura. É preciso louvar o facto de M. Nobre ter indicado as ligaduras de expressão na *Momentos IV*, uma vez que, de um modo geral, os compositores evitam usar essa indicação nas partituras para violão. Talvez seja um dado tradicional, devido à não inclusão de ligaduras de expressão nas obras para este instrumento, publicadas no séc. XIX. Porém, o uso de ligaduras por parte de Nobre merece o louvor e o reconhecimento do mérito, uma vez que aborda mais um elemento relevante na definição sonora do texto musical. Articulação de *legato*, de contraste acentuado — em comparação com o som mais curto e acentuado, aparentemente evidenciado no início e durante uma parte considerável da obra — poderia ser uma possível causa da inclusão deste elemento composicional (ligaduras). Segue, também, mais um exemplo com a mesma situação, nos comp.º entre o n.º 156 e n.º 161 (Fig. n.º 39):



Figura n.º 38: *Momentos IV* (comp.º n.º 44-51). Fonte: Max Eschig (1984).



Figura n.º 39: *Momentos IV* (comp.º n.º 156-161). Fonte: Max Eschig (1984).

As já mencionadas cordas soltas são usadas constantemente durante a obra e, por isso, podem ser consideradas como notas pedais que funcionam como se fossem a engrenagem motora que preenche a obra, dando propulsão e movimento, como indicado pelo carácter *vivo* que rege a peça. Aliás, ao contrário do repertório que contém um vasto número de indicações e alternâncias de carácter, *Momentos IV* é modesto e direto nesse aspecto, contendo uma indicação de carácter até o compasso n.º 99 (*Vivo*) e outra, que termina no comp. n.º 111 (*Lento [rubato]*), retomando, a seguir, a velocidade inicial.

Quanto à forma da peça, a 1.ª seção (A) estende-se até o compasso n.º 60, enquanto a 2.ª seção (B) termina no comp. n.º 98. Observa-se que existe uma repetição quase idêntica da primeira frase da seção A. Entre os comp.º n.º 99 e n.º 110, aparece a única seção contrastante (C) da obra que, embora seja curta, pode ser considerada tão importante quanto as outras já referidas. A última seção da obra (entre os comp.º n.º 111 até o fim [comp. n.º 172]) representa a *coda* (A'), pois, praticamente todas as ideias que estão na seção A podem ser encontradas nela. O início desta última parte da obra apresenta uma variação na utilização das notas pedais (entre os comp.º n.º 27 e n.º 39), onde todas as outras ideias foram utilizadas, embora usando uma métrica distinta e com poucas alterações. Sendo assim, podemos considerar a forma como A—B—C—A'.

CAPÍTULO V | Sonata para Violão Op. 115

Opus	115
Ano de composição	2011
Ano de publicação	2016
Editora	Marlos Nobre Edition
Duração	cca. 17 min.
Encomenda	<i>GHA Records</i>
Digitação instrumental	S. Albertz
Estreia mundial	S.Albertz (09/11/16), <i>Oberlichtsaal der Stadtbibliothek</i> , Leipzig (GER)

Tabela n.º 5: Sonata para Violão, Op. 115 (informação geral). Fonte: Matuk, A. (2020).

A Sonata para Violão Op. 115 está construída em três andamentos (*Impetuoso*, *Cantabile* e *Toccata Brasilis*). É a obra através da qual pudemos ter um acesso mais direto às ideias de M. Nobre e, dessa forma, contribuir de uma maneira mais significativa para a sua difusão devido à elaboração da primeira edição da respetiva Sonata, realizada através do programa informático (*Finale 2014*) para a criação de partituras musicais, em colaboração direta com o compositor. Quanto à primeira publicação da obra, as digitações de S. Albertz foram diretamente acrescentadas e inseridas no manuscrito do próprio compositor, acabando por tornar-se a publicação final na sua versão original, cinco anos depois de a obra ter sido composta. No entanto, M. Nobre pediu para evitar a inserção da digitação instrumental nesta nova edição da obra por acreditar que o mais relevante seria oferecer uma partitura mais clara quanto possível e sem demasiada informação adicional no seu texto musical. As únicas indicações na digitalização final são as de cordas soltas que foram inseridas pelo próprio compositor. Raras serão as sugestões de digitação apresentadas neste trabalho analítico. No entanto, não serão incluídas na edição final desta nova versão da Sonata. Ou seja, apenas poderão ser acessadas por aqueles que tiverem o contato com o presente documento científico. Deste modo, o intérprete terá liberdade total na escolha das suas digitações instrumentais. A leitura da 1.^a publicação da Sonata pode ser uma experiência bastante recompensadora para o intérprete pela criação da intimidade gerida através do contato com a caligrafia, permitindo um acesso direto à fonte inicial da informação musical. Por outro lado, toda essa experiência pode tornar-se desafiante, pois trata-se de uma obra extremamente densa e virtuosística. Relativamente à clareza da própria caligrafia de M. Nobre, evidente no manuscrito, o excesso de tinta é tanto e os elementos textuais estão demasiado próximos, o que pode acabar por desestimular os possíveis interessados em ler a obra. Mais um fato importante é a quantidade significativa de páginas de obra inteira (27 p.), devido ao formato demasiado grande de diversas partes do seu texto musical. No entanto, algumas alterações seriam mesmo necessárias, pois o

próprio compositor comete erros de escrita musical. Neste novo trabalho editorial, o autor contribui com a análise minuciosa, apontando pequenos detalhes, obtendo soluções apresentadas pelo próprio compositor através de diversas comunicações pessoais. Nesse contexto, foram necessárias inúmeras revisões, em colaboração com compositor, para que possam solucionar as situações de conflito. Como já referi, a elaboração da partitura foi realizada através do editor de partituras. Uma vez concluída, o processo consistia por enviar a partitura por correio ao compositor, para que o mesmo pudesse corrigir os eventuais erros, e devolvendo-a de volta, para que fossem acrescentadas as respectivas correções. Sendo assim, esta nova versão da Sonata respeita e conserva ao máximo as ideias do compositor.

Para exemplificar o problema de caligrafia, existente na versão manuscrita, a fig. n.º 40 demonstra a 1.ª página do 2.º andamento (*Cantabile*), no qual, alguns sistemas ocupam até três pautas, sendo que as pautas suplementares disputam espaço com outros sistemas. Desta forma, as indicações podem ser facilmente confundidas se não houver uma atenção mais pormenorizada e minuciosa por parte do intérprete. Esta questão está presente ao longo da obra, mas é, precisamente, no *Cantabile* que a situação nos parece mais emolada e isso se deve ao fato de o seu texto musical conter três linhas horizontais desenvolvidas numa textura larga. Importa, também, mencionar a redução da quantidade de páginas (20 p.), um facto que não deixa de ser levado com seriedade pelos intérpretes. Observemos, então, a 1.ª página do *Cantabile* na versão manuscrita (Fig. n.º 40) e comparemos com a nova versão (Fig. n.º 41):

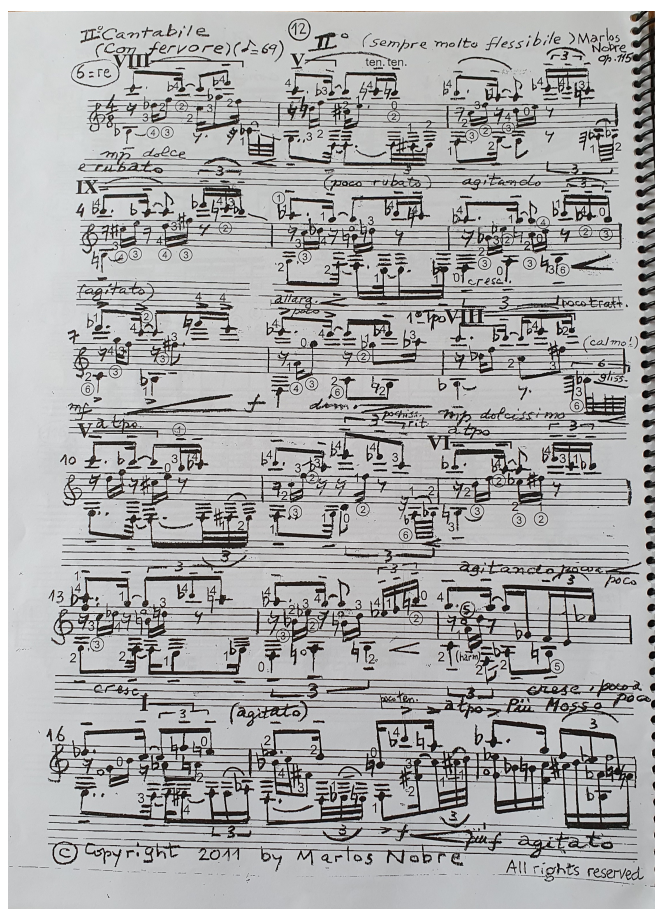


Figura n.º 40: 2.º and. *Cantabile* (1.ª página da versão manuscrita). Fonte: Max Eschig (1984).

9 Digitalização: André Matuk

II
Cantabile

Marlos Nobre
Rio de Janeiro, 2011

6a = re (d)
Con fervore (♩ = 69)

(sempre molto flessibile)

mp dolce e rubato *ten. ten.* *(poco rubato)* *agitando*

(agitato) *cresc.*

Figura n.º 41: 2.º and. *Cantabile* (excerto da 1.ª página da versão editada). Fonte: Matuk, A. (2020).

Após esta primeira impressão da obra, podemos iniciar à nossa análise técnico-interpretativa do 1.º andamento da Sonata Op. 115 (*Impetuoso*).

5.1. *Impetuoso*: Uma análise à luz da *Teoria dos Conjuntos*

Consideramos que este 1.º andamento da obra seja o mais desafiante dos três, no sentido técnico e musical. Isso prende-se ao fato de que, normalmente, no 1.º andamento da forma de sonata é onde aparece uma grande parte do material temático utilizado ao longo da obra. Trata-se um andamento que exige bastante coragem instrumental e virtuosismo, tendo em conta a velocidade proposta pelo compositor. Com isso em mente, recomendámos para que se elabore um plano de digitação instrumental, focado no motivo musical dos *clusters*, pois estes podem ser bastante astuciosos quando não são bem organizados. De certa forma, é uma situação semelhante à que ocorre na *Momentos II*, nos motivos de três notas intercalados por *clusters* (por exemplo, fig. n.º 22a/22b), se bem que, neste caso, teremos esse fenómeno ainda mais frequente.

Antes de entrar mais profundo na análise formal, faremos uma breve introdução sobre a *Teoria dos Conjuntos*⁵³. Esta servirá como uma referência teórica para a compreensão mais clara em relação à análise das séries dodecafónicas presentes na obra. Trata-se de uma teoria frequentemente aplicada na realização da análise de música pós-tonal do séc. XX. O seu conceito prende-se com a *classe de nota* (*pitch class*), referência a um grupo de notas com o mesmo nome. Por exemplo, se tivermos a nota lá 4, isso quer dizer que a sua frequência é de 440hz, ou seja, trata-se de uma nota específica. Nesse caso, a *classe de nota* refere-se a diversas notas separadas por uma ou mais oitavas. Sendo assim, sempre que nos referirmos a uma determinada nota musical, teremos em conta a mencionada teoria. Um outro conceito, o de equivalência enarmónica, será igualmente importante na elaboração da análise de música pós-tonal. Ou seja, não existe distinção, por exemplo, entre as notas dó# e ré b, visto que não haja uma função tonal. Deste modo, com frequência, a notação de acidentes acontece através de escolhas funcionalmente arbitrárias, determinadas pela conveniência e legibilidade.

Levando em conta as ideias e teorias acima referidas, podemos pensar em apenas doze *classes de nota*, pois temos a equivalência de oitava e a equivalência enarmónica. Os números inteiros de 0 a 11 referem-se a cada uma destas classes, considerando o dó fixo, ou seja, a *classe de nota* de dó recebe arbitrariamente o número 0 e todas as outras seguem a partir daí. Nesse caso, é criada a seguinte lista:

- C (B#) = 0;
- C# (Db) = 1;
- D = 2;
- D# (Eb) = 3;
- E (Fb) = 4;
- F = 5;
- F# (Gb) = 6;

⁵³ As referências foram retiradas do livro *Introdução à Teoria Pós-Tonal* (2000), segunda edição, de Joseph N. Straus, com tradução de Ricardo Mazzini Bordini.

- $G = 7$;
- $G\# (Ab) = 8$;
- $A = 9$;
- $A\# (Bb) = 10$;
- $H (Cb) = 11$.

O *Mod. 12* (Módulo n.º 12), dentro deste contexto da música pós-tonal com temperamento igual, indica que qualquer nota pertence a uma das doze *classes de nota*. Portanto, todas as operações de *classes de nota* devem ser feitas em *Mod. 12*. Alguns dos exemplos são os seguintes:

- $5 (F) + 12$ (uma oitava) $= 17 = 5$;
- $10 (A\#) - 12$ (uma oitava) $= -2 = 10$.

De modo geral, qualquer número menor que 0 ou maior que 11 será equivalente a algum número inteiro entre 0 e 11. Para encontrar este equivalente entre 0 e 11 dentro do *Mod. 12*, basta somar ou subtrair 12 do número maior que 11 ou menor que 0, até encontrar um número neste âmbito. Por exemplo:

- $28 - 12 = 16 - 12 = 4 (E)$.

Os outros dois conceitos importantes são os de *intervalos ordenados* e *não-ordenados*. Os *intervalos ordenados* indicam o movimento (ascendente ou descendente), referente às notas ou *classes de notas* que compõem um determinado intervalo. Tais movimentos são indicados através do sinal de + (ascendentes) e o sinal de - (descendentes). Em relação aos intervalos de notas ordenados, os valores são ilimitados. Por exemplo:

- +5 representa uma quarta ascendente e -5 uma quarta descendente. Os valores são apresentados entre 0 e 11, ou seja, todos os valores negativos devem ser convertidos através do *Mod. 12*. Isso significa que o intervalo ordenado da nota de fá 4 e dó 4, (descendente) é -5, mas o intervalo ordenado de classe de nota entre fá e dó, (descendente), é 8, pois, em *Mod. 12*, o -4 equivale a um 8.

Já os intervalos não-ordenados não expressam o movimento ascendente ou descendente, seja entre notas ou *classes de nota* que formam o intervalo. Este intervalo possui apenas um tamanho absoluto. Por exemplo:

- Entre dó 4 e ré 4 ou entre ré 4 e dó 4 o intervalo não-ordenado será sempre = 2. E no caso dos intervalos de classes de nota não-ordenados, deve contar-se a menor distância (em semitons), entre determinadas *classes de nota*. Isso significa que as *classes de nota* de dó e fá = 5, enquanto que de fá para dó = 7. Tendo em conta que 5

é menor que 7, conclui-se que o intervalo de classe de nota não-ordenado entre dó e fá é 5 ($i = 5$).

Considerando que o menor intervalo entre duas *classes de nota* nunca será maior do que seis semitons, o valor de qualquer que seja o intervalo de classe de nota não-ordenado, ou classe de intervalo, nunca será maior do que 6. A partir deste pressuposto teórico, iniciaremos a nossa análise da Sonata para violão Op.115. Nas figuras abaixo (Fig.^s n.º 42 e n.º 43), observa-se a legenda para a identificação mais facilitada dos motivos e conjuntos que aparecem com maior frequência ao longo da peça:

LEGENDA:

motivo n.1	motivo FR
motivo n.2	motivo CR
conjunto C.I	motivo originário
conjunto C.II	
conjunto C.III	

Figura n.º 42: Legenda do 2.º and. da Sonata. Fonte: Matuk, A. (2020).

SONATA para Violão

Digitalização: André Matuk Op. 115 Marlos Nobre
Rio de Janeiro, 2011

I
Impetuoso

Vivo (♩ = 120 - 132)

Figura n.º 43: *Impetuoso* (comp.^s n.º 1-4). Fonte: Matuk, A. (2020).

O *Impetuoso* é iniciado por um acorde de quartas (Fig. n.º 43) que inclui as cordas graves soltas (mi, lá, ré), enquanto nas cordas agudas são produzidas as notas que necessitam a pressão dos dedos da mão esq. nos seus respectivos pontos da corda (lá, ré, sol). Trata-se do 1.º motivo da obra que aparece inúmeras vezes transposto apenas nas cordas agudas. Contudo, pelo fato de as disposições

intervalares serem mantidas, a forma da posição da mão direita é sempre igual, enquanto as notas graves são executadas nas cordas soltas. Podemos considerar este motivo coerente no sentido da escrita para violão pelo fato de explorar recursos idiomáticos do instrumento. O motivo n.º 1 está indicado dentro do retângulo azul. O segundo acorde não segue a mesma lógica, assim como o terceiro (comp. n.º 4). No entanto, a suspensão criada pela repetição da 6.ª corda solta nestas duas situações parece enunciar a chegada do 1.º motivo, que, a partir de então, terá uma presença constante nesta seção da obra. Toda esta parte inicial parece bastante triunfal e revela a liberdade intuitiva na combinação de diferentes elementos, uma característica importante da personalidade composicional.

Dentro do quadro roxo temos o 1.º conjunto (*C.I*), caracterizado pelo grupo de quatro notas, entre as quais encontramos as classes de intervalos não-ordenados em números inteiros (= 1, 5, 1). Teremos ainda, em quadro laranja, a presença de um segundo conjunto (*C.II*), igualmente de quatro notas, com as suas classes de intervalos não ordenados (= 1, 4, 1). Estes dois conjuntos podem aparecer separadamente ou podem ser interligados. Demarcámos em verde o próximo conjunto, (*C.III*) uma célula sintética, formada pela combinação de vários conjuntos (*C.I*, *C.II*, *C.I*) que, por sua vez, está dentro da série original (*O*), como demonstrado na Fig. n.º 44:

The image shows a musical score for two staves, measures 5 and 7. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat, and dynamic markings like *più f* and *ffz*. The music features a complex rhythmic pattern with many triplets. Colored boxes are used to highlight specific intervals and groupings: a blue box highlights a four-note group in measure 5; a purple box highlights a four-note group in measure 7; an orange box highlights a four-note group in measure 8; and a green box highlights a larger group of notes in measure 8. The boxes are arranged to show how smaller intervals combine into larger ones.

Figura n.º 44: *Impetuoso* (compasso n.º 5-8). Fonte: Matuk, A. (2020).

Apresentada pela primeira vez no comp. n.º 5, a série identificada começa na nota mí e segue até a nota dó do mesmo compasso. Portanto, na estrutura interna da série *O*, encontramos os seguintes intervalos de nota não-ordenados em números inteiros:

- = 3, [1, 5, (1), 4, (1), 5, 1], 4, 2, 3 (Demarcámos entre parêntesis o *C.I* e entre colchetes o *C.II*).

As notas E, [G, F#, (B, Bb), [D, Db), Ab, A], F, Eb, C e as suas relações intervalares podem servir como referência para a deteção das outras séries, pelo fato de ser a primeira série em que as 12 notas aparecem seguidas e por ser identificado um padrão que se repete na maioria das séries que encontrámos posteriormente. Denominámos esta série de *O4* (*original 4*) devido ao fato de que começa pela nota mí (E = 4). Em relação aos conjuntos, temos os *C.I.7*, *C.II.11* e *C.I.2*, (G = 7, B = 11 e D = 2). Estes, por sua vez, estão contidos no *C.III.7*, que é caracterizado pelas classes de intervalo

não-ordenados entre seus conjuntos internos (4 semitons do *C.I* para o *C.II* e 3 semitons do *C.II* para o *C.I*). Isso quer dizer que podemos encontrar o *C.III* com variações nas *classes de nota* do 2.º e 3.º conjuntos que o integram. Para exemplificar, observemos a estrutura interna do *C.III.4* e as suas quatro disposições diferentes (*C.I.4*, *C.II.8* e *C.I.11* | *C.I.4*, *C.II.8* e *C.I.5* | *C.I.4*, *C.II.0* e *C.I.9* | *C.I.4*, *C.II.0* e *C.I.3*). Curiosamente, a segunda vez que o motivo n.º 1 ressurgue, desta vez transposto, é apenas no compasso n.º 6. Ao mesmo tempo, a série é concluída no comp. n.º 5 (a nota mib era a única nota que não havia aparecido na peça). Este é o momento onde todas as notas da escala dodecafônica e da série aparecem pela primeira vez na obra.

Identificámos a série O11 (comp. n.º 6). Ela possui exatamente as mesmas características intervalares da série anterior, confirmando o padrão mencionado anteriormente. No entanto, ela está na transposição da nota sí (B = 11) e inclui os conjuntos *C.I.2*, *C.II.6* e *C.I.9*. As *classes de nota* que iniciam cada conjunto (D = 2, F# = 6 e A = 9) estão, por sua vez, contidos no *C.III.2*. Por alguma razão o compositor realizou a série inteira no compasso n.º 7, com a transposição de O7, iniciando na nota sol (G = 7). No entanto, compositor omitiu a nota mib, que seria a última nota para completar a série. Situação semelhante ocorre no compasso n.º 8, se bem que não se trata da mesma série. Não nos parece uma mera coincidência. Aparentemente, é uma brincadeira pessoal, criada conscientemente pelo compositor. Isto revela a já referida liberdade intuitiva, utilizando as regras e quebrando-as logo a seguir e sem rigor. No mesmo compasso, são detetados os conjuntos nas transposições *C.I.10*, *C.II.2* e *C.I.5* (Bb = 10, D = 2 e F = 5), contidos em *C.I.10*.

No compasso n.º 9 encontrámos a série O2, iniciada na nota ré (D = 2), enquanto os conjuntos são *C.I.5*, *C.II.9* e *C.I.0*, (F = 5, A = 9 e C = 0). Já no compasso n.º 10, é iniciada a série O1 na nota dó# (C# = 1) e os conjuntos são *C.I.4*, *C.II.8* e *C.I.11* (E = 4, Ab = 8 e B = 11). O 1.º caso contém o *C.III.5*, enquanto o 2.º possui o *C.III.4* (Fig. n.º 45). Podemos visualizar, dentro dos retângulos azuis, o motivo n.º 1 transposto por um semitom ascendente a cada vez que aparece. Uma observação relevante é que se pode considerar uma determinada nota do *cluster*/acorde como o fim do aparecimento de uma série específica, sempre que se identifique que a mesma possa pertencer à série. Por exemplo, observa-se a nota ré, presente no acorde de comp. n.º 9 (Fig. n.º 45):

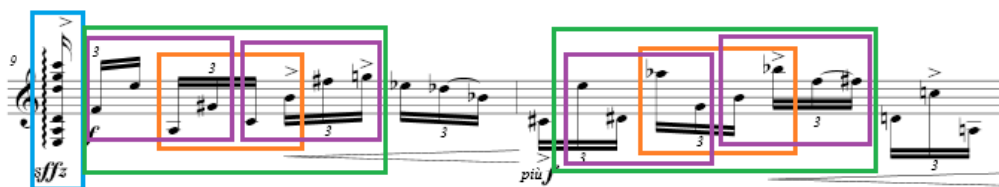


Figura n.º 45: *Impetuoso* (comp. n.º 9/10). Fonte: Matuk, A. (2020).

A seguir, é encontrada mais uma situação bastante distinta (comp. n.º 11), ao apresentar parcialmente uma nova série, desta vez com outra estruturação intervalar. No entanto, a única nota que não encontrámos foi a nota lá# (A# [Bb]). Deteta-se, também, a repetição da *classe de nota* correspondente à nota sí (P.C = 11). Nos comp.º n.º 12 e n.º 13, não existe utilização serial do material

temático. Mais adiante, são detetados o *C.I.3*, *C.I.10*, *C.II.8* e *C.I.1* nos comp.^s n.º 11, 12 e 13 (Eb = 3, Bb = 10, G# = 8 e C# = 1) [Fig. n.º 46]:



Figura n.º 46: *Impetuoso* (comp.^s n.º 11-13). Fonte: Matuk, A. (2020).

Uma série de estrutura diferente da série O pode ser identificada no comp. n.º 14, iniciando-se na nota sí e terminando na nota dó. O peculiar desta série é que ela contém os mesmos conjuntos da série original, ou seja, apresenta as mesmas *classes de intervalo* num grupo de oito notas. Nesta série, são observadas as seguintes classes de intervalos não-ordenados (3 - 5 - 4 - [1 - 5 - (1) - 4 - (1) - 5 - 1] - 3). Denominámos esta série de S.11 (B = 11), incluindo os conjuntos (*C.I.5*, *C.II.9* e *C.I.6*) que compõem o *C.III.5* (Fig. n.º 47). Na transição para o comp. n.º 15, é detetado o *C.II.1* (Db = 1):

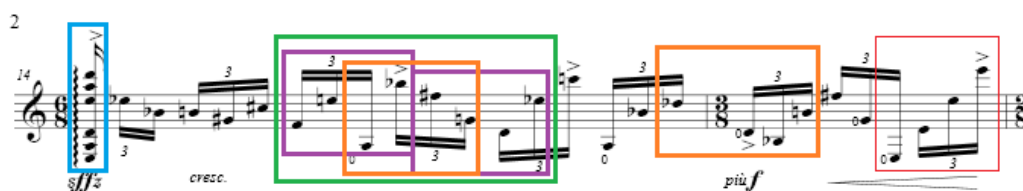


Figura n.º 47: *Impetuoso* (comp. n.º 14-15). Fonte: Matuk, A. (2020).

Chamamos a atenção para a primeira situação na qual acontece a repetição de uma determinada *classe de nota*, de forma sequencial e em diferentes oitavas (E = 4). Identificámos uma nova série (S'), uma irmã gêmea da série S, pois a única classe de intervalo não-ordenado que a diferencia está entre a 2.^a e 3.^a notas. A série S'4 começa na última nota mí do comp. n.º 15 e estende-se até a nota *sol#* (comp. n.º 17). Sendo assim, são detetadas diversas classes de intervalos não-ordenados (3 - 2 - 4 - [1 - 5 - (1) - 4 - (1) - 5 - 1] - 3), com os conjuntos *C.I.1*, *C.II.5*, *C.I.2* que integram o *C.III.1* (C# = 1, F = 5 e D = 2) [Fig. n.º 48]:

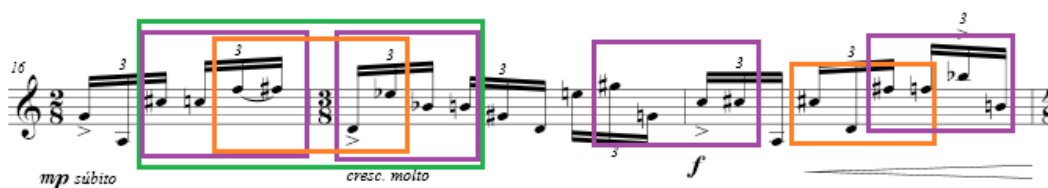


Figura n.º 48: *Impetuoso* (comp.^s n.º 16-18). Fonte: Matuk, A. (2020).

Na passagem do comp. n.º 17 para o n.º 18, é apresentado o conjunto *C.I.8* que começa na nota sol# (G# = 8). Também, no compasso n.º 18, encontra-se o *C.II.1* e *C.I.6* (C# = 1 e F# = 6). A seguir, no compasso n.º 19, encontramos uma nova série exceto pela ausência da *classe de nota* (G = 7), enquanto existe uma repetição da outra (E = 4). É apresentado o conjunto *C.I.10* (Bb = 10). A seguir, no compasso n.º 20 é detetado o *C.III.2*, integrado pelos *C.I.2*, *C.II.10* e *C.I.7* pois (D = 2, Bb = 10 e G = 7):



Figura n.º 49: *Impetuoso* (comp. n.º 19-20). Fonte: Matuk, A. (2020).

É relevante observar o caminhar de semitom para semitom do motivo n.º 1 (em azul), ainda em direção ascendente, cada vez que aparece. Aparentemente, a série foi abandonada, mas permanecem os seus fragmentos, representados pelos conjuntos *C.I.6* e *C.II.2* no comp. n.º 21, (F# = 6 e D = 2). No comp. n.º 22 e no início do compasso seguinte, encontra-se o *C.III.11*, formado pelos conjuntos *C.I.11*, *C.II.7* e *C.I.10* (B = 11, G = 7 e Bb = 10), enquanto no final do comp. n.º 23 aparece, uma vez mais, o conjunto *C.III.1*. Esse conjunto revela uma outra composição (*C.I.1*, *C.II.5* e *C.I.2*) e as suas relações (C# = 1, F = 5 e D = 2) [Fig. n.º 50]:

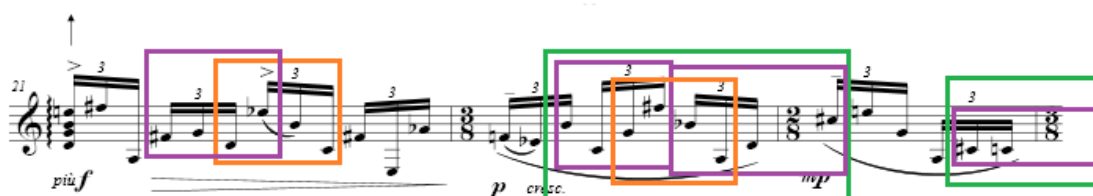


Figura n.º 50: *Impetuoso* (comp. n.º 21-23). Fonte: Matuk, A. (2020).

Na transição para o compasso n.º 25, é formado o *C.I.4* e, mais a frente, o mesmo conjunto, na transposição *C.I.10* (E = 4 e Bb = 10). O comp. n.º 26 representa o clímax desta 1.ª seção no momento de o motivo n.º 1 atingir o ponto mais agudo. Neste mesmo trecho, é inserido um momento de alívio da tensão musical através de uma nota pedal na 6.ª corda solta que segue até ao início do comp. n.º 28. A partir daí, é apresentada uma nova seção (*Seção A2*) [Fig. n.º 51]:

Figura n.º 51: *Impetuoso* (comp.º n.º 24-28). Fonte: Matuk, A. (2020).

A transição de uma seção para a outra é enfatizada pelo contraste dinâmico. No comp. n.º 29, é detetado o conjunto *C.III.4*, formado por *C.I.4*, *C.II.0* e *C.I.9* ($E = 4$, $C = 0$ e $A = 9$), enquanto no compasso seguinte, os conjuntos são *C.I.5* e *C.II.9* ($F = 5$ e $A = 9$ [Fig. n.º 52]):

Figura n.º 52: *Impetuoso* (comp.º n.º 29-30). Fonte: Matuk, A. (2020).

Trata-se de uma seção de desenvolvimento onde o compositor introduz novas ideias rítmicas e musicais a partir do comp. n.º 32 (Fig. n.º 53). É apresentada uma escrita heterofônica, característica dos instrumentos com maiores possibilidades harmônicas. O motivo n.º 1 aparece novamente no compasso n.º 33, embora deixando espaço para um novo motivo musical. O comp. n.º 31 contém o *C.I.0* ($C = 0$). Segue-se uma outra série (X , comp. n.º 32), iniciando na nota ré, seguindo na linha superior e terminando na última nota da linha inferior (dó#). Portanto, temos $X2$ ($D = 2$). Esta série possui uma estrutura distinta (3 - 2 - 4 - 1 - 4 - 2 - 4 - 1 - 2 - 1 - 4). Um dado peculiar é que o comp. n.º 33 apresenta a combinação sequencial de conjuntos mais larga até o momento, sendo o *C.III.5* formado por *C.I.5*, *C.II.11*, *C.I.2*, ($F = 5$, $B = 11$, $D = 2$), somado ao *C.II.8* ($A_b = 8$) e a terminar no compasso seguinte (Fig. n.º 53). É o primeiro caso no qual se encontra uma relação intervalar formada pela distância de um trítono entre os *C.I.5* e *C.II.11* ($F = 5$ e $B = 11$):

Figura n.º 53: *Impetuoso* (comp.º n.º 31-33). Fonte: Matuk, A. (2020).

Se não fosse pela ausência da *classe de nota* 8, formaria-se a série O0 (*original 0*) pela 1.^a vez (comp, n.º 35). Nela, encontramos o conjunto *C.III.3* integrado pelos *C.I.3*, *C.II.7* e *C.I.10*, sendo (Eb = 3, G = 7 e Bb = 10) [Fig. n.º 54]:

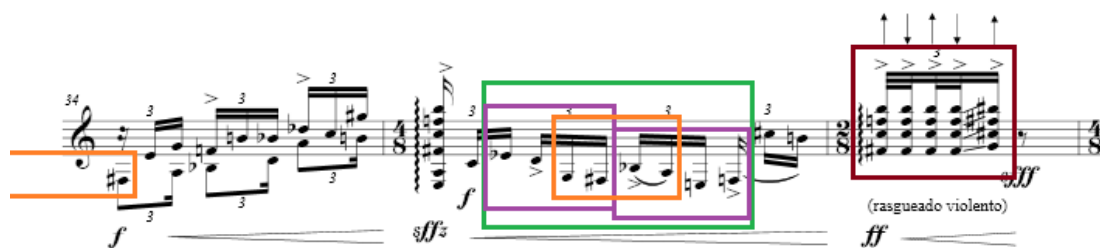


Figura n.º 54: *Impetuoso* (comp.º n.º34-36). Fonte: Matuk, A. (2020).

Eis que aparece o motivo n.º 2 (no quadro vermelho), caracterizado pela figuração de um novo acorde. Assim como o motivo n.º 1, este é, também, bastante idiomático, tendo em conta o formato posicional da mão esquerda. Ou seja, apenas mudamos a posição numérica no braço do violão, mantendo a mesma disposição dos dedos da mão esquerda enquanto o acorde é transposto sequencialmente, ligado pelos *glissandi* ascendentes. Neste caso, temos uma figuração maior, com a ligação de, no máximo, quatro *clusters/acordes* seguidos. Além disso, as cordas soltas são extensamente abordadas, embora somente na 5.^a e 6.^a corda (lá e mi). A série O aparece na sua última versão invertida (comp. n.º 37), ou seja, em vez de começar na primeira *classe de nota* da série O8, ela começa pela última. Sendo assim, temos a O8 na última inversão e a O8 no seu estado fundamental, ambas contendo os mesmos conjuntos (*C.III.11*, integrado por *C.I.11*, *C.II.3* e *C.I.6*) [Fig. n.º 55]:



Figura n.º 55: *Impetuoso* (comp. n.º 37-38). Fonte: Matuk, A. (2020).

O motivo n.º 2 aparece novamente nos comp.º n.º 39 e n.º 41. É preciso salientar que o referido motivo não é distinguido se tiver variações rítmicas ou intervalares. No comp. n.º 40 encontramos a série O6 (F# = 6) que contém o conjunto *C.III.9*, formado por *C.I.9*, *C.II.1* e *C.I.4* (A = 9, Db = 1 e E = 4) [Fig. n.º 56]:

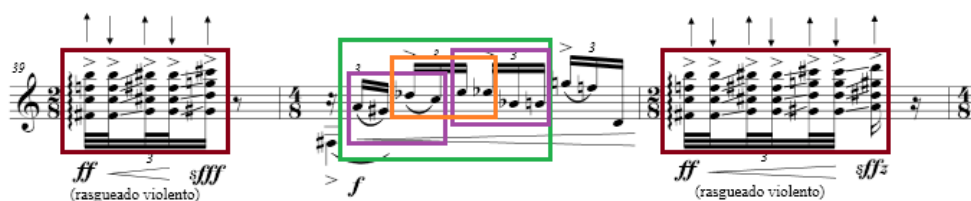


Figura n.º 56: *Impetuoso* (comp.º n.º 39-41). Fonte: Matuk, A. (2020).

A série O1 ($C\# = 1$) pode ser identificada no comp. n.º 42 onde se encontra o *C.III.4*, integrado pelos *C.I.4*, *C.II.8*, *C.I.11* ($E = 4$, $G\# = 8$ e $B = 11$). Logo no comp. n.º 43, não existe a presença de uma série completa, se bem que se deteta o *C.III.8* na disposição *C.I.8*, *C.II.0* e *C.I.3* ($A\flat = 8$, $C = 0$ e $E\flat = 3$). Já no comp. n.º 44, o motivo n.º 2 aparece uma vez mais (Fig. n.º 57):

Figura 57: *Impetuoso* (comp.º n.º 42-44). Fonte: Matuk, A. (2020).

O comp. n.º 45 apresenta a série O10, começando pela *classe de nota* de sib ($B\flat = 10$). Sendo assim, é apresentado o *C.III.1*, neste caso, formado pelos *C.I.1*, *C.II.5* e *C.I.8* ($D\flat = 1$, $F = 5$ e $A\flat = 8$). O compasso seguinte novamente expõe o motivo n.º 2:

Figura n.º 58: *Impetuoso* (comp. n.º 45-46). Fonte: Matuk, A. (2020).

Continuando no comp. n.º 47 (Fig. n.º 59), é observada uma troca de posição entre duas *classes de nota* da série original. Neste caso, é apresentada a série anterior (O10) através da alternância de posição entre a 1.ª e a penúltima *classes de nota* ($B\flat = 10$ e $A = 9$). Desta forma, são expostos exatamente os mesmos conjuntos apresentados no compasso n.º 45, somados a um conjunto extra (*C.II.3*) que ocorre devido à alteração celular gerada pela troca de posição entre as duas *classes de nota*:

Figura n.º 59: *Impetuoso* (comp.º n.º 47-52). Fonte: Matuk, A. (2020).

Em termos formais, o texto musical da obra está no fim da sua primeira maior seção (*Seção A*), que consideramos ser dividida em duas partes menores. Os comp.^s n.º 51 e n.º 52 podem ser considerados como transitórios entre uma seção e outra. Uma nova parte (*B*) inicia-se a partir do comp. n.º 53 (Fig. n.º 60) e segue até ao comp. n.º 70, caracterizada pela presença do já mencionado ritmo do *freno*. Tal ritmo encontra-se na voz superior sempre que temos as seqüências em forma de ritmo sincopado. A característica composicional desta transição pode ser associada novamente ao contraste. Se o caráter da seção era *forte* e *turbulento*, este é *suave* e *melodioso*, com contrastes menores internos (Fig. n.º 60):

Figura n.º 60: *Impetuoso* (comp.^s n.º 53-57). Fonte: Matuk, A. (2020).

Não foi encontrada utilização de séries neste excerto. O que temos é um novo motivo melódico cromático (*CR*) em vermelho, em alternância com um outro motivo (*FR*), em azul. Em relação ao motivo *FR*, observa-se a figuração rítmica (*freno*) harmonicamente abordada, em modo menor. Deste modo, quando utilizarmos a relação numérica para definir este motivo, estaremos a referir-nos, também, ao modo menor. Ou seja, nos comp.^s n.º 53, n.º 54 e n.º 57, o motivo *FR* ocorre na zona modal de lá, configurado pelas *classes de nota* A, C e E, nomeado de *FR9* (A = 9). Dessa forma, este representa um exemplo de aplicação da *Teoria dos Conjuntos* na análise de passagens por *regiões*⁵⁴, procurando apreender, de maneira sintetizada, estruturas triádicas relacionadas aos modos menores encontrados. Quanto ao motivo *CR* e suas características, é exposto um movimento melódico cromático em quiálteras de três notas, em intervalos descendentes por semitom. Por exemplo, se o motivo for *CR3*, isso significa que serão obtidas as seguintes *classes de nota*: (Eb [D#] = 3, D = 2 e C# [Db] = 1) no primeiro grupo de três. No próximo grupo, teremos outro conjunto (*CR2*, D = 2, C# [Db] = 1 e C = 0), e daí por diante. Este exemplo pode ser observado no comp. n.º 55 (*CR3*, *CR2*, *CR1*, *CR0*, *CR11* e *CR8*) [Eb = 3, D = 2, Db = 1, C = 0, B = 11 e Ab = 8].

A seguir, no comp. n.º 58 (Fig. n.º 61), encontra-se a continuação do motivo *FR9* anterior, bem como a sua repetição nos comp.^s n.º 60 e n.º 61. No comp. n.º 59, são apresentados os mesmos motivos *CR* do início, mas apenas os *CR3*, *CR2*, *CR1* e *CR0* (Eb = 3, D = 2, Db = 1 e C = 0), enquanto no

⁵⁴ N.a.: O conceito de *regiões* que utilizamos é apresentado por Arnold Schönberg nos Capítulos III e IV do seu livro *Funções Estruturais da Harmonia* (2004). Nele, o compositor procura uma associação entre uma única tonalidade principal e os outros acordes que não pertencem ao campo harmónico original. Ou seja, assim é possível relacionar todos os elementos harmónicos da obra a um determinado centro, possibilitando, desta forma, interpretações mais largas e, conseqüentemente, menos definitivas ou categóricas.

comp. n.º 62 é detetado *CR8*, *CR7*, *CR6*, *CR5*, continuando no compasso seguinte (*CR4*, *CR3*, *CR2* e *CR0*, sendo, Ab = 8, G = 7, Gb = 6, F = 5, E = 4, Eb = 3, D = 2 e C = 0) [Fig. n.º 61],:

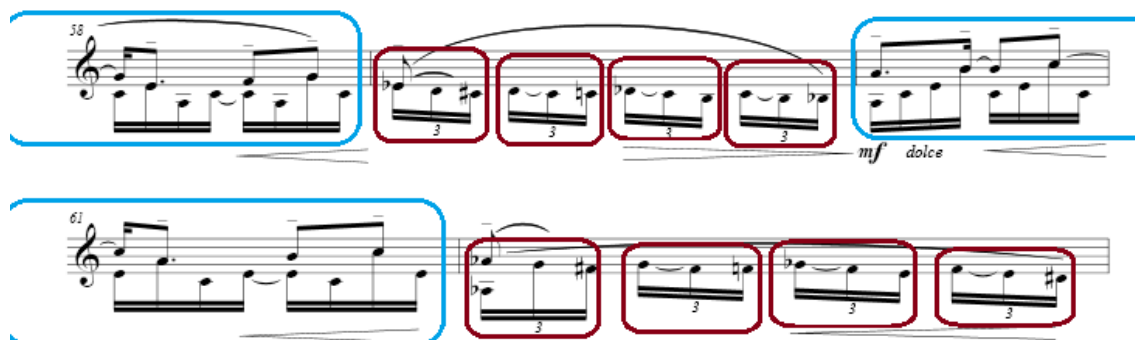


Figura n.º 61: *Impetuoso* (comp.º n.º 58-62). Fonte: Matuk, A. (2020).

A sequência de motivos cromáticos continua entre os comp.º n.º 63 e n.º 65, onde é apresentado o motivo *FR7* (G = 7). Este último configura-se nas seguintes *classes de nota* G = 7, Bb = 10 e D = 2, ou seja, um acorde de sol menor. A nota mí pode ser considerada como parte da escala de sol menor harmónica, por exemplo (Fig. n.º 62):

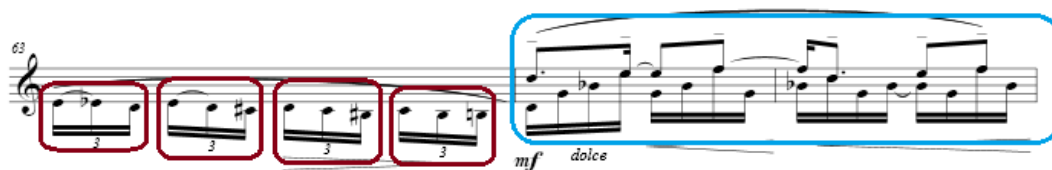


Figura n.º 62: *Impetuoso* (comp.º n.º 63-65). Fonte: Matuk, A. (2020).

No comp. n.º 65 (Fig. n.º 63) temos os motivos *CR1*, *CR0*, *CR11* e *CR10* (Db = 1, C = 0, B = 11 e Bb = 10). Os dois compassos seguintes apresentam o motivo *FR7* novamente na zona tonal de sol, enquanto nos comp.º n.º 69 e n.º 70 aparece o motivo *FR11* (B = 11, D = 2 e F# = 6), configurando o acorde de sí menor:

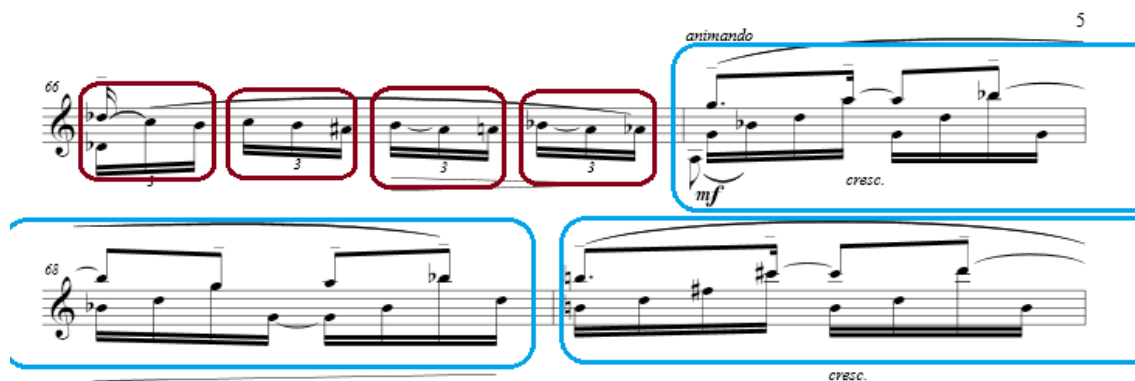


Figura n.º 63: *Impetuoso* (comp.º n.º 66-69). Fonte: Matuk, A. (2020).

O texto musical do *Impetuoso* segue para a seção central (C). Retornando ao tempo inicial (*con fuoco*) após uma transição (comp.º n.º 71 e n.º 72) onde ressurgiu novamente o motivo n.º 1. Iniciando a seção C (comp. n.º 73), é apresentado um acorde através da técnica de *rasgueado*, com as seis cordas soltas, tendo a nota *mí* iniciando o motivo que configura uma alteração daquilo que seria o CR3 (Eb = 3), se levarmos em conta as duas notas seguintes (*ré* e *dó#*). Os motivos seguintes são CR2, CR1 e CR0 (D = 2, Db = 1 e C = 0) [Fig. n.º 64]. O comp. n.º 74 apresenta um novo motivo, (*originário n.1*) que, em seu estado original, pode ser considerado como dividido entre as duas vozes, superior e inferior, sendo estas vozes dobradas por intervalos de quarta perfeita (equivalente a 5 semitons) além de sofrer alterações na sua estrutura intervalar. São detetadas as notas (*sí*, *síb* e *láb*) que possuem as classes de intervalo (1 e 2) na voz superior, enquanto na voz inferior são encontradas as notas *dó*, *ré* e *lá* (2 e 5):

Figura n.º 64: *Impetuoso* (comp.º n.º 70-74). Fonte: Matuk, A. (2020).

O retângulo verde identifica o padrão que se repete durante esta seção. No entanto, o motivo n.º 1 (quadro azul, com vértices retas), por vezes será trocado de posição com o *cluster/acorde* nas cordas soltas. Portanto, teremos um compasso caracterizado pelo *cluster/acorde* em cordas soltas ou motivo n.º 1, sequenciado pela repetição da 6.ª corda solta. No 3.º comp. do excerto, é detetado o motivo *originário* (quadro laranja) [Fig. n.º 65]:

Figura n.º 65: *Impetuoso* (comp.º n.º 75-80). Fonte: Matuk, A. (2020).

Na figura anterior, o *cluster*/acorde é realizado nas seis cordas soltas somente uma vez, enquanto o motivo n.º 1 três vezes (comp.º n.º 76, 78 e 79). Nestes dois últimos compassos citados, o motivo n.º 1 tem a sexta corda omitida. É encontrada no comp. n.º 76 (Fig. n.º 65) exatamente a mesma situação do comp. n.º 73 (Fig. n.º 64), apenas com uma variação de oitava. Em relação ao motivo *originário*, neste caso, além do acréscimo de quartas perfeitas, é detetada uma alteração na *classe de intervalo* da voz superior (= 1 e 1), entre as *classes de nota* (A = 9, Ab = 8 e G = 7) e outra alteração na voz inferior (= 5 e 5, entre D = 2, A = 9 e E = 4). Este caso (comp. n.º 77) é replicado no comp. n.º 80, com alteração apenas nas *classes de nota* da voz superior, que aparece transposta (Fig. n.º 65).

O motivo n.º 1 está presente nos dois casos inseridos na figura abaixo (Fig. n.º 66). No comp. n.º 81, é realizada uma variação em relação às cordas soltas. Em vez de usar a repetição das notas na 6.ª corda, é exposta uma alternância entre a 5.ª e a 4.ª cordas soltas. Pode considerar-se a presença do motivo *CR3* (comp. n.º 82), iniciado pela segunda nota (D = 2). A seguir, aparecem os motivos *CR2*, *CR1* e *CR0* (D = 2, C# = 1 e C = 0). Já no comp. n.º 83, é possível associar as vozes superiores do motivo *originário* com as mesmas *classes de notas* que encontrámos anteriormente no comp. n.º 74. No entanto, existe o acréscimo das quartas perfeitas bem como as mesmas classes de intervalos não-ordenados nas vozes inferiores, encontradas nos comp.º n.º 77 e n.º 80 (Fig. n.º 65).

Figura n.º 66: *Impetuoso* (comp.º n.º 81-83). Fonte: Matuk, A. (2020).

O último sistema da seção C é marcado pelas mesmas características anteriores, com a presença do motivo n.º 1 e um jogo entre as três cordas graves soltas no comp. n.º 84. A seguir, aparecem os motivos *CR4*, *CR3*, *CR2* e *CR1* (E = 4, Eb = 3, D = 2 e C# = 1) no comp. n.º 85. No compasso n.º 86 o motivo *originário* tem as mesmas características que apresenta nos comp.º n.º 77 e n.º 80, se bem que tem a nota dó da voz superior como ponto de partida. É identificada uma transição da seção C para a seção B, salvo variações menores (*seção B'*) (Fig. n.º 67):

Figura n.º 67: *Impetuoso* (comp.º n.º 84-89). Fonte: Matuk, A. (2020).

O motivo *FR9* ($A = 9$), ou zona modal de lá, é encontrada, novamente, nos comp.^s n.º 89, 90, 92 e 93, enquanto os motivos *CR3*, *CR2*, *CR1*, *CR0*, nos comp.^s n.º 91 e n.º 94 (Fig. n.º 68). Este excerto diferencia-se em relação à seção B, que possui mais um compasso nos motivos *CR11* e *CR10*, o n.º 56 (Fig. n.º 60).

The image shows two staves of musical notation. The top staff contains measures 90, 91, 92, 93, and 94. Measure 90 is enclosed in a blue box. Measures 91, 92, 93, and 94 are each enclosed in a red box. The bottom staff contains measures 95, 96, 97, 98, and 99. Measure 95 is enclosed in a blue box. Measures 96, 97, 98, and 99 are each enclosed in a red box. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mp*.

Figura n.º 68: *Impetuoso* (comp.^s n.º 90-94). Fonte: Matuk, A. (2020).

O motivo *FR9* ($A = 9$), ou zona modal de lá, repete-se nos comp.^s n.º 95 e n.º 96, seguido pelos motivos *CR8*, *CR7*, *CR6* e *CR5*, no comp. n.º 97 (Fig. n.º 69). Neste momento do texto musical, existe também um compasso a menos do que na seção B, onde é apresentada a continuação da sequência descendente (*CR4*, *CR3*, *CR2* e *CR1*) no comp. n.º 63 (Fig. n.º 62). A seguir, apresenta-se o motivo *FR7* ($G = 7$), ou zona modal de sol (comp. n.º 98), e os motivos *CR2*, *CR1*, *CR0* e *CR9* no comp. n.º 99 (Figura 69). Este último diferencia-se da seção B, onde se encontram os motivos *CR1*, *CR0*, *CR11* e *CR10* no comp. n.º 66 (Fig. n.º 63).

The image shows two staves of musical notation. The top staff contains measures 95, 96, 97, 98, and 99. Measure 95 is enclosed in a blue box. Measures 96, 97, 98, and 99 are each enclosed in a red box. The bottom staff contains measures 100, 101, 102, 103, and 104. Measure 100 is enclosed in a blue box. Measures 101, 102, 103, and 104 are each enclosed in a red box. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mp*, *dolce*, *mf*, and *cresc.*

Figura n.º 69: *Impetuoso* (comp.^s n.º 95-100). Fonte: Matuk, A. (2020).

Nos comp.^s n.º 101 e n.º 102, identificam-se o motivo *FR7*, ($G = 7$, sol menor), seguido por *FR11* ($B = 11$, sí menor) nos comp.^s n.º 103 e n.º 104. Por fim, no compasso n.º 105, encerra-se esta seção com o motivo n.º 1 (Fig. n.º 70):

Figura n.º 70: *Impetuoso* (comp.º n.º 101-106). Fonte: Matuk, A. (2020).

A última seção (A'), que pode ser considerada como *CODA*, inicia-se a partir do comp. n.º 106. É realizada uma repetição quase literal dos comp.º n.º 3 n.º 4 (Fig. n.º 43), ou n.º 5 e n.º 6 (Fig. n.º 44) entre os comp.º n.º 107, e n.º 110 (Fig. n.º 71), onde conseqüentemente se encontram exatamente os mesmos conjuntos. A diferença está na presença do motivo n.º 1 (comp. n.º 107) e da figura pedal nas notas mí e lá (comp. n.º 110). Já no compasso n.º 111, é realizada a repetição do comp. n.º 8 (Fig. n.º 44).

Figura n.º 71: *Impetuoso* (comp.º n.º 107-111). Fonte: Matuk, A. (2020).

Entre os comp.º n.º 112 e n.º 116, é exposta uma reapresentação praticamente literal do excerto previamente abordado (do comp. n.º 11 ao n.º 15). A diferença consiste na alteração de oitavas (comp. n.º 113, na nota fá, n.º 114 na nota sol# e n.º 115 nas notas sol#, dó# e ré b). No comp. n.º 116 algumas notas distintas são apresentadas (Fig. n.º 72):

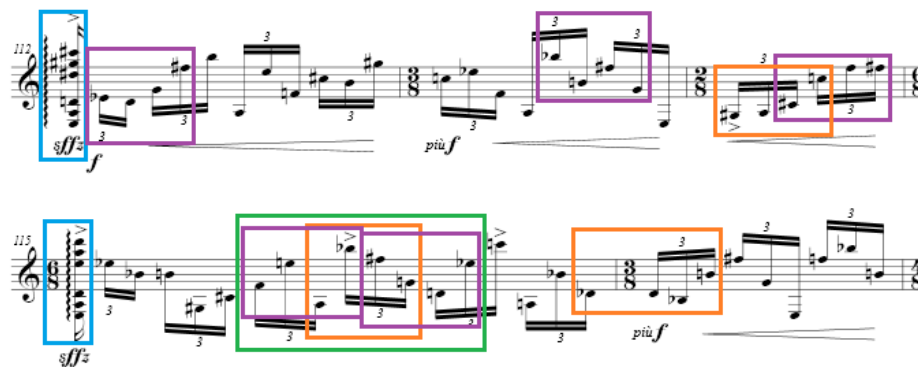


Figura n.º 72: *Impetuoso* (comp.º n.º 112-116). Fonte: Matuk, A. (2020).

A seguir, novamente aparece a repetição literal dos comp.º n.º 19 e n.º 20 (comp.º n.º 117 e n.º 118), enquanto no comp. n.º 119, são encontradas algumas alterações na 1.ª e na última pulsação, onde estão colocadas as notas ré e lá b em vez das notas dó e ré (Fig. n.º 73):

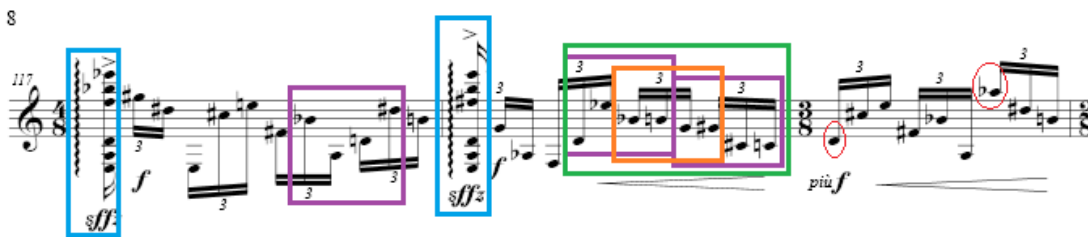


Figura n.º 73: *Impetuoso* (comp.º n.º 117-119). Fonte: Matuk, A. (2020).

É importante indicar que diversos motivos não foram identificados no texto pelo fato de terem sido descritos anteriormente. No entanto, salienta-se o fato de que o motivo n.º 1 foi tratado da mesma forma que na seção A1, ou seja, ascendendo um semitom a cada vez que aparece, e atingindo o seu clímax no comp. n.º 118. O fim deste andamento é impulsionado pela repetição de *rasgueados* do motivo n.º 2 num movimento ascendente (entre os comp.º n.º 120 e n.º 127). Não obstante, ocorrem duas interrupções (comp.º n.º 121 e n.º 123) [Fig. n.º 74]. O comp. n.º 121 apresenta um recorte do comp. n.º 33 (Fig. n.º 53), substituindo apenas a última nota mí (comp. n.º 33) pela nota fá. O mesmo acontece no comp. n.º 123, apresentando um recorte do comp. n.º 47 (Fig. n.º 59), substituindo a nota mí b do comp. n.º 47 pela nota lá (Figura 74). Por fim, o *Impetuoso* conclui de uma forma triunfante e magistral (*accelerando, crescendo, fff e sffff*).

Figura n.º 74: *Impetuoso* (comp.º n.º 120-127). Fonte: Matuk, A. (2020).

Conclui-se que a forma da *Impetuoso* seja composta de seguinte forma:

- A (A1, A2) — B — C — B' — A' (CODA).

Segue a demonstração da construção formal⁵⁵ do *Impetuoso* (Tab. n.º 6):

Seção A (A1 + A2)	Comp. n.º1 ao n.º 50 (n.º 1 ao n.º 27 + n.º 28 ao n.º 50)
Seção B	Comp. n.º 53 ao n.º 70
Seção C	Comp. n.º 73 ao n.º 86
Seção B'	Comp. n.º 89 ao n.º 104
Seção A' (CODA)	Comp. n.º 106 ao n.º 127

Tabela n.º 6: Construção formal do 1.º and. da Sonata Op. 115 de M. Nobre. Fonte: Matuk, A. (2020).

⁵⁵ N. a.: Os compassos considerados como transição não foram inseridos na tabela.

5.2. *Cantabile*: Uma análise tradicional?

De um ponto de vista geral, *Cantabile*, o 2.º andamento da Sonata Op. 115, foi imaginado por compositor numa velocidade lenta e com caráter emocional (*con fervore*). M. Nobre utiliza, frequentemente, as indicações de *rubato* e *dolce* de forma contrastante com as indicações de *agitato* ou *agitando*. Embora sempre exista uma liberdade interpretativa em relação às indicações de caráter musical e a sua velocidade, certamente, este é o andamento da Sonata que confere uma menor liberdade ao intérprete em relação à duração das notas devido à sua escrita que insiste, escrupulosamente, na condução de três linhas horizontais, criando, dessa forma, diversas situações avançadas na execução do seu ritmo complementar. A mencionada liberdade encontra-se no tratamento livre da pulsação (*sempre molto flessibile*), logo nos primeiros compassos, evidenciando, de alguma forma, uma certa preocupação do próprio compositor em relação à textura densa do texto musical. No entanto, os elementos rítmicos continuam a ser relevantes para que se possa definir o grau de influência dos ritmos tradicionais brasileiros na música para violão de M. Nobre. Identificamos o ritmo de *marcha-rancho*, como já foi relacionado anteriormente, na análise da série de *Momentos* e, principalmente, no movimento anterior (*Impetuoso*). Na realidade, o que ocorre no *Cantabile*, em relação à estrutura rítmica, melódica e harmônica da unidade que conduzirá esta análise, é uma derivação do motivo, o já referido *FR*, um dos principais da seção B e B' do *Impetuoso*. É importante ressaltar uma vez mais que o ritmo de *marcha-rancho* é diferenciado do *frevó* apenas pela diferença de velocidade (lento e rápido). No entanto, o motivo *FR*, neste caso, está fragmentado, porque o compositor utiliza apenas o seu 1.º comp., criando alterações rítmicas na última pulsação. Não se pretende aqui definir a obra como uma cópia idêntica do mencionado ritmo popular. Contudo, tais associações certamente podem ser feitas e aproveitadas sempre que possível, pois, além de enriquecerem o imaginário interpretativo, revelam uma das múltiplas perspectivas possíveis da obra. Para uma compreensão mais precisa de ritmos populares detetados na composição de Nobre, recomenda-se a escuta de exemplos concretos, executados na sua forma original, pois, esta pode proporcionar ao intérprete uma noção mais direta da realidade musical e estilística, possibilitando, dessa forma, a associação de sonoridades e ritmos que podem enriquecer a capacidade interpretativa do músico executante. Por exemplo, podemos citar o LP intitulado *Antologia da Marcha Rancho da Banda da Saudade*⁵⁶, que apresenta uma recolha geral de algumas das músicas que representam esta tradição popular do estado de Pernambuco.

A escrita composicional utilizada no *Cantabile* é politonal. Seguramente, não parece ser atonal ou dodecafônica e, embora contenha diversas ambiguidades harmônicas e passagens que podem ser consideradas *errantes*⁵⁷, a presença de tríades e tétrades chamou a nossa atenção. A sua melodia é,

⁵⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Cnw_MiEgaXw (Acedido em out. 22, 2020).

⁵⁷ A harmonia errante está baseada no significado múltiplo. Assim sendo, há acordes que, devido à sua constituição, são muito eficazes neste propósito: acordes de 7ª diminuta, tríades aumentadas, acordes ^{6/5} e ^{4/3} aumentados, tríades napolitanas, acordes de quartas e outras alterações. [...] a harmonia errante não precisa conter acordes extravagantes. As próprias tríades e acordes de Dominante com 7ª podem fracassar no intuito de expressar uma tonalidade.” (Schönberg, 2004, p.187-188)

principalmente, diatônica, contendo passagens cromáticas associadas às *notas estranhas ao acorde*⁵⁸. No entanto, os encadeamentos harmônicos, frequentemente, não representam as funções tonais (V - I), ou sensações de tensão e repouso. Como se trata de música pós-tonal e como acontece no decorrer desta obra, “[u]ma sequência de acordes pode ser afuncional, nem expressando inequivocamente uma tonalidade, nem requerendo uma continuação clara” (Schönberg, 2004, p. 17).

Apesar das inúmeras dificuldades em encontrar um caminho através de uma análise harmônica funcional que englobasse e explicasse todas as notas e suas possíveis funções, não poderia ignorar uma forte sensação tonal gerada pela melodia principal da obra, apresentada na voz superior, ainda que tal sensação se dê de forma encoberta pelas ambiguidades das falsas relações, enarmonias e cromatismos. Na fig. n.º 75, são encontradas as duas situações distintas, nas quais o acorde de sol menor é escrito de forma diferente. No caso da pauta superior, o acorde está no seu estado fundamental com 7ª menor, sem inversão. No caso inferior, é adicionada a nota lá, não pertencente ao acorde de sol (Fig. n.º 75):

Figura n.º 75: Ambiguidade do motivo FR. Fonte: Matuk, A. (2020).

O motivo referido está identificado com retângulo vermelho, neste caso, o *FR7* ($G = 7$), que, por sua vez, poderá ser representado pela cifragem *Gm7* que representa o acorde de sol menor com 7ª menor. A utilização deste tipo de cifra, embora pouco comum na análise da música contemporânea, será aqui apresentada com o intuito de facilitar uma visualização harmônica mais imediata para os violonistas familiarizados com este tipo de representação, normalmente utilizado no contexto da música popular, tendo por base o livro *Dicionário de acordes cifrados* (2010) de A. Chediak. Com isso, há um destaque em relação à qualidade dos acordes que são gerados através de uma redução harmônica, ou seja, pelo empilhamento vertical das notas de um determinado excerto musical, permitindo que a escuta sirva como ponto de partida, como ferramenta auxiliar. Outro detalhe importante é que se optou por não indicar as inversões nas cifragens aqui utilizadas, pelo fato de que

⁵⁸ N.a.: O livro intitulado *Curso condensado de harmonia tradicional com predomínio de exercícios e um mínimo de regras* (1949), de P. Hindemith, apresenta no Capítulo VII, *Notas Estranhas ao Acorde*. Os conceitos aqui usados, nomeadamente, nota de passagem, *appoggiatura*, antecipação, retardo, etc., também podem ser classificados como notas melódicas.

não foi encontrada uma associação direta da harmonia com a direção da voz inferior, na maior parte da partitura. No entanto, cabe ressaltar que ela é desprovida de significado funcional, enquanto os números romanos, como usados por Schönberg (2004) e aqui utilizados, trazem as relações de cada tonalidade e descrevem, de maneira mais precisa, o contexto no qual estão inseridas, indicando as suas funções. A riqueza harmônica do texto musical de *Cantabile* bem como a sua instabilidade podem ser observadas na Fig. n.º 76:

II
Cantabile

Marlos Nobre
Rio de Janeiro, 2011

9 Digitalização: André Matuk
6a = re (d)
Con fervore (♩ = 69)

Bbm **Cm7(b5)** **Gm7** **C7(b9)** *(sempre molto flessibile)* **Fm** **E7** **Cm7**
mp dolce e rubato *(poco rubato)* *agitando*

t: I II ————— V
 d: IV H V I VII IV

Figura n.º 76: *Cantabile* (comp.º n.º 1-3). Fonte: Matuk, A. (2020).

Na linha superior abaixo da pauta (números romanos), temos o 1.º acorde como tônica (t), enquanto, na linha inferior, o mesmo pode ser considerado como IV.º grau da tonalidade de dominante (d). A nota dó da voz superior (1.º comp.) pode ser considerada uma *appoggiatura* que se resolve na função fundamental (sib) Todas as outras notas da 1.ª metade deste compasso pertencem ao acorde de sib menor (Bbm). Em relação à 2.ª metade do compasso, pode considerar-se como um acorde do II.º grau sem terça, na tonalidade de sí b menor. As restantes notas são observadas como *notas estranhas ao acorde* (Hindemith, 1949), sendo a nota réb da voz superior considerada uma nota de retardo do 1.º acorde. A nota dó b da voz inferior cria uma falsa relação de resolução com a nota dó da voz superior (1.ª pulsação do 2.º comp.), enquanto a nota fá da voz intermediária é vista como uma antecipação por ser a 7ª menor do acorde seguinte. O 2.º comp., como já mencionámos anteriormente na Fig.n.º 75, traz o acorde de sol menor com 7ª menor (Gm7). A nota dó, igualmente como no compasso anterior, pode ser considerada como uma *appoggiatura* que se resolve na nota da terça menor de sol (sí b). Trata-se de um acorde alterado (H), da função de subdominante, seguido pelo acorde da dominante secundária (V), ambos pertencentes à região da dominante (d). Os números romanos cortados indicam os acordes alterados. Em relação ao V.º grau, existe uma ambiguidade provocada pela linha de baixo, na nota ré, que será considerada como uma nota livre, e pela nota dó# da voz intermediária que, se enarmonizada, constitui a nona menor do acorde de dominante da tonalidade de ré. Quanto à nota sí, (voz superior), trata-se de uma nota de passagem que se resolve na nota sí b do próximo compasso, assim como na voz inferior, nas notas ré# e mi, são apresentadas as notas de passagem dupla que se

resolvem na nota fá. No 3.º comp., é posto o acorde de fá menor (*Fm*) no seu estado fundamental. Pode ser ouvido tanto o I.º (d) como o V.º grau (t). O retângulo azul demarca a presença da mesma disposição das três notas superiores, encontradas no motivo n.º 1 do *Impetuoso*. No entanto, neste caso, a nota si b (voz superior) pode ser considerada, igualmente, como uma *appoggiatura* que é resolvida na terça do acorde de fá (lá b). Enquanto o motivo n.º 1 se apresentava como um bloco ou até um *cluster* — quando reunido com as graves soltas e sem exigir resoluções — agora ele comporta-se de outra maneira, podendo ser considerado, também, como um acorde com quarta suspensa. Por fim, é escrito o acorde de VII_2 , seguido por outro, de IV.º grau, ambos derivados da região da dominante. Por outro lado, o baixo contém a nota sol que pode ser interpretada como uma nota livre ou, ainda, uma nota de atração para o acorde do IV.º grau. Quanto à nota lá b, pode ser considerada como a terça do VII por enarmonia. A nota ré b (voz superior) poderia ser uma nota de passagem que se resolve na nota sí do compasso seguinte, assim como a nota lá b (voz inferior), resolvida na 7ª menor do IV.º grau.

A importância de uma análise mais profunda destes primeiros compassos parece-me bastante pertinente, não apenas pelas relações harmônicas identificadas, mas também pelo fato de três repetições desta unidade ocorrerem ao longo da peça. A situação pode ser analisada no retângulo de cor laranja (Fig. n.º 77):

The image shows a musical score for three measures of a piece. The first measure is marked '1º tempo' and contains the chords *Bbm* and *Cm7(b5)*. The second measure is marked 'poco tratt.' and contains the chords *Gm7* and *E°*. The third measure is marked '(calmo)' and contains the chords *Fm* and *Cm7*. A yellow box highlights the *Cm7(b5)* chord in the first measure, and a blue box highlights the *Fm* chord in the third measure. A red box highlights the *Cm7* chord in the third measure. A red arrow labeled 'COLAGEM' points to the transition between the second and third measures. Below the score, the harmonic analysis is given as: t: I, d: IV, II, III, V, IV.

Figura n.º 77: *Cantabile* (comp.ºs n.º 9-11). Fonte: Matuk, A. (2020).

Aqui, notam-se algumas semelhanças evidentes, salvo alterações rítmicas menores e de determinadas notas, nas duas últimas pulsações de cada compasso. Observa-se a presença da terça do II.º grau (comp. n.º 9) e a linha de baixo que, em vez da nota dó b, contém a nota ré b, configurando uma falsa relação devido ao aparecimento da nota dó no compasso seguinte (voz superior). No comp. n.º 10, é detetado o acorde diminuto (V°), devido à ausência da fundamental. A alteração da melodia (voz superior) é realizada dentro da tonalidade de dominante, sendo a nota sol parte do acorde, e a nota lá b considerada como uma antecipação. As alterações do comp. n.º 11 criam uma situação bastante ambígua. Uma possível interpretação é que os dois acordes estejam a ocorrer em simultâneo. No entanto, outra interpretação possível — aqui adotada — caracteriza a nota ré (voz inferior) como uma nota livre, enquanto a nota fá (voz intermediária) é interpretada como nota de retardo sem resolução. Do comp. n.º 22 ao n.º 24 (Fig. 78), são expostas, literalmente, as mesmas ideias anteriormente apresentadas (Fig. n.º 77), salvo alterações de oitava (voz inferior) e inserção da repetição do motivo

(voz superior). No comp. n.º 22, observa-se a célula formada pelas notas mí b e ré b, tal como no comp. n.º 9:



Figura n.º 78: *Cantabile* (comp.º n.º 22-24). Fonte: Matuk, A. (2020).

Por fim, do comp. n.º 30 ao n.º 32, deteta-se uma maior semelhança com a 2.ª aparição desta unidade (voz superior numa oitava superior), exceto pela nota ré do comp. n.º 31. A imagem harmónica é igual, enquanto a ideia rítmica (tercinas) prevalece na voz superior (duas últimas pulsações de cada compasso) [Fig. n.º 79]:

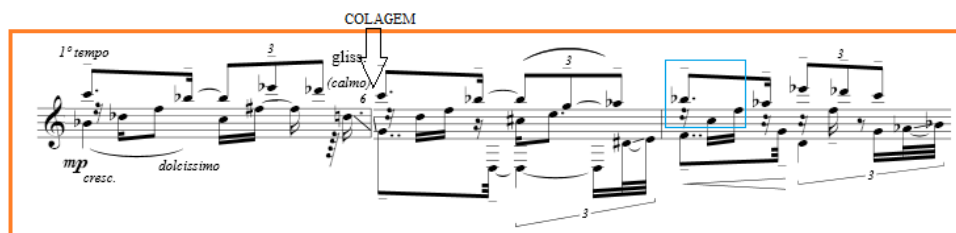


Figura n.º 79: *Cantabile* (comp.º n.º 30-32). Fonte: Matuk, A. (2020).

Outra novidade é a substituição da nota responsável pela criação de uma falsa relação, neste caso, a nota ré (última nota do comp. n.º 30). Cada vez que esta unidade aparece, pequenas alterações ocorrem, embora, de modo geral, parecem manter o mesmo sentido. Ao longo da obra, é possível encontrar diversas situações deste tipo. Contudo, a atenção é levada para uma das passagens mais atípicas, em relação à técnica de mão esquerda, que, na nossa opinião, merece uma proposta de digitação instrumental. Trata-se de uma situação que engloba o efeito de *glissando* na 6.ª corda, do III.º espaço ao VI.º (entre as notas fá e lá b). Além disso, enquanto o *glissando* está a ser executado, o intérprete deve tocar a nota sol (duas oitavas acima), na 1.ª corda (Fig. n.º 80):



Figura n.º 80: *Cantabile* (comp. n.º 15). Fonte: Matuk, A. (2020).

É exposto um discurso musical bastante fluido, marcado pela presença constante de células rítmicas compostas por três notas contra quatro (Fig. n.º 80) [Exemplo: tercinas de colcheia numa voz, contra quatro semicolcheias ou duas colcheias noutra]. A estrutura formal pode ser dividida nos sítios onde ocorre a repetição da unidade que analisada anteriormente. Não existe um contraste significativo entre tais excertos, com exceção da parte final, marcada por diversas indicações de carácter e velocidade (*più mosso, con fuoco!, drammatico!*), bem como pela presença do *ostinato* nas notas mí b, ré, mí e fá (voz intermediária marcado pelo quadro vermelho). É, também, apresentada uma alternância entre as notas lá e ré da linha de baixo (5.^a e 6.^a corda solta). As marcações sobre as notas pretendem representar visualmente a dissolução rítmica e textural que leva ao fim do *Cantabile*:

The image shows a musical score for the second movement of Sonata Op. 115 by M. Nobre. It consists of four systems of music, each with a treble clef and a 3/4 time signature. The first system (measures 40-42) is marked 'FINAL' and 'Più Mosso, con fuoco! drammatico!' with dynamics *ff* and *fff*. The second system (measures 43-45) is marked 'Poco a poco morendo e dim.' with dynamics *fff* and *dim.*. The third system (measures 46-48) is marked 'Più Lento, morendo!' with dynamics *mf* and *mp*. The fourth system (measures 49-50) starts with a dynamic of *p* and ends with a fermata and the marking 'L.V.'. Red horizontal lines are drawn across the staves, highlighting specific notes and patterns, particularly in the lower register.

Figura n.º 81: *Cantabile* (comp.º n.º 40-50). Fonte: Matuk, A. (2020).

Conclui-se que a forma de *Cantabile* pode ser dividida da forma seguinte (Tab. n.º 7):

Seção n.º 1	Compasso n.º 1 ao n.º 8
Seção n.º 2	Compasso n.º 9 ao n.º 21
Seção n.º 3	Compasso n.º 22 ao n.º 29
Seção n.º 4	Compasso n.º 30 ao n.º 40
FINAL	Compasso n.º 40 ao n.º 50

Tabela n.º 7: Construção formal do 2.º and. da Sonata Op. 115 de M. Nobre. Fonte: Matuk, A. (2020).

5.3. *Toccata Brasilis*: A pluralidade rítmica da música brasileira

No 3.º and. da Sonata Op. 115, o compositor aborda os ritmos populares tradicionais do Brasil (referência direta no seu título) e constrói, provavelmente, o andamento de maior riqueza rítmica da Sonata. Novas células rítmicas, baseadas em ritmos populares brasileiros, são apresentadas neste andamento. Uma dessas células é semelhante ao *tango brasileiro*⁵⁹ (*choro*). O objetivo principal é poder identificar auditivamente tais elementos do texto musical. Recomenda-se a obra do compositor E. Nazareth (1863-1934), tendo em vista que M. Nobre compôs uma obra para piano em sua homenagem (*Nazarethiana* Op. 2), de 1960, evidência clara de que Nazareth tenha sido uma influência direta para Nobre. Segundo a A. Alves (2012), “[a]o entrar em contato com a música de Villa-Lobos e Ernesto Nazareth, Nobre percebeu que um compositor poderia[,] sim[,] apropriar-se da música do folclore brasileiro e[,] a partir disso[,] compor sua própria música” (Alves, 2012, p. 1). Portanto, em relação à definição auditiva, obter o contato com, por exemplo, a música *Sarambeque*⁶⁰ ou ainda, o *Gaúcho (corta-jaca)*⁶¹ de C. Gonzaga (1847-1935), pode ser de uma grande valia para o intérprete. M. Nobre costuma utilizar a célula rítmica do baião, um dos ritmos brasileiros mais populares, difundido de maneira mais ampla na região Nordeste do país. Segundo Pereira, “[...] o artista que fixou o baião na memória do povo brasileiro[,] foi o sanfoneiro pernambucano [L.] Gonzaga, o [rei do baião] [...]” (Pereira, 2007, p. 60). Portanto, uma das sugestões fonográficas não poderia deixar de ser o próprio Gonzaga (*Respeita Januário*)⁶². Podemos encontrar ainda células rítmicas, possivelmente relacionadas ao samba, que, por sua vez, apresentam semelhanças com o *chorinho/choro*, estilo que já havia sido consolidado antes do samba, ambos associados à região sudeste do Brasil. É possível encontrar vestígios de *maracatu*, o ritmo nordestino que, assim como o samba, pode ser considerado um ritmo de matriz africana. Embora tais ritmos estejam associados à diferentes regiões do Brasil, possuem similaridades em relação aos elementos polirrítmicos, modificação de acentuações e liberdade rítmica. Alves (2012) aponta para o “[...] pensamento rítmico básico, absorvido em sua infância através das manifestações dos Maracatus do Recife, no qual uma grande liberdade rítmica, com polirritmias e variedade de acentos é submetida ao rigor métrico.” (Alves, 2012, p. 15/16). Para o reconhecimento ou associação auditiva de tais semelhanças — principalmente entre o *choro* e o samba — recomenda-se a escuta da obra de compositores como Pixinguinha⁶³, J. do Bandolim⁶⁴

⁵⁹ Ernesto Nazareth foi o principal responsável pela fixação desse ritmo na nossa história musical. Compositor de grande talento, Nazareth deu conteúdo à linguagem do piano brasileiro e produziu uma obra peculiar. Sempre rejeitou a denominação [*maxixe*] para algumas de suas composições características, preferindo batizá-las de [*tangos-brasileiros*].” (Pereira, 2007, p. 19)

⁶⁰ *Sarambeque* de E. Nazareth, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tMGmDM-uFKk> (Acedido em nov. 1, 2020)

⁶¹ *Gaúcho (corta-jaca)* de Chiquinha Gonzaga, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T7PIEGSOIK0> (Acedido em nov. 1, 2020)

⁶² *Respeita Januário* de L. Gonzaga, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3uR6TvxyQEw> (Acedido em nov. 1, 2020)

⁶³ *Um A Zero* de Pixinguinha (Acedido em nov. 2, 2020, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PSVuaNiBsOI>). Recomenda-se ainda este vídeo da música *Patrão, prenda seu gado* com *Pixinguinha e a velha guarda do samba* (Acedido em nov. 2, 2020, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CUKSWI0pgus>).

⁶⁴ *Receita de Samba* de Jacob do Bandolim (Acedido em nov. 2, 2020, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v7AnSkp4Lu4>).

(1918-1969), além do referido, E. Nazareth. Por fim, é recomendada a assistência de um documentário televisivo⁶⁵ sobre o *maracatu*, realizado através de uma iniciativa do *Programa de Extensão Rede Memorial de Pernambuco*, no qual é feito um resgate, tratamento, preservação digital e acesso do acervo audiovisual da *TV Universitária da Universidade Federal de Pernambuco*.

Naturalmente, *Toccata Brasilis* carrega mais semelhanças com o *Impetuoso* (1.º and.) do que com o *Cantabile* (2.º and.), devido à necessidade composicional para unir o material composicional exposto. Além do fato de que ambos possuem o caráter pujante (*Vivo*), *Toccata* contém, ainda, uma exploração de uma maioria dos motivos apresentados no *Impetuoso*, juntamente com algum material temático novo, novamente associado aos ritmos populares brasileiros. Embora possam ser identificadas passagens dodecafônicas, predomina a utilização da escala cromática que irá apresentar inúmeras vezes o motivo *CR*, ou motivo cromático que foi identificado nas seções B do 1.º movimento. Tal motivo também aparece de maneira literal, bem como o motivo *FR*. Outro motivo que já havia aparecido anteriormente e tem grande predominância, é o motivo n.º 1, que pode ser caracterizado pela relação de quartas perfeitas, diretamente ligadas à relação intervalar entre as cordas na afinação tradicional do violão (com exceção da 3.ª corda para a 2.ª, onde se encontra o intervalo da terça maior). Este motivo poderá aparecer reduzido em duas, três ou quatro notas, separadas por intervalos de quarta perfeita. Também, o mesmo pode aparecer desfragmentado ritmicamente — parecido com o processo no *Cantabile* — contendo até mesmo alteração de oitava numa das suas notas. De vez em quando, o compositor acrescenta mais uma nota, criando um intervalo de quarta aumentada, em situações específicas onde o motivo é executado na 2.ª, 3.ª e 4.ª cordas, mantendo, dessa forma, o mesmo formato da posição da mão esquerda. Isto confirma a ideia de que se trata de um motivo idiomático, pois, além de poder ser associado à afinação, é realizado através de paralelismo posicional, uma mais valia na exploração técnica do violão. É detetada, também, a presença do motivo n.º 2, semelhante ao motivo n.º 1 pelo fato de também apresentar uma disposição específica dos dedos da mão esquerda e abordar o referido paralelismo técnico na sua repetição. No entanto, este motivo não sofre alterações e é composto por quatro notas (quarta aumentada entre a 4.ª e 3.ª corda, quarta perfeita, entre a 3.ª e 2.ª corda e quarta aumentada entre a 2.ª e 1.ª corda).

Tendo em conta uma forte característica rítmica da obra, será realizada uma análise baseada nas suas cinco células principais:

- a) Frevo;
- b) Samba;
- c) Choro;
- d) Baião;
- e) Maracatu.

⁶⁵ *Documento Nordeste, Maracatu de baque virado* (Acedido em nov. 2, 2020, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pdZTXh55Oog>)

Por outro lado, os motivos reapresentados, também, oferecem um ótimo material no sentido de criar uma unidade analítica geral em relação ao texto musical da Sonata para Violão Op. 115. Em relação às indicações interpretativas, é detetada uma proposta invulgar, logo no 1.º comp. (Fig. n.º 82). Pela 1.ª vez, M. Nobre indica a sugestão para a imitação de um outro instrumento. É provável que o compositor utilize essa indicação somente como uma metáfora (evocação do timbre semelhante ao som do bandolim). Para tal, o intérprete pode tocar próximo ao cavalete com a mão direita, a fim de poder produzir um som brilhante e claro do instrumento. O motivo n.º 1 anuncia a retomada de *agitato*, com textura densa. Ocorre um movimento cromático em direção descendente na voz superior (comp. n.º 5). Se analisarmos as acentuações sugeridas, encontramos a célula rítmica do *freno*:

12

III
Toccata Brasilis

Vivo (♩ = 120)

ff (rasgueado) (como um bandolim!)

(simile...)

(simile...)

ff

Figura n.º 82: *Toccata Brasilis* (comp.º n.º 1-4). Fonte: Matuk, A. (2020).

A seguir, é iniciada uma nova ideia cromática descendente, escrita, também, com ritmo de *freno*. No entanto, as duas vozes melódicas são separadas por uma oitava e o ritmo é o mesmo apresentado no motivo *FR*, que aparece muitas vezes no decorrer da Sonata (Exemplo: linha melódica do *Cantabile*). O movimento cromático descendente vai de dó a dó, do comp. n.º 5 ao n.º 9 (Fig. n.º 83):

con fuoco! **Caminho cromático** ausência mib

mf *f* *piu f* *piu f ancora* *baixo pedal* *ff* *ff* *ff*

violento

motivo n.1

baixo pedal *ff*

baixo pedal *ff*

Figura n.º 83: *Toccata Brasilis* (comp.º n.º 5-10). Fonte: Matuk, A. (2020).

Nos comp.^s n.º 9 e n.º 10, são apresentadas as duas disposições diferente do motivo n.º 1. No 1.º caso, a relação intervalar de quarta perfeita mantém-se. Já no 2.º caso, a forma da mão esquerda pode ser mantida em detrimento da relação intervalar entre as três notas. É encontrado o intervalo de quinta diminuta (F# - C) bem como o intervalo de terça maior (C - E) [Fig. n.º 83]. O movimento descendente e cromático repete-se a partir de G# (entre os comp.^s n.º 10 e n.º 13). Na última pulsação do comp. n.º 10, é inserido, novamente, o motivo n.º1, aparecendo o mesmo, logo a seguir, no seu formato original, ou seja, são conservadas as relações intervalares e a forma do padrão da mão esquerda. A 1.ª parte é caracterizada pelo ritmo do *frevô*, do início até o compasso n.º 13 (Fig. n.º 84):

Figura n.º 84: *Toccata Brasilis* (comp.^s n.º 11-12). Fonte: Matuk, A. (2020).

Do comp. n.º 14 ao n.º 29 é composta uma seção com andamento rápido (*Veloce! Con impetu!*). Esta seção contém uma figuração de pedal contínuo (constituída por fusas), que inclui os acentos colocados de forma irregular. Os inícios de frase são sempre acéfalos, ou seja, a melodia é iniciada no contratempo. Tais características apontam para a célula rítmica do samba (Fig. n.º 85):

Figura n.º 85: *Toccata Brasilis* (comp.^s n.º 19-22). Fonte: Matuk, A. (2020).

Na fig. n.º 86, é observado um exemplo no qual o motivo n.º 1 é apresentado em forma de arpejo. No 2.º caso, existe ainda uma quarta nota adicionada, a criar, igualmente, um intervalo de quarta perfeita. A seguir, é realizada uma retomada clara do motivo *FR*, apresentado no *Impetuoso* (1.º and.), seguido pela mesma figuração rítmica do motivo *CR* (motivo cromático), que, neste caso, não pode ser associado pela relação cromática mas, sim, pela sua estrutura rítmica, bem como pelo contexto no qual aparece (cercado pelo motivo *FR*):

Figura n.º 86: *Toccata Brasilis* (comp.º n.º 29-32). Fonte: Matuk, A. (2020).

A nota ré b não pode ser sustentada pela duração proposta. No entanto, sugere-se que o intérprete a sustente o máximo possível, podendo utilizar a sugestão de digitação instrumental acrescentada na figura anterior (n.º 86). Esta passagem (*Poco Meno*) vai do comp. n.º 30 ao n.º 39. Entre os comp.º n.º 39 e n.º 44, é exposta uma passagem que sugere a célula rítmica do samba. Os cromatismos podem ser associados ao motivo *CR*, embora, aqui, o cromatismo ocorra de maneira deliberada. Trata-se de uma passagem fugaz, na qual existe regresso ao andamento rápido. Este é, provavelmente, o excerto do texto musical da Sonata com maior número de indicações interpretativas da obra inteira (Fig. n.º 87) :

Figura n.º 87: *Toccata Brasilis* (comp.º n.º 39-44). Fonte: Matuk, A. (2020).

Os dois compassos seguintes contêm a utilização de duas *técnicas expandidas* que, até então, não haviam sido utilizadas pelo compositor em nenhuma das obras analisadas neste trabalho. O compositor escreve os símbolos, indicando a proposta para a sua execução através de um curto texto, colocado abaixo/por cima do respectivo símbolo. O 1.º deles (comp. n.º 45) refere-se à utilização percussiva do instrumento, enquanto o 2.º indica que as cordas são dedilhadas/pulsadas por cima da pestana do violão, na região das caravelhas (comp. n.º 46) [Fig. n.º 88]:

LEGENDAS (EM INGLÊS) INSERIDAS PELO COMPOSITOR

**Golpes alternados entre polegar e demais dedos da mão esquerda
som percussivo**

Tocar sobre as cordas na região do cabeçote ou mão do instrumento

Figura n.º 88: *Toccata Brasilis* (comp. n.º 45-46). Fonte: Matuk, A. (2020).

O símbolo do comp. n.º 45 bem como a inscrição *ad libitum*, foram incluídos por sugestão de D. Ivanović. Não houve objeções por parte do compositor, visto que não existe qualquer alteração ou comprometimento do sentido musical. Esta alteração justifica-se, de acordo com Ivanović, pelo possível reconhecimento prévio da notação inserida. As indicações (*Tempo I* e *ad libitum*) bem como as fermatas, podem gerar uma sensação de interrupção, um contraste entre o *linear* e o *alinear*. A seguir, temos uma passagem na qual o compositor explora de diversas maneiras o motivo n.º 1, marcado por traços azuis (Fig. n.º 89):

Meno mosso poco a poco movendo e cresc.

motivo n.1

Figura n.º 89: *Toccata Brasilis* (comp. n.º 47-50). Fonte: Matuk, A. (2020).

Supõe-se que, nesta passagem, o compositor queira que o intérprete utilize os *ligados* violonísticos simples, conectados ao pedal da nota ré (6.^a corda solta). Tecnicamente, é uma passagem que exige um trabalho adicional da mão esquerda. No entanto, trata-se de um gesto idiomático, pois tem por base o motivo n.º 1, ou seja, é possível executar, praticamente, uma mesma ideia em relação ao formato posicional da mão esquerda. Por fim, a presença da célula rítmica, relacionada ao *Choro*, revela-se numa passagem com duas vozes principais, contrapostas através de imitação em diferentes transposições (de comp. n.º 51 ao n.º 54) [Fig. n.º 90]:

Figura n.º 90: *Toccata Brasilis* (comp.º n.º 51-54). Fonte: Matuk, A. (2020).

Entre os comp.º n.º 55 e n.º 60, identificámos variações de acentuação dentro da célula rítmica do *freno*, expondo uma ideia repetida nas três cordas graves, bem como a presença do motivo n.º 1 com relação intervalar de quarta aumentada e quarta perfeita (comp.º n.º 58 e n.º 59) e duas quartas perfeitas (comp. n.º 60). Conclui-se que o compositor pensou na possibilidade de manter a mesma forma de mão esquerda. Para que isso fosse possível, o intérprete deve realizar os motivos na 5.^a, 4.^a e 3.^a corda (comp. n.º 58), na 4.^a, 3.^a e 2.^a corda (comp. n.º 59), e na 3.^a, 2.^a e 1.^a corda (comp. n.º 60) [Fig. n.º 91]:

Figura n.º 91: *Toccata Brasilis* (comp.º n.º 55-60). Fonte: Matuk, A. (2020).

Iniciada por diversas indicações de dinâmica e de caráter musical, (*pp*, *soturno* e *cresc. poco a poco*), a passagem culmina no compasso seguinte (Fig. n.º 92), com o aparecimento do motivo n.º 2 (*ff*, *più mosso*)[Fig. n.º 92]:

Motivo n.º 2

Figura n.º 92: *Tocatta Brasilis* (comp. n.º 61-62). Fonte: Matuk, A. (2020).

Seguidamente, é detetada mais uma passagem que, ritmicamente falando, parece ainda mais ambígua do que as passagens identificadas relativamente ao *Samba*. Pode considerar-se como uma mescla de *Maracatu*, *Samba*, etc. No entanto, talvez seja mais sábio não a tentar classificar, compreendendo a liberdade com a qual o compositor opera, em contraposição aos momentos ritmicamente mais estritos. Nos comp.º n.º 62 e n.º 63, existe uma relação entre 8 *classes de altura* que formam um grupo com 12 figuras, identificadas abaixo (Fig. n.º 93):

Figura n.º 93: *Tocatta Brasilis* (comp. n.º 62-63). Fonte: Matuk, A. (2020).

A mesma passagem leva o seu texto musical a um novo momento rítmico no qual se deteta uma célula do *Baião*, marcada pela linha de baixo (6.ª corda) [Fig. n.º 94]:

Figura n.º 94: *Tocatta Brasilis* (comp. n.º 67-68). Fonte: Matuk, A. (2020).

Podemos identificar dois motivos distintos neste excerto. Na fig. n.º 95, observa-se o 1.º motivo como o motivo Ba^1 , Ba^{14} , ($E = 4$) e o 2.º como o motivo Ba^2 , Ba^{20} ($C = 0$):

Figura n.º 95: *Toccata Brasilis* (comp.º n.º 70-73). Fonte: Matuk, A. (2020).

O motivo Ba^1 aparece como Ba^{11} (comp. n.º 76), Ba^6 (comp. n.º 82) [$B = 11$, $F\# = 6$]. Quanto ao motivo Ba^2 , é encontrado na versão Ba^{26} (comp. n.º 80), Ba^2 (comp. n.º 81), Ba^{29} (comp. n.º 87) e Ba^{25} (comp. n.º 88) [$Gb = 6$, $D = 2$, $A = 9$, $F = 5$]. A célula rítmica do *Maracatu* pode ser identificada na passagem seguinte (do comp. n.º 91 ao n.º 98), dividida em duas vozes que dialogam. É detetado um ritmo de *bate-volta* entre as duas vozes. Identifica-se, também, um movimento predominantemente cromático, que associamos ao motivo CR .

Figura n.º 96: *Toccata Brasilis* (comp.º n.º 91-98). Fonte: Matuk, A. (2020).

Do compasso n.º 99 ao n.º 106 é realizada uma reexposição da célula rítmica do *Baião* com o motivo Ba^{29} , ($A = 9$). Nos comp.º n.º 102 ao n.º 106, é apresentada uma redução do motivo Ba^4 ($E = 4$) [Fig.º n.º 96 e n.º 97]:

Figura n.º 97: *Toccata Brasilis* (comp.º n.º 102-106). Fonte: Matuk, A. (2020).

A repetição do *Tempo I* traz a mesma ideia cromática com o ritmo de *frevo*, que ocorre a partir do compasso n.º 5, e o movimento cromático vai do comp. n.º 108 ao n.º 115, (de dó a dó). Nos dois compassos seguintes, (de G# a D) o movimento é interrompido por uma nova ideia. Trata-se de uma recapitulação da 1.ª seção que, aqui, pode ser considerada como a seção final da obra.

O excerto entre os comp.º n.º 118 e n.º 120⁶⁶, rompem com a estrutura inicial. O compositor utiliza uma célula rítmica que se aproxima ao *Maracatu*, retomando a utilização do motivo n.º 2. Já do comp. n.º 122 ao n.º 126, deteta-se a célula rítmica do *Frevo*, marcada pela nota ré (6.ª corda solta), e ainda a utilização do motivo n.º 1 em colcheias (última pulsação de cada compasso), que vai intensificando-se nos comp.º n.º 127 e n.º 128 (*Poco Meno e sempre accel. poco a poco*). Relativamente ao motivo n.º 1, ele agora aparece com frequência, em forma de *rasgueados* e com uma 4.ª nota acrescentada, que mantém a distância intervalar de quarta perfeita. Na linha de baixo, é criada uma intensificação interpretativa, onde o polegar executa, simultaneamente, a 6.ª e 5.ª corda. Nos comp.º n.º 129 e n.º 130, há uma intensificação ainda maior do motivo n.º 1, semelhante aos primeiros quatro compassos da *Toccata* (figuras de semicolcheia). No final do comp. n.º 130, o compositor interrompe a utilização do motivo n.º 1. São apresentadas as células cromáticas de quatro notas, formando uma frase de doze notas (Eb a C#), sendo quatro e quatro notas executadas por corda, onde existe uma espécie de *bordadura dupla* entre a corda solta seguinte e a última nota da corda anterior. Esta mesma ideia repete-se uma vez, (G# a D#), e é seguida por um movimento cromático ascendente desde a nota F, atingindo o seu ápice na (C#) na 1.ª corda, junto às outras cordas soltas (exceção da 6.ª corda). Esta passagem vai até o compasso n.º 132. Para encerrar a obra, M. Nobre utiliza o motivo n.º 1, composto por quatro notas relacionadas pelo intervalo principal, de quarta perfeita, adicionando a 5.ª e 6.ª corda solta. No comp. n.º 132, os acentos marcam a mesma ideia inicial do *Frevo* (*ff*) e, a seguir, realiza-se uma interrupção através da figura rítmica de tercinas (*con fuoco*), com uma pausa na

⁶⁶ N.a.: Acredito que o compositor se tenha esquecido de inserir uma alteração na nota lá, que pertence ao acorde do compasso n.º 119, visto que as notas lá, ré b e sol não configuram nenhum dos motivos. Isto pode ser indicado, também, pela presença do algarismo romano (*I*), indicando a possibilidade de ser a nota lá b em vez de lá natural. No entanto, devido ao fato de que não houve tempo de confirmar este detalhe com o compositor, optou-se por deixar exatamente como está no original. Pelo menos, a informação adicional fica exposta para consideração.

1.^a colcheia do compasso. O compositor quer que o último acorde da obra inteira soe curto e o mais forte possível (*fff*).

Como se pode observar, trata-se de uma obra que exige uma resistência considerável por parte do intérprete, tanto no sentido físico, como mental. Se, por um lado, os *rasgueados* constantes e alta velocidade — bem como extensões de mão esquerda e múltiplas passagens virtuosísticas — oferecem um bom desafio técnico-interpretativo, por outro lado, a compreensão musical — com ênfase nos elementos de ritmo — pode conter uma certa falaciloquência, relativamente à *Toccata Brasilis*. Por outro lado, definir a forma da *Toccata* não é uma tarefa fácil, devido a um andamento repleto de ideias opostas e variadas. No entanto, é apresentada a tabela (Tab. n.º 8) que pode auxiliar na elaboração de diversas opções interpretativas. Basicamente, é a lista de localização de ritmos populares utilizados pelo compositor, com a seguinte estrutura:

Rítmo	Compassos
Frevo	n.º 1 – n.º 13
Samba	n.º 14 – n.º 29
Frevo	n.º 30 – n.º 38
Samba	n.º 39 – n.º 44
Frevo	n.º 45 – n.º 50
Choro	n.º 51 - n.º 53
Frevo	n.º 54 – n.º 60
Samba	n.º 61 – n.º 67
Baião	n.º 68 – n.º 89
Maracatu	n.º 91 – n.º 98
Baião	n.º 99 – n.º 107
Frevo	n.º 108 – n.º 117
Maracatu	n.º 118 – n.º 121
Frevo	n.º 122 – n.º 134

Tabela n.º 8: Utilização de ritmos folclóricos no 3.º and. da Sonata Op. 115. Fonte: Matuk, A. (2020).

Nos andamentos anteriores, pareceu-me pertinente indicar uma divisão formal geral. No entanto, essa divisão, bem a sua versão apresentada na tab. n.º 8, são perfeitamente questionáveis na medida em que se alteram os critérios, podendo estes variar de acordo com a perspectiva. Gostaria de deixar a divisão formal a critério do leitor. No entanto, a divisão em seções pequenas, ligadas às células rítmicas, pode ser tomada como ponto de partida. Em termos técnico-interpretativos, penso que será ainda mais interessante para que cada intérprete elabore as suas próprias soluções. Não obstante, os elementos apresentados neste documento servem para pedir atenção à problemática abordada, contribuindo para uma melhor compreensão do texto musical da Sonata para Violão, Op. 115.

CONCLUSÃO

Posso afirmar que a realização da análise da Sonata para Violão Op. 115 de M. Nobre foi um processo extremamente enriquecedor, em vários sentidos, particularmente, no desenvolvimento da capacidade de observação, associado ao processo editorial da obra. Para tal, foi necessário focar-se em cada detalhe da versão manuscrita, conservando e incorporando, ao máximo, todos os elementos nela encontrados. Além disso, essa experiência apontou para a necessidade de uma compreensão analítica e crítica em relação à composição musical e seus elementos, tais como estruturas formais (tanto do ponto de vista macro quanto do micro), identificação de técnicas tonais, politonais, dodecafônicas e seriais (numa abordagem diferente da germânica), entre outros. A análise musical contribuiu — ainda que não intencionalmente — para uma revisão completa da obra que me possibilitou enxergar detalhes que provavelmente só o compositor o teria feito e que, em alguns casos, passaram despercebidos pelo mesmo. Compreender a obra analiticamente, de maneira mais profunda, pode ser, em analogia, uma verdadeira aula de composição, de modo que, após tê-la assimilada, as estruturas podem ser simplificadas ou correlacionadas, favorecendo a memorização da obra, estabelecendo uma unidade com a mesma e ajudando nas escolhas técnico-interpretativas. Nas palavras de Schönberg, no seu livro *Fundamentos da Composição Musical*, o compositor afirma que “[s]ó se pode compreender aquilo que se pode reter na mente, e as limitações da mente humana nos impedem de memorizar algo que seja muito extenso. Desse modo, a subdivisão apropriada facilita a compreensão e determina a forma” (Schönberg, 1996, p. 27-28).

Os intérpretes que conseguem estabelecer contato com o compositor ou saem em busca de fontes com intuito de descobrir informações adicionais sobre a execução de uma determinada obra, podem encontrar informações úteis agregando valores não apenas às suas interpretações, mas também à obra em si. Considero esta uma atitude tanto louvável como desafiante. Louvável, no sentido da interação e colaboração mútua, do encontro frutífero entre dois solitários. Desafiante, no sentido da pretensão de controle que pode surgir a partir desta interação. Frequentemente, as gravações de determinadas músicas passam a ser consideradas como *ideais*, por parte da comunidade musical, por serem justificadas pela relação estreita entre intérprete e compositor, onde ambos reconhecem tal feito como se fosse uma *verdade* absoluta. De acordo com Picchi:

A existência, porém, da verdade primal na execução/interpretação, uma espécie de contemplação primeira ou arquetípica, contendo a verdade verdadeira como referência modelar às outras verdades todas, parece paradoxal em si mesma. Não há uma perspectiva absoluta sobre uma obra de arte, que atualize todos os aspectos dela, unindo ontologia e exteriorização material em todas as vertentes riquíssimas, de suas aparências. (Picchi, 2000, p. 19)

Existem vários casos nos quais os intérpretes modificam grotescamente o material escrito, surpreendendo, até mesmo, o próprio compositor, com o resultado final da *performance* da sua música. A surpresa pode ser positiva ou negativa, dependendo, principalmente, da receptividade do ouvinte. Uma escolha obscurece as outras, sempre.

Por um lado, questiono até que ponto ter acesso a informações pode ser algo que garanta uma *performance* de maior credibilidade. Ou seja, se considerarmos que o material primário — a partitura musical — num primeiro contacto com executante, pode estar restrito à interpretação de seus símbolos na representação sonora, é evidentemente, teremos interpretações mais pessoais. Por outro lado, quanto mais inconsistências e menor precisão houver na escrita de um determinado compositor, mais distante será o resultado final que o compositor possa ter imaginado. Se pudermos ter acesso a uma gravação do próprio compositor tocando sua obra ou tocarmos pessoalmente para ele, provavelmente não haverá dúvidas daquilo que ele pretende com a sua música. É preciso ter em conta o facto que, para alguns compositores, o mais importante é o modo que cada intérprete enxerga a sua obra e, por isso, não se limitam a exercer um certo controlo interpretativo sobre ela. Estes parecem mais interessados numa pluralidade de resultados sonoros, variados em múltiplos aspectos. É costume ocorrer uma gravação de um intérprete famoso, que influencia outros intérpretes, optando por esse caminho mais fácil: tentando copiar uma determinada interpretação, deixando, lamentavelmente, de exercer o controlo interpretativo que o compositor oferece na sua partitura musical. Pode existir uma procura pela execução *fidel* e mais alinhada com os ideais criados pelo compositor, rejeitando uma execução desprovida de informações extras, caso não existam indicações precisas na obra. Neste caso, poderá haver uma relação de cooperação estreita e pessoal entre compositor e intérprete, algo impossível de acontecer no caso de compositores não contemporâneos, ou uma pesquisa documental, na qual o intérprete consiga ter acesso à informação do próprio compositor, revelando um determinado aspecto sobre sua obra, seja por texto, áudio ou, até mesmo, através de uma investigação histórica sobre a vida do compositor. Independentemente da opção escolhida pelo intérprete, o resultado dependerá da experiência musical e da própria tradição — no sentido essencial — que o mesmo carrega em si próprio. Estes e vários outros elementos são determinantes para a construção da interpretação personalizada e, conseqüentemente, a definição da sua *performance*.

Encerro o trabalho com as palavras do compositor em relação ao intérprete e a liberdade sobre o texto musical:

Em geral[,] eu sou o mais preciso, o mais detalhado possível[,] para que o intérprete não tenha [...], o que muitos compositores provocam sem querer, [...] a DÚVIDA sobre a escritura. [...] [O] que pratico e sempre pratiquei[] é que a escritura seja o mais clara possível e possibilite ao intérprete de recriar a obra sem ter de consultar nem perguntar absolutamente nada ao verdadeiro COMPOSITOR. Todo compositor deixa um espaço de certa liberdade ao intérprete. As indicações [*In tempo*], [*rallentando*], [*con fuoco*], [*meno mosso*], etc, são meramente indicações genéricas, mas[,] ao mesmo tempo [e] com certa precisão[,] que ORIENTAM o intérprete na leitura da obra. Sempre existirá[,] e isso é salutar, a mão do intérprete para adivinhar, digamos assim, a verdadeira leitura de uma escritura do compositor. E nisso [está] a beleza da criação musical: o compositor CRIA e o intérprete RECREIA. (Nobre, comunicação pessoal, julho 15, 2019)

BIBLIOGRAFIA

Aguera, F. (2012). A influência de Turíbio Santos sobre a peça Ritmata para violão de Edino Krieger: comparação entre manuscrito e versão publicada. In: *VI Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP, 2012, Curitiba, Paraná, Nov. 8*, Curitiba, Brasil. Acedido em Ago. 12, 2020, disponível em: http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/simpósio/violao2012/artigos/19fernando_aguera_a_influencia_de_turibio.pdf?fbclid=IwAR0RLBU64y-uF8zkeNnmO8HtYTK7JLzgdTGhmB6J7NI--_E2RZMouPgCxM

Alípio, A. (2014). *Teoria da digitação: um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digital ao violão*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Alves, A. (2012). *Marlos Nobre: Variações Rítmicas opus 15 para piano e percussão, uma abordagem analítica visando à interpretação*. Dissertação de Mestrado. Campinas, SP: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

Amorim, H. (2009). *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música.

Amorim, H. (2014). *Ricardo Tacuchian e o violão*. Rio de Janeiro: ABM.

Andrade, M. (2012). *Aspectos da música brasileira [recurso eletrônico]*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Andrade, M. (1972). *Ensaio sobre a Música Brasileira*. (3.^a ed.). São Paulo: Livraria Martins Editora S.A.

Apro, F. (2004). *Os fundamentos da interpretação musical: aplicabilidade nos 12 Estudos para violão de Francisco Mignone*. Dissertação de Mestrado em Música. São Paulo: Instituto de Artes, UNESP.

Araújo, I. (2007). *The Musical Language of Marlos Nobre Through His Orchestral Works*. Ph.D. Thesis. Florida: Graduate School, University of Florida.

Assis, A. C. (2006). *Os Doze Sons e a Cor Nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Musicais, Universidade Federal de Minas Gerais.

Assis, A. C. & Godoi, R. F. S. (2016). O Boletim Latino Americano de Música VI (1946): entre linhas, músicas e ideias. *XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais

Barancoski, I. (1997). *The Interaction of Brazilian National Identity and Contemporary Music Language: The Stylistic Development in Selected Piano Works by Marlos Nobre*. Doctoral Thesis. Arizona: Graduate College, University of Arizona.

Bark, J. (2006). *Marlos Nobre: Concertante do Imaginário para piano e orquestra de cordas Op.74 — estudo analítico e interpretativo*. Tese de Doutorado. Campinas, SP: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

Batista, F. F. (2017). *Rememórias opus 79 para violão solo de Marlos Nobre: um processo criativo*. Dissertação de Mestrado. Rio Grande: Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Berry, W. (1987). *Structural functions in music*. Mineola, N.Y.: Dover Publications.

Biblioteca Nacional Digital do Brasil (1868). *As Proezas do Sr. de La Guerche*. [*Vida Fluminense: Folha Joco-Seria Illustrada n.º 22*]. [Periódico digitalizado]. Acedido em Set. 18, 2020, disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/709662/247>

Biblioteca Nacional Digital do Brasil (1885). *Carnaval*. [*O Paiz n.º 46*]. [Periódico digitalizado]. Acedido em Set. 17, 2020, disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/178691_01/559

Biblioteca Nacional Digital do Brasil (1885). *Noticiário*. [*O Paiz n.º 116*]. [Periódico digitalizado]. Acedido em Set. 17, 2020, disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/178691_01/839

Biblioteca Nacional Digital do Brasil (1890). *Xisto Bahia*. [*Vida Fluminense n.º 16*]. [Periódico digitalizado]. Acedido em Set. 18, 2020, disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/233190/155>

Biblioteca Nacional Digital do Brasil (1902). *D. Juan... Sobre as Ondas*. [*A Capital n.º 54*]. [Periódico digitalizado]. Acedido em Set. 17, 2020, disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/223085/165>

Biblioteca Nacional Digital do Brasil (1907). *Concerto Musical*. [*A Capital n.º 1842*]. [Periódico digitalizado]. Acedido em Set. 17, 2020, disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/223085/8813>

Biblioteca Nacional Digital do Brasil (1909). *Concerto*. [*A Capital n.º 2766*]. [Periódico digitalizado]. Acedido em Set. 17, 2020, disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/223085/5399>

Biblioteca Nacional Digital do Brasil (1912). *Vida Social*. [*O Paiz n.º 10041*]. [Periódico digitalizado]. Acedido em Set. 17, 2020, disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/178691_04/11222

Biblioteca Nacional Digital do Brasil (1914). *Vida Social*. [*O Paiz n.º 10977*]. [Periódico digitalizado]. Acedido em Set. 17, 2020, disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/178691_04/25189

Biblioteca Nacional Digital do Brasil (1930). *Vida Social*. [*O Paiz n.º 16525*]. [Periódico digitalizado]. Acedido em Set. 17, 2020, disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/178691_06/149

Biblioteca Nacional Digital do Brasil (1936). *Um Sacerdote do "Pinho". O recital do Prof. Levino A. Conceição*. [*A Luta n.º 265*]. [Periódico digitalizado]. Acedido em Set. 18, 2020, disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/850330/109>

Bogdanovic, D. (2008). *Homenaje (An Analysis of Manuel de Falla's Le Tombeau de Claude Debussy)*. (s.d.), 1-25.

Burke, P. (2003). *Cultural Hybridity, Cultural Exchange, Cultural Translation: Reflections on History and Theory* (3.ª Ed.). Vale do Rio dos Sinos: Editora Unisinos.

Carcassi, M. (2000). *Novo Método de Violão, incluindo 10 Estudos opus 60 e 5 Músicas Famosas*. São Paulo: Irmãos Vitale.

Carlevaro, A. (1979). *Escuela de la guitarra: exposición de la teoría instrumental*. Buenos Aires: Barry Editorial.

Carulli, F. (1981). *Méthode Complète pour guitare, op.27. Edição fac-similar*. Firenze: SPES.

Carvalho, H. B. (1988). *O canto do pajé. Villa-Lobos e a música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo.

Castello Branco, M. (2012). *Reflexões sobre música e técnica*. Salvador: EDUFBA.

Chediak, A. (2010). *Dicionário de acordes cifrados*. São Paulo: Irmãos Vitale.

Corker-Nobre, M. (1994). *Sonâncias III, Op. 49 de Marlos Nobre*. *Latin American Music Review*, vol. 15, 2, 226-243.

- Dudeque, N. (1994). *História do violão*. Curitiba: Editora da UFPR.
- Eggebrecht, H., & Dahlhaus, C. (2011). *Que é a música?* Covilhã: Universidade da Beira Interior.
- Faria, C. (2012). *A Collection Turibio Santos [manuscrito]: o intérprete e o desafio na construção de novo repertório brasileiro para violão*. Dissertação de Mestrado em Música. Belo Horizonte: Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais.
- Hindemith, P. (1949). *Curso Condensado de Harmonia Tradicional*. São Paulo: Irmãos Vitale.
- Humberto, A. (2014). *Ricardo Tacuchian e o Violão*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música.
- Koellreutter, H. (1978). *Harmonia Funcional: Introdução à Teoria das Funções Harmônicas*. (2.^a Ed.). São Paulo: Ricordi Brasileira S.A.
- Mariz, V. (1994). *História da Música no Brasil*. (4.^a Ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Med, B. (1996). *Teoria da Música*. (4.^a Ed.). Brasília, DF: Musimed.
- Nobre, M. (1975). *Momentos I*. [Partitura]. Paris: Editions Max Eschig.
- Nobre, M. (1979). Nueve preguntas a Marlos Nobre. *Revista Musical Chilena*, XXXIII, n.148, 37-47.
- Nobre, M. (1980). *Momentos II*. [Partitura]. Paris: Editions Max Eschig.
- Nobre, M. (1981). *Momentos III*. [Partitura]. Paris: Editions Max Eschig.
- Nobre, M. (1984). *Momentos IV Opus 54*. [Partitura]. Paris: Editions Max Eschig.
- Nobre, M. (2011). *Sonata para Violão Opus 115*. [Partitura]. Rio de Janeiro: Marlos Nobre Edition.
- Noronha, L. (2012). *Darius Milhaud: o nacionalismo francês e a conexão com o Brasil*. Tese de Pós-Graduação em Música. São Paulo: Instituto de Artes, UNESP.
- Oliveira, N. (2014). Aspectos didáticos do Ensino de Composição e Orquestração de Guerra-Peixe. In F. Barbeitas & A. C. Assis (Eds.), *Guerra-Peixe: 100 Anos, Belo Horizonte, Brasil, Abr. 09-11*, p. 169-180. Belo Horizonte: Minas de Som.
- Oliveira, R. (2012). Breve Panorama do Modernismo no Brasil – Revisitando Mário e Oswald de Andrade. *Revista de Literatura, História e Memória* Vol. 8, 11, 82-95.
- Ong, A. & Kopiez, R. (2016). The Perceptual Similarity of Tone Clusters: An Experimental Approach to the Listening of Avant-garde Music. *Presented at the 13th Sound and Music Computing Conference (SMC2016)*, Hamburg, Germany. Hamburg: Zenodo.
- Pereira, M. (1984). *Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão*. Brasília: MusiMed.
- Pereira, M. (2007). *Ritmos Brasileiros para violão*. (1.^a Ed.). Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas.
- Pereira, M. F. & Gloeden, E. P. (2012). De maldito a erudito: Caminhos do violão solista no Brasil. *Revista de Ciências Sociais*, 10, 68-91.
- Pinto, A. (1936). *O Choro, Reminiscências dos Chorões Antigos*. (1.^a Ed.). Rio de Janeiro: Gloria.
- Pérez Sánchez, A. (2010). Sonancias III de Marlos Nobre. El nacionalismo simbiótico como un recurso compositivo. *Revista de Musicologia (SEdeM)*, 33, 447-464.

- Prada, T. (2001). *A Obra Violonística de Heitor-Villa Lobos (Brasil) e Leo Brouwer (Cuba): A Sensibilidade Americana e a Aventura Intelectual*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Rodrigues, F. (2018). *Obras brasileiras da Coleção Turibio Santos: processo de elaboração de uma edição crítica*. Tese de Doutorado. Campinas, SP: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.
- Romão, P. (2017). *O violão erudito solista no contexto do movimento modernista de arte brasileira*. Tese de Doutorado em Música. São Paulo: Instituto de Artes, UNESP.
- Santos, S. (2017). Ativismo Musical e Imaginação Indigenista em Yanománi, op. 47 (1980) de Marlos Nobre. *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, 2, 104-122.
- Schoenberg, A. (2004). *Funções estruturais da harmonia*. São Paulo: Via Lettera.
- Schoenberg, A. (2011). *Harmonia*. (2.^a Ed.). São Paulo: Editora UNESP.
- Schoenberg, A. (2015). *Fundamentos da Composição Musical*. (3.^a Ed.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Silva, J. R. T. (2007). *Reminiscências Op. 87 de Marlos Nobre: Um Estudo Técnico e Interpretativo*. Dissertação de Mestrado. Salvador, BA: Escola de Música, Universidade Federal da Bahia.
- Smith, A. (1997). *A identidade nacional*. Lisboa: Gradiva.
- Smith, A. (2006) *Nacionalismo: teoria, ideologia, história*. Lisboa: Teorema.
- Souza, R. (2013). *Técnicas expandidas e processos de aprendizagem no repertório contemporâneo para violão solo: estudo multicaso no Bacharelado em Instrumento da UFBA*. Dissertação de Mestrado. Salvador: Escola de Música, UFBA.
- Straus, J. (2000). *Introduction to Post-Tonal Theory*. (2.^a ed.). Rio de Janeiro: Editora Prentice-Hall do Brasil.
- Taborda, M. (2011). *Violão e identidade nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Tennant, S. (1995). *Pumping Nylon: the Classical Guitarist's Technique Handbook*. Lakeside: Alfred Publishing Co.
- Villa-Lobos, H. (1946). Educação Musical. *Boletim Latino-Americano de Música*, Vol. VI, 498.
- Violão Brasileiro (2019). *Elodie Bouny analisa o desafio de compor para violão e orquestra em palestra no Sesc SP*. Acedido em Nov. 04, 2019, disponível em: <https://www.violaobrasileiro.com/blog/elodie-bouny-analisa-o-desafio-de-compor-para-violao-e-orquestra-em-palestra-no-sesc-sp/277>
- Wiese, B. (1995). *Radamés Gnatalli e sua obra para violão*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Zanon, F. (2004). *A Arte do Violão*. [Registro áudio]. São Paulo: Radio Cultura FM de São Paulo.

ANEXO A

Lista Cronológica das Obras com Violão

OBRAS	OPUS	VIOLÃO E VOZ	ANO
Dia de Graça	32	Violão e voz	1968
Desafio XVIII	31 No.18	Violão e soprano	1968/1994
Três Trovas	6b	Violão e soprano	1961/1998
Três Canções	9b	Violão e voz	1962/1998
Poemas da Negra	10b	Violão e voz	1962/1998
Praianas	18b	Violão e voz	1965/1998
Dengues da Mulata Desinteressada	20b	Violão e voz	1966/1998
Beiramar	21d	Violão e voz	1966/1998
Poema V (Raio de Luz)	94 No. 4a	Violão e voz	2002

OBRAS	OPUS	FORMAÇÕES DIVERSAS COM VIOLÃO	ANO
Modinha	23c	Violão, voz e flauta	1966
Yanomâni	47	Violão, coro misto e tenor	1980
Sonâncias II	48	Violão, flauta, piano e percussão	1980
Desafio XIX	31 No.19	Violão, violino e violoncelo	1968/1984
Desafio XX	31 No.20	Violão, flauta e violoncelo	1968/1984
Duo para Violão e Percussão	71	Violão e percussão (marimba, xilofone e vibrafone)	1989

Desafio XXI	31 No.21	Violão e harpa	1968/1992
Desafio XXIII	31 No.23a	Violão e piano	1968/1992
Desafio XXXIII	31 No.33	Violão e flauta	1997

OBRAS	OPUS	VIOLÃO SOLO	ANO
Momentos I	41 No.1	Violão solo	1974
Momentos II	41 No.2	Violão solo	1975
Momentos III	41 No.3	Violão solo	1976
Homenagem a Villa-Lobos	46	Violão solo	1977
Momentos IV	54	Violão solo	1982
1º Ciclo Nordestino	5c	Violão solo	1982
Momentos V	55	Violão solo	1982
Momentos VI	62	Violão solo	1984
Momentos VII	63	Violão solo	1984
Prólogo e Toccata	65	Violão solo	1984
Entrada e Tango	67	Violão solo	1985
Reminiscências	78	Violão solo	1991
Relembrando	78a	Violão solo	1993
Rememórias	79	Violão solo	1993
Momentos VIII	102	Violão solo	2004
Momentos IX	103	Violão solo	2004
Momentos X	104	Violão solo	2005
Momentos XI	105	Violão solo	2005
Momentos XII	106	Violão solo	2005
Sonata para Violão	115	Violão solo	2011
Sonata para Violão	?	Violão solo	?

OBRAS	OPUS	VIOLÕES	ANO
Ciclos Nordestinos No.1	5a	Dois violões	1960/1982
Ciclos Nordestinos No.2	13a	Dois violões	1963/1982
Ciclos Nordestinos No.3	22a	Dois violões	1966/1982
Três Danças Brasileiras	57	Dois violões	1983
Fandango	69	Conjunto de violão	1989
Desafio XXIV (Amazônia II)	31 No.24	Conjunto de violão	1968/2000
Desafio XXII	31 No.22	Dois violões	1968/2003
Sonatina	76	Dois violões	1989/2004
Lamento e Toccata	99	Dois violões	2004

OBRAS	OPUS	VIOLÃO E ORQUESTRA	ANO
Desafio XXIII	31 No.23	Dois violões e orquestra de cordas	1968
Concerto para Violão e Orquestra	51	Violão e orquestra	1980/2004
Concerto para Dois Violões	82	Dois violões, orquestra de cordas, tímpanos e percussão	1995

ANEXO B

Entrevista com Marlos Nobre (15 de Julho, 2019)

HISTÓRIA E ESCRITA PARA VIOLÃO SOLO

1) Como foi que o violão apareceu em sua vida? Deduzo que tenha algum afeto especial pelo violão solo dado o número tão significativo de suas obras dedicadas a esse instrumento (...) afinal, porquê o violão?

R: O violão surgiu em minha vida desde a minha mais tenra infância. O meu pai era um violonista amador, adorava o instrumento, e à noite depois de chegar do trabalho, pegava no instrumento e ficava tocando até de madrugada. Ele adorava Tárrega e lembro perfeitamente da peça "Adelita" a preferida dele. Mas ele toca de tudo, improvisava horas a dentro, até tarde na madrugada. Tenho certeza que foi isso que me despertou para o violão. O interessante é que meu pai me levava praticamente todos os domingos, a uma reunião incrível de violonistas tanto profissionais quanto amadores no Recife. Alí tocam em solo, em duo, em quartetos e até nonetos ou mais. Era uma verdadeira festa do violão. O mais curioso disso tudo, é que meu pai jamais me levou para estudar o violão, mas sim, o piano. Creio (imagino agora) que ele, no fundo, sentia que o violão era um instrumento para distração, para relaxar, mas não um caminho sério para um músico. Assim, desde meus 4 anos eu comecei a estudar piano, ele comprou um instrumento e foi um descobrimento para mim. Minha primeira professora de piano foi a melhor professora de piano do Recife, Nysia Nobre minha prima. Assim, não tive a chance de estudar seriamente o violão. Mas responde sua pergunta, eis porque o violão me marcou a partir de minha infância para sempre.

2) De onde surgiu a iniciativa para a criação das suas obras para violão solo? Houvesse algum caso em que tenha sido incentivado por parte de outrem, como foi sua primeira reação à proposta?

R: Tudo começou com meu contato então muito estreito, já quando eu estava no Rio de Janeiro, com o violonista Turíbio Santos, contato que se tornou mais forte quando o Turíbio estava em Paris. O ano creio que foi mais ou menos em 1967, por aí. Conversamos muito e ele então me perguntou porque não escrevia para o violão. Ele tocou então diversas peças para mim, mostrava coisas interessantes e peculiares do instrumento, aguçando minha curiosidade e interesse. Ao voltar ao Rio comprei dois violões e comecei a explorar, à minha maneira o instrumento. Nunca aprendi a tocar o instrumento mas marcava os meus dois violões de maneira especial e à minha maneira, comecei a explorar as sonoridades, as possibilidades e a inventar muito, improvisando ideias.

A iniciativa partiu de um pedido direto do Turíbio Santos. Ele tinha um contrato de edição de obras para violão com a editora francesa Max Eschig e então, por volta de 1967 e 1968, me pediu para escrever algo que ele revisaria, faria o dedilhado e editaria na coleção dele na Eschig. Foi então que comecei com o Momentos I, que já desde o início com a numeração que coloquei indicava para mim mesmo que eu seguiria com uma série de obras. Escrevi então esta peça e o Turíbio adorou de imediato. Nela utilizo aqueles pizzicatos ribatutos, onde faço as cordas rebaterem no instrumento de forma violenta, ou seja, já começou com uma inovação bastante significativa. O Turíbio estreou a peça e a gravou comercialmente, e a tocou praticamente em todos os concertos dele na Europa e depois no mundo todo onde ia. A peça tornou-se um sucesso imediato. Turíbio então me pediu para continuar a série. Foi então que planejei a série dos Momentos. O MOMENTOS II, III e IV que seguiriam, foram sempre dedicados ao Turíbio e por ele tocados em estreia mundial. Cada um deles explora um aspecto determinado do violão. O Momentos IV tornou-se então o mais tocado de toda a série, ao lado do Momentos I.

3) Qual era sua opinião sobre o violão antes de começar a compor para o instrumento?

R: Minha opinião sobre o violão, antes de começar a escrever para este instrumento, era de uma certa reserva. Eu então escrevia muito para piano, para piano com percussão, piano e orquestra, e orquestra pura. Não me passava pela cabeça ter uma obra mais extensa para o violão. Mas, sabe como é, a gente não pode definir estas coisas. O violão é que me escolheu de certa maneira, me seduziu, me interessou pouco a pouco sem alarde. Eu comecei a descobrir um mundo novo de possibilidades de criação musical, as quais jamais me seriam reveladas em outro instrumento. Portanto a minha opinião inicial mudou e o violão tornou-se um dos meus instrumentos preferidos.

4) Já conhecia o violão e suas possibilidades antes de começar a escrever? Como foi que se informou sobre o instrumento?

R: Como disse antes, eu conhecia o violão e comecei a explorá-lo nos meus dois instrumentos que comprei, as possibilidades de exploração sonora. Eu criei no início uma tábua escrita com as possibilidades e a figura do violão, isto é, comecei a estabelecer um método mental de composição específica para este instrumento tão especial. Como eu não tocava nada no instrumento (ao contrário do piano), eu me forcei a compor mentalmente para ele e criei um método totalmente pessoal. O mais curioso nisso tudo é que não olhava nenhuma partitura escrita por outros compositores para o violão. Eu tinha de descobrir a minha própria escritura. E meu método começou portanto pela exploração "in locu", isto é, pegando o violão e tratando de descobri como iria escrever uma obra para ele.

5) Consegue lembrar-se da impressão que teve ao escrever suas primeiras notas para o violão solo?

R: Apesar do tempo que passou, desde a escritura de minhas primeiras obras, lembro perfeitamente que eu estabeleci um método: primeiro, imaginar mentalmente a música, deixar que a obra que iria escrever ficasse amadurecendo em minha cabeça. Depois segui o método meu, comum a

todas as obras: partindo da improvisação mental, anotava todas as características da obra, ou seja, o normal: andamento (lento, rápido, presto), caráter (lírico, impetuoso, dramático, etc), e escritura (economia de meios, clareza entre o escrito e o resultado, etc). Mas o mais importante é que me habituei a "ouvir" internamente a obra. Esta prática minha se aplica não somente ao violão, isto é claro. Meu método de compor já estava bem avançado, ou seja, eu nunca ia para o instrumento "improvisar" ideias, nem fiz isso com o piano, instrumento que eu dominava totalmente. Assim, eu mentalmente construía (como faço até hoje) de maneira mais perfeita e completa possível a Música, o som, a estrutura. Pouco a pouco a imagem musical toma conta do eu cérebro. Depois passo para a etapa seguinte, ou seja, a escritura do pensamento. É assim que trabalho e com o violão não foi exceção.

6) Conviveu com algum intérprete violonista profissional? Houve algum detalhe que lhe chamou a atenção nessas primeiras influências dos violonistas?

R: Sim, é claro, convivi mais assiduamente com dois violonistas profissionais: Turíbio Santos e Marcelo Kayath. Não eram certamente influências, era um troca muito rica de ideias. Influência deles na música que escrevi para o violão, isto não houve. Nenhuma influência. Eu escrevia as obras e eles a tocavam e poucas, muito poucas sugestões, apenas de dedilhados, essas coisas práticas. Inclusive um fato curioso: quando escrevi a peça Prólogo e Toccata para o Marcelo Kayath, entreguei para ele o manuscrito. Pouco depois ele me telefonou (estava em Londres) dizendo que determinada parte era muito difícil, quase impossível de tocar. Eu então peguei o papel e escrevi uma versão mais "simplificada". E, tratando-se de um virtuose extraordinário como era o Marcelo Kayath na juventude, acho que aquilo provocou ele. Passados uns 5 dias ele me ligou e me disse: "Olha, deixa a versão original, está dando trabalho mas sôa muito bem, não mexe em nada". Assim fazíamos, ele em Londres eu no Rio ou em Paris, ou em Budapeste, e iam trocando telefonemas. Naquela época não existia os emails, nem internet, hoje é bem mais fácil. Resolvíamos as dúvidas por telefone. Assim foi igualmente com o Duo Assad, a mesma coisa. Dois incríveis violonistas que tocavam praticamente qualquer coisa. Eu escrevi para eles o Concerto Duplo para dois violões e orquestra, e foi a mesma coisa. muitas notas, muito virtuosismo, eles ficaram meio grilados ao verem a partitura. Mas bastaram alguns dias mais e vieram em casa e tocaram aquilo tudo, uma maravilha. A estreia foi em São Paulo, com o John Neschling regendo a recém criada OSESP e foi sensacional. Eles então levaram a obra em tournée pela Europa e Estados Unidos. Tenho uma gravação deles ao vivo, e é espetacular. Detalhe: é difícilíssima a parte dos 2 violões mas eles não mudaram uma nota, nenhuma, tudo fluiu com eles.

7) Antes do contato com os intérpretes já havia terminado cada obra para violão solo?

R: Como disse, desde o início, desde o Momentos I que é minha primeira obra para violão, eu escrevi sempre em contato direto com os intérpretes que me encomendaram as obras ou seja, na ordem: Turíbio Santos, Marcelo Kayath, Sérgio e Odair Assad.

8) *Qual sua opinião sobre alterações do texto feitas por parte do intérprete? Está ou já esteve aberto a esse tipo de intervenção? Por exemplo, nas digitações elaboradas pelo violonista Turibio Santos, há algum tipo de interferência, seja em ligados ou portamentos guitarrísticos?*

R: Alteração na minha escritura, em si mesma, para violão nenhum deles jamais fez, nem necessitou fazer. Eu sempre estive aberto para sugestões, por exemplo tal nota fica mais efetiva (e, às vezes menos complicada) em outra tessitura, uma nota com corda solta em lugar de "pressionada", um harmônico em lugar da nota natural, esse tipo de coisas. Ms alterações do texto isso jamais, afirmo peremptoriamente, jamais eles fizeram em minhas obras para violão. Não é que eu não estivesse aberto a esse tipo de sugestões, o fato é que nunca necessitei delas, francamente falando. As digitações isso é outra coisa, eu nunca poderia colocar as digitações nas minhas obras de violão, eu não toco nada neste instrumento. Minha composição para o violão é puramente mental, nada de tocar. Posso afirmar que muitos portamentos guitarrísticos, muitas vezes eu mesmo o fazia e escrevia, pois como disse experimentava isoladamente tal ou qual passagem. Mas algumas alterações sugeridas eu aceitava sem problemas, contanto que não mudassem em nada a minha concepção da peça.

9) *Antes de iniciar a escrita, houve algum caso no qual conversou com o intérprete sobre a obra?*

R: Nunca conversei com o intérprete antes de iniciar a obra. Eu às vezes dizia: vou fazer uma Toccata "furiosa", ou "Vou fazer um lento lindo", sempre neste estilo. Para eles, ao receberem a obra pronta, era sempre uma surpresa e mudanças quando haviam eram, por exemplo uma nota ficaria melhor uma oitava abaixo, ou acima, esse tipo de coisas.

10) *Qual a sua relação com Alberto Ginastera e de que forma influenciou a sua obra para violão? Conheceu Dusan Bogdanovic, outro aluno de Ginastera?*

R: Minha relação com Alberto Ginastera foi maravilhosa e intensa, trabalhei com ele em 1963-1964 no Instituto Torcuato Di Tella com uma bola da Rundação Rockefeller, em Buenos Aires. Influência de Ginastera em minha obra para violão não tenho nenhuma, absolutamente nenhuma. Comecei a escrever para o violão antes dele, e creio que ele somente escreveu a Sonata para violão, quando eu já tinha escrito muitas obras minhas. Não conheci Dusan Bogdanovic, na realidade nunca tinha ouvida falar dele até agora...

11) *Entre 1974 e 1976 escreveu os Momentos I, II e III respectivamente. Em 1977, escreveu a Homenagem a Villa-Lobos, correto? Somente no ano de 1982 foi quando retomou a escrever para guitarra, quando publicou Momentos IV? E por que a obra Momentos IV faz parte do Opus 54 ao invés de pertencer ao Opus 41 junto aos demais Momentos?*

R: O fato de Momentos IV não fazer parte do Opus 41 junto aos Momentos I,II,III é justamente porque como o escrevi em 1982, não poderia retroagir no tempo, seria impensável para mim. O fato de manter o título Momentos é óbvio porque eu pretendo continuar até completar a série de 12

Momentos. E se escrever por exemplo mais 3 ou 4 Momentos, cada um deles terá seu Opus da época que escrever. É uma questão de organização minha, pessoal, da minha obra como um todo.

COMPOSIÇÃO

12) Minha maior curiosidade é com relação à música popular brasileira, quanto você acredita que exista de influência direta na sua obra para violão, advinda de estilos como o frevo, samba, maracatú, entre outros? Relativamente à composição para violão, consegue descrever o seu mecanismo e modus operandi nesse processo? Quais são os aspectos composicionais que considera mais relevantes em relação ao violão, internos ou externos?

R: A música popular brasileira às vezes entra como influência marcante e forte em minha música. Às vezes não, fica totalmente de fora. Eu posso imaginar isso como uma espécie de caleidoscópio, você fica girando aquilo, em um certo momento, em um certo dia, em uma certa época e vai dando resultados diferentes mas, às vezes parecidos, como se fossem variações de temas conectados. Às vezes formas com raízes populares como o Frevo, o Samba, a Modinha, o Maracatú, e outras, entram em determinado momento em foco com minha criação, é algo inexplicável. Essas coisas, que fazem parte do meu cérebro são como explosões que às vezes acontecem, vêm à tona com força e depois submergem. Minha mente criadora não é algo planejado, tipo: vou fazer agora isso ou aquilo. Ela funciona quase independente de minha vontade explícita, ela domina meu momento criador sem que eu obrigatoriamente determine tal fato. No caso do violão o processo é o mesmo: tanto eu posso escrever uma obra em ritmo de toccata ou de modinha, ou de sonata, sonatina, canção, etc, quanto eu posso escrever por exemplo um Concerto. O processo é o mesmo, é uma mixtura para mim inexplicável de disposições mentais. E eu aprendi como o tempo que não posso, definitivamente, controlar estes aspectos de minha mente ao compor.

13) Qual a relevância de outras formas de arte nesse processo?

R: Quanto a outras formas de arte no meu processo criador, eu posso afirmar que, definitivamente elas não existem para mim. Não penso em pintura, nem em literatura, nem nada mais, nada que não seja a pura expressão do SOM, da estrutura sonora, da composição musical pura.

14) Como encara a relação entre a música regional e a música global em seu processo de escrita para violão?

R: Eu adoro o frevo, o maracatu, o caboclinhos, que são expressões fortíssimas da música regional do Recife, porque eu vivi estas músicas em minha infância. Portanto eu não USO estas formas, são elas que ME USAM. Eu as tenho de tal forma, impregnadas em minha mente, em meu processo criador, que às vezes elas afloram com tal força que eu não resisto, eu me entrego. Foi assim quando escrevi os meus FREVOS para piano, O Maracatú em muitas de minhas obras, etc. Nada planejada: essas formas estão em mim, inevitavelmente.

15) *Possuía uma noção clara de como expressar seu estilo composicional no violão desde o início ou tal veio durante o processo de criação da primeira obra e assim por diante?*

R: Nunca eu pensei de forma determinada, tipo: "vou agora expressar meu estilo no violão". Jamais. O meu estilo de composição é, como sabe, múltiplo, tem grande variedade de facetas, eu posso em determinado momento escrever em formas populares e logo no dia seguinte em formas seriais ou atonais. Não controlo minha mente criadora neste sentido, quando começo uma obra é porque algo como um raio, um fecho de luz me atingiu e neste instante eu sei, por instinto, que algo está por vir. Eu aguardo, pacientemente, e quando a ideia toma forma eu então a passo para o papel, simples assim.

16) *Conseguia enxergar o resultado sonoro durante o processo de composição das obras imaginando com precisão o resultado do seu texto no violão?*

R: Sim, totalmente, eu praticamente OUÇO a obra que estou escrevendo seja para violão, orquestra, piano, cordas, enfim, seja para que meio seja. Naturalmente a imagem sonora é aproximativa, sempre, pois mesmo com toda experiência que tenho, há surpresas.. Mas afirmo o seguinte: eu acabo de escrever uma obra nova, o meu Concerto para violoncelo e orquestra, uma obra muito complexa para grande orquestra e solistas, de uns 35 minutos de duração. A estreia será em 1,2,3 agosto próximo pela OSESP solista o Antonio Meneses. Escrevi toda a obra e sei que não terei surpresas quando ouvir o primeiro ensaio. Isto nada tem de miraculoso, mas é assim que acontece. Imagine então que, ao escrever para violão solo, as coisas são bem mais simples. eu praticamente OUÇO mentalmente todo o resultado sonoro da peça que escrevo sei como soará e não terei surpresas na estreia mundial (a não ser que o violonista seja muito ruim..... o que nunca foi o caso).

17) *Quais os elementos em que sentiu maior dificuldade na expressão de suas ideias ao escrever para o violão solo? E quais elementos musicais eram mais fáceis?*

- notas (localização e duração)
- condução das vozes
- harmonia
- polifonia
- construção da forma
- articulação
- métrica
- ritmo
- dinâmica
- fraseado
- orquestração (no caso de ter pensado nisso)
- agógica
- carácter musical

R: Nenhum elemento teve maior ou menor dificuldade. Para mim, isso não existe, posso lhe garantir. Acho que você, em sua pergunta, isola cada elemento da música em coisas, aspectos, puramente à parte da imagem musical, sonora que um compositor faz de uma obra que vai escrever ou que está escrevendo. Em resumo, eu OUÇO, praticamente de forma global, em sua totalidade, da obra que vou compor ou que estou compondo. O compositor não pensa isoladamente em notas, condução de vozes, ritmo, etc,etc, mas sim, tudo isso é parte ou são partes de um TODO que eu ouço em sua GLOBALIDADE. Somente no momento da escritura no papel pautado é que o compositor verdadeiro pensa nos detalhes deste TODO e cada detalhe é parte da totalidade e vice e versa.

18) Em geral, qual a sua opinião com relação à percepção do texto musical? Prefere utilizar indicações precisas e detalhadas ao máximo, moderado ou reduzido? Até onde pensa que o intérprete deve agir com liberdade sobre o texto?

R: Em geral eu sou o mais preciso, o mais detalhado possível para que o intérprete não tenha de fazer, o que muitos compositores provocam sem querer, ou seja a DÚVIDA sobre a escritura. Esta, para mim e é o que pratico e sempre pratiquei, é que a escritura seja o mais clara possível e possibilite ao intérprete de recriar a obra sem ter de consultar nem perguntar absolutamente nada ao verdadeiro COMPOSITOR.. Todo compositor deixa um espaço de certa liberdade ao intérprete. As indicações "In tempo", "rallentando", "con fuoco", "meno mosso", etc, são meramente indicações genéricas, mas ao mesmo tempo com certa precisão que ORIENTAM o intérprete na leitura da obra. Sempre existirá e isso é salutar, a mão do intérprete para adivinhar, digamos assim, a verdadeira leitura de uma escritura do compositor. E nisso esta a beleza da criação musical : o compositor CRIA e o intérprete RECREIA.

19) Costuma pensar na digitação instrumental durante o processo composicional? Pensa que a digitação influencia positivamente na compreensão e realização mais fidedigna do texto?

R: Não penso jamais na digitação instrumental durante o processo da composição, mas inevitavelmente com a experiência adquirida, cada vez maior, sinto a necessidade em casos específicos de orientar uma "leitura" da digitação de uma obra. Mas em geral deixo isso livre para o intérprete.

20) Ao estudar suas obras para violão tive a impressão de que Nobre enxergava com clareza as possibilidades do instrumento, tanto no que diz respeito aos recursos sonoros como o pizzicato alla Bartók, harmônicos naturais e artificiais, rasgueados, entre outros, como na realização prática de passagens polifônicas e heterofônicas. Qual foi o seu sistema para visualizar tais possibilidades?

R: Eu estudei profundamente as possibilidades instrumentais do violão, provando diretamente no instrumento certos recursos que uso como os mencionados por você. Os pizzicatos alla Bartók, os harmônicos naturais e artificiais, etc, etc, por exemplo se você olhar a parte de violão de uma peça minha como YANOMAMI para Côro e Violão, a parte de violão é extremamente clara na escritura destas possibilidades, inclusive com a afinação totalmente mudada das cordas, para criar uma atmosfera quase fantasmagórica. Não existe um "sistema" para visualizar todas estas possibilidades

sonoras e instrumentais. o que existe é um profundo trabalho técnico e específico meu em relação ao instrumento.

20) Qual a estrutura ou forma que considera mais adequada para a música para violão? Considera possível o violão suportar as formas grandes e substanciais com um arco formal grande, por exemplo, umas obras de mais de 15 minutos?

R: Bem eu acabo de escrever uma SONATA para violão em três movimentos, uma forma ampla de mais de 17 minutos, (que, informo, acaba de ser lançada em disco no Japão) e foi estreada em Leipzig por um violonista venezuelano-alemão. Tudo nela é virtuosístico, escrito em seus maiores detalhes e isso é o que pratico atualmente.

21) Costumava ir a concertos de violão, ouvia gravações, estudava as partituras já existentes? Caso o tenha feito, como isso funcionou no seu processo de composição?

R: Quando posso vou a concertos de violão, mas isso é cada vez mais raro. Gravações já ouvi muitas, anteriormente, agora nenhuma, pois falta-me totalmente o tempo. Mas isso tudo é bom, ouvir e ver um bom concerto de violão, mas jamais isso influenciou na minha escritura para o instrumento.

22) Sabemos que em sua obra Homenagem a Villa-Lobos, você utilizou tema do Prelúdio No.4 para violão solo do mesmo para desenvolver a obra, correto? Escreveu alguma outra obra para violão que use material de outros compositores?

R: Em Homenagem a Villa-Lobos eu usei deliberadamente o tema do Prelúdio 4 de Villa-Lobos, conforme é sabido. Em nenhuma outra obra minha violão usei material de outros compositores.

23) Poderia descrever a experiência de compor para o violão?

R: Escrever para o violão sempre foi um prazer musical muito especial. Mais do que para qualquer outro instrumento, mesmo contando o piano (que é meu instrumento) sinto tanto prazer. Definitivamente adoro compor para o violão.

INTÉRPRETES

24) Em Homenagem a Villa-Lobos (1977) dedicado á Dagoberto Linhares a edição foi realizada por sí próprio, correto? A digitação da obra em questão foi realizada pelo intérprete ao qual dedicou a obra, como no caso dos Momentos?

R: Sim, a digitação da Homenagem a Villa-Lobos dedicada ao Dagoberto Linhares foi feita por ele. Mais outra coisa a ver, outro detalhe: não sabia que não consta da edição este detalhe.

25) *Como foi o processo de colaboração com os violonistas, se houve algum? Houve algum trabalho in loco em alguma obra?*

R: Sim trabalhei em colaboração com todos os violonistas, alguns em casa como Turíbio Santos, Dagoberto Linhares, e outras via telefone como Marcelo Kayath. Com o DUO ASSAD foi diferente, eu já mandei tudo para eles com as anotações principais e eles fizeram para eles próprios as próprias anotações, cujas cópias eu nem tenho...

26) *Pensa que a relação entre intérprete e compositor deve ser o mais pessoal possível, puramente profissional ou deve haver um equilíbrio entre ambas? Qual foi a sua relação com os intérpretes?*

R: A relação deve ser sempre a de um equilíbrio entre o pessoal e o profissional, Sempre foi assim minha relação com todos eles aliás grandes e carinhosos amigos.

27) *Ao escrever, tendo um certo intérprete na mente para interpretar a respectiva obra, buscava adaptar a sua música a esse intérprete ou o intérprete era quem deveria adaptar-se a ela?*

R: Na realidade somente no caso do Marcelo Kayath houve algo assim como uma grande interação entre mim e um intérprete. O Marcelo desde o início sempre foi um amigão, uma pessoa muito especial. Mas todos os outros também foram igualmente maravilhosos amigos e interpretes. Aliás eu afirmo que em nenhuma outra categoria de intérprete de qualquer outro instrumento (piano ou por exemplo regente) esta relação chegou a um grau de tanto carinho, amizade verdadeira, e entusiasmo mútuo do que a minha relação com meus queridos intérpretes violonistas. Sempre foram excepcionais músicos e pessoas érmuito especiais.

28) *Como descreveria um verdadeiro intérprete?*

29) *Durante o processo de colaboração com intérpretes como os caracterizaria? Em geral eram mais abertos, conservadores ou acessíveis e em que aspectos musicais?*

R: Meu verdadeiro intérprete é, repito, como foram Turíbio Santos, Marcelo Kayath e o Duo Assad: maravilhosos virtuosos, verdadeiros como amantes da música, absolutamente dedicados ao instrumento e à sua ampliação (todos sempre procurarem em mim algo para ampliar as possibilidades do violão).isso já responde sua pergunta seguinte pois todos estes mencionados eram totalmente abertos às inovações e coisas inusitadas que eu trazia para o violão, aliás na lista eu quero incluir também o violonista Dagoberto Linhares, que foi o intérprete da parte de violão de minha peça YANOMAMI e que tocou também inúmeras obras minhas. O Dagoberto sempre foi igualmente sensacional, aberto a tudo que era inovação (e olhe que em Yanomami eu escrevi muito pouco ortodoxamente para o violão).

30) *Sua visão e opinião sobre o violão modificou-se após o processo de criação e relacionamento com os intérpretes violonistas? Alguma obra que escreveu para violão o decepcionou ou surpreendeu no resultado sonoro?*

R: Nenhum obra que escrevi para violão me surpreendeu nem me decepcionou. Todas, absolutamente todas, me deram mais do que jamais eu esperava, contando nisso a maravilhosa relação com meus queridos intérpretes violonistas.

31) *No momento de entregar as obras para os intérpretes, como se sentia?*

R: Sempre que entregava uma obra para meus intérpretes, sentia imensa alegria.

32) *Em qual momento costuma sentir-se mais realizado: no momento de idealização da obra, durante o processo de escrita, após concluir a obra ou no momento da estréia?*

R: O momento de maior realização para mim é quando, no silêncio do meu estúdio, eu TERMINO como quizesse uma obra, e para o violão não foi diferente. Cada vez que finalizava como desejava e como imaginava uma obra era uma felicidade difícil de exprimir.

33) *A pergunta que não quer calar é com relação aos 12 Momentos para violão. Há alguma previsão de quando será feita a publicação dos Momentos que ainda não estão disponíveis? Já possui intérpretes em mente?*

R: Vou terminar sim, a série dos 12 MOMENTOS para violão, sem previsão agora, mas informo que para cada um dos ainda não escrito já tenho a obra planejada em 90 por cento dos detalhes. O que tenho de ter agora, é tempo para escrever.

34) *Pretende escrever mais obras para o instrumento? Espero muito que sim...*

R: Pretendo sim, além de um verdadeiro CONCERTO PARA VIOLÃO E ORQUESTRA.

GRANDE ABRAÇO e obrigado pelas perguntas.

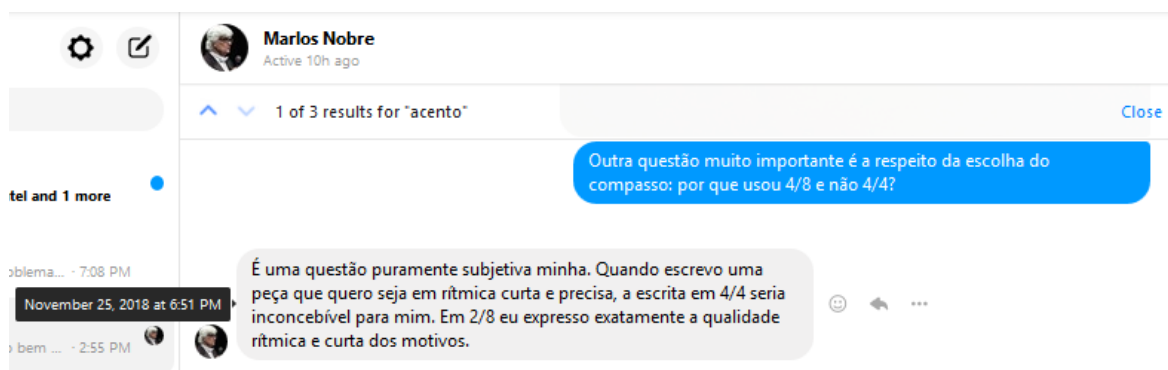
Com muito carinho e apreço, encerro aqui nossa pequena entrevista com o anseio de que essa "semente" plantada no terreno musical, do ser humano, resplandeça e erga bons frutos para todos àqueles que por aqui passarem...

Forte abraço! André Matuk

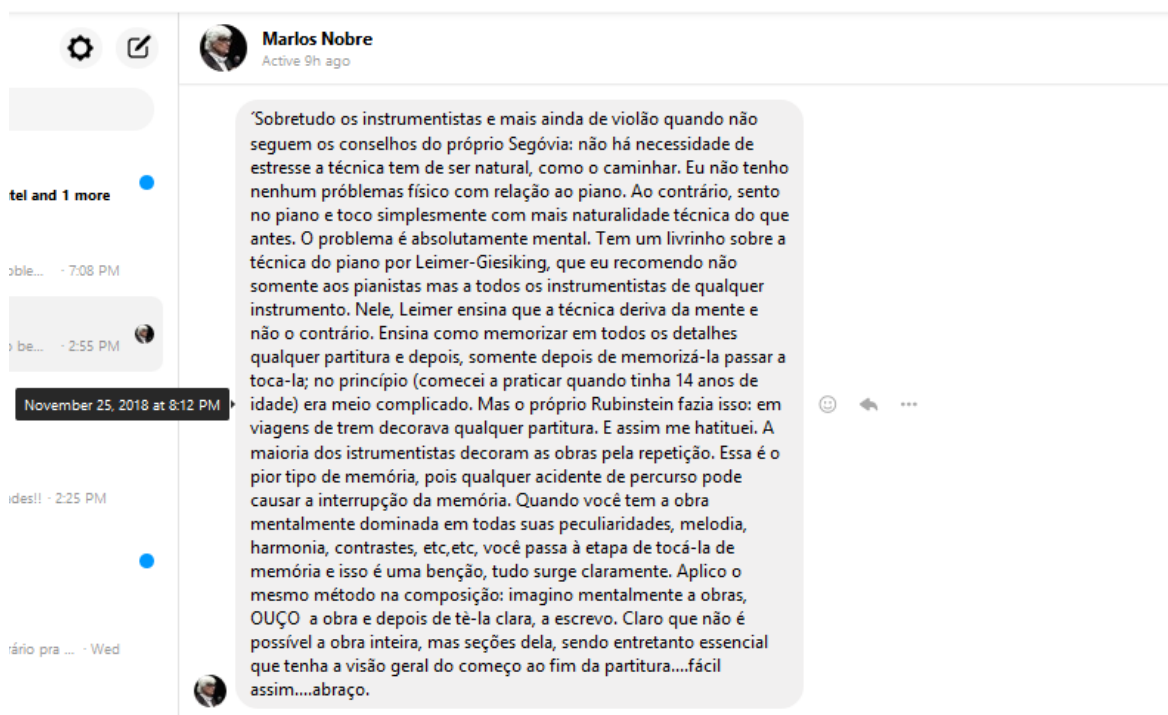
25/05/2019

ANEXO C

Outras comunicações pessoais com compositor



(Sobre as fórmulas de compasso)

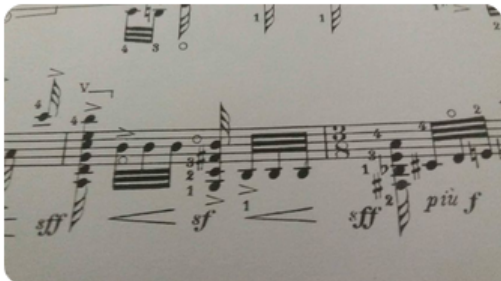


(Conselhos sobre técnica e memorização)

Marlos Nobre
Active 10h ago

Search in Conversation

11/25/18, 6:32 PM



Nesse caso, estou tendo dificuldade em realizar o crescendo devido aos acentos nas primeiras notas si

O crescendo se dá a partir das notas si seguintes ao acento?

Meu caro, eu imagino, mas veja bem: para tocar no tempo justo que indico, eu fico olhando agora estes acentos sempre no primeiro si e sugiro não ficar tão estrito assim nestes primeiros acentos, não dá quase tempo suficiente para fazer o acento. É na realidade um "incalzando" e crescendo, portanto ficaria sf si si si (sendo o si em tres fusas em crescendo, o acento seria somente para indicar um novo pequeno motivo rítmico, dá para entender?

(Sobre os acentos em *Momentos II*)

Marlos Nobre
Active 9h ago

Outro dia vi algo sobre uma obra nova pra violão que será estreada por Raymond Burley... confere??

É uma obra inédita??

Estou muito curioso!

JAN 26, 2020, 4:00 PM

É uma nova Sonata para violão meu caro, já estou começando....será estreada sim pelo Raymond Burley em 2021, estou em uma roda viva e o grande dilema é compor e dar atenção aos pedidos de obras, minha secretária Sheila infelizmente vai e volta ao hospital, vou ter de decidir por outra....complicada a coisa, abraço de sempre.

Muito bom saber!!

(Sobre uma nova Sonata para Violão)

ANEXO D

SONATA para Violão

Digitalização: André Matuk

Op. 115

Marlos Nobre
Rio de Janeiro, 2011

I

Vivo (♩ = 120 - 132)

Impetuoso

The musical score is written for guitar in 4/4 time. It consists of six staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *sfz* (rasg.) and includes the instruction "con fuoco". The score features various dynamics including *f*, *sfz*, *più f*, and *mf*. It includes numerous triplets and accents. The piece concludes with a final chord in 6/8 time.

2

Musical staff 14-15. Treble clef, 3/4 time signature. Measure 14 starts with a dynamic marking of *sfz* and a *cresc.* instruction. The staff contains several triplet markings (3) and accents (>). Measure 15 ends with a dynamic marking of *più f*.

Musical staff 16-17. Treble clef, 3/4 time signature. Measure 16 starts with a dynamic marking of *mp subito* and a *cresc. molto* instruction. The staff contains several triplet markings (3) and accents (>). Measure 17 ends with a dynamic marking of *f*.

Musical staff 19-20. Treble clef, 3/4 time signature. Measure 19 starts with a dynamic marking of *sfz mf*. The staff contains several triplet markings (3) and accents (>). Measure 20 ends with a dynamic marking of *sfz*.

Musical staff 21-22. Treble clef, 3/4 time signature. Measure 21 starts with a dynamic marking of *più f*. The staff contains several triplet markings (3) and accents (>). Measure 22 ends with a dynamic marking of *mp*.

Musical staff 24-25. Treble clef, 3/4 time signature. Measure 24 starts with a dynamic marking of *mf*. The staff contains several triplet markings (3) and accents (>). Measure 25 ends with a dynamic marking of *sfz ff*.

Musical staff 27-28. Treble clef, 3/4 time signature. Measure 27 starts with a dynamic marking of *pp* and a *cresc.* instruction. The staff contains several triplet markings (3) and accents (>). Measure 28 ends with a dynamic marking of *pp*.

Musical staff 29-30. Treble clef, 3/4 time signature. Measure 29 starts with a dynamic marking of *mp*. The staff contains several triplet markings (3) and accents (>). Measure 30 ends with a dynamic marking of *mf*.

31 *f* *più f* *sfz mf* Poco più Mosso

34 *f* *sfz* *ff* (rasgueado violento)

37 *mp* *mf*

39 *ff* (rasgueado violento) *fff* *f* *ff* (rasgueado violento) *sfz*

42 *f* *più f* *ff* (rasgueado violento)

45 *ff* *ff* (rasgueado violento)

47 *con fuoco*

ff *ff* (rasgueado violento) *sfff* secco *sfff* secco

50 *calmando* *dolce*

sfff *f* *mf*

53 *Pochiss. Meno*
(ma dolcemente agitato)

dolce *mp* *cantabile* *cresc. molto*

55 *(fluente)*

mp

58

mf *dolce*

61

63

mf *dolce*

animando

66 *mf* *cresc.*

68 *cresc.*

70 *più f* *ff* (rasgueado violento)

72 *Tempo 1°* *Con fuoco sempre!* *sffz* *f* *più f*

75 *sffz* *f*

78 *sffz* *f* *più f*

81 *sffz* *f* *più f* *ff*

84 *sffz* *ff* *piu ff*

87 *sffz* *ff* *calmando* *mf* *mp* *Poco Meno* *dolce* *molto cantabile!*

90 *mp*

93

95 *mp* *dolce*

98 *mf* *dolce* *cresc.*

101 *f* *cresc.* *sempre* *stringendo!* *ff* *piu ff*

105 *fff* *furioso* *(rasgueado violento)* *Tempo I° (Vivo)* *fff*

107 *fffz* *f* *con fuoco* *fffz*

109 *fffz* *f* *fffz* *f*

112 *fffz* *f* *piu f*

115 *fffz* *piu f*

117 *sfz* *f* *sfz* *f* *piu f*

120 *marcato* *ff* (rasg.) *sfz* *ff* *ff* (rasg.) *sfz*

123 *sfz* *mf subito* (rasg.) *cresc.* *f* *accel.*

126 *ff* *cresc.* *fff* *con fuoco* *ffff*

9

Digitalização: André Matuk

II Cantabile

Marlos Nobre
Rio de Janeiro, 2011

6a = re (d)

Con fervore (♩ = 69)

(sempre molto flessibile)

mp dolce e rubato (poco rubato) *3* *agitato* *3*

4 *(agitato)* *cresc.*

7 *mf a tempo* *allarg. poco* *f* *dim.* *1° tempo* *mp dolcissimo a tempo* *poco tratt.* *(calmo)* *6-4*

10 *pochiss. rit.* *3* *3*

13 *cresc.* *3* *3* *agitando poco a poco* *(harm.)* *3* *a tempo* *cresc. poco a poco*

© Copyright 2011 by Marlos Nobre. All rights reserved.

16 *(agitato)* *poco ten.* *Piu Mosso* *f* *più f* *agitato*

19 *(agitato)* *cresc.* *ff* *calmando* *rit.* *(dolce)* *molto dim.*

22 *1° tempo* *poco rit.* *a tempo* *mp* *cantabile*

25 *poco animato*

28 *cresc.* *mf* *f* *poco rit.* *1° tempo* *mp* *cresc.* *dolcissimo* *gliss.* *(calmo)* *6*

31 *a tempo* *mp* *dolce*

34 *cresc.* *mf* *cresc. sempre* *agitando*

37 *f* *allarg. poco* *a tempo* *più f* *agitato* *cresc...*

40 **Più Mosso, con fuoco!** *drammatico!* *ff* *più ff* *sffz*

43 *sfff* **Poco a poco morendo e dim.** *sfff* *dim.* *f*

46 **Più Lento, morendo!** *mf* *mp*

49 *p* L.V.

III Toccata Brasilis

Vivo (♩ = 120)

The musical score consists of six staves of music in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of chords with upward and downward arrows above them, indicating a 'rasgueado' (strummed) effect. The dynamic is marked *ff* (fortissimo) and includes the instruction '(como um bandolim!)'. The second staff continues with similar chords, marked '(simile...)' and *ff*. The third staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb), marked '(simile...)' and *ff*. The fourth staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb), marked 'con fuoco!' and *sff* (sforzando fortissimo), with a note 'violento' below. It includes dynamic markings *mf*, *f*, and *più f*. The fifth staff continues with a treble clef and a key signature of one flat (Bb), marked *f* and *più f*. The sixth staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb), marked *più f ancora* and *fff* (fortississimo).

13

con fuoco

Veloce!
♩ = 132

mf *con impetu!*

sffz

15

17

mf *mp subito*

19

Con Impetu!
(Lo stesso tpo)

molto ritmico

21

f

23

più f

25

14
27
ff
fffz

29
Poco Meno ♩ = 112
mp cantabile dolce

31
mp

33
cresc.

35
mf agitato

37
cresc. *più f*

39
Con Fuoco! ♩ = 132
começar meno mosso
ff impetuoso e accelerando sempre! *fff furioso! marcato!*

15

Veloce!

mf *sub. cresc.* *f*

più f *ff* L.V. al niente!

Tempo I (♩ = 120)

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

ad libitum (over the strings on the headstock)

(with alternating blows of the right thumb and finger)

Meno mosso poco a poco movendo e cresc.

p *mp* *cresc. più animato*

mf *accel.* *cresc.* *f*

Vivo (♩ = 120)

Tempo I

f *f*

più f

16 **Poco Meno**

55 *soturno*

pp *cresc. poco a poco* *p* *cresc.*

mp *cresc.* *normal* *animando poco a poco* *mf* *cresc. poco a poco*

f *cresc.* *stringendo* *più f* *cresc.*

Più mosso
ff (*rasgueado*) *sfz* *ff*

Più Vivo (♩ = 132) *con impetu*
fff *f*

mf *cresc. poco a poco*

f *molto pesante* *cresc.*

più f *ancora più pesante (pesantissimo!)* *gliss.* *sfz* *meno mosso* (♩ = 84) *pp subito*

17

70 *p*

pp

73 *mp*

p

76 *mp*

mp

79 *mf*

82 *mf*

mp *mf*

85 *cresc.*

f

88 *f*

f

91 *più f* *più f* *più f* *ff*
più f ancora

94 *mf* *mf* *cresc.*

97 *f* *sf* *più f* *più f ancora*

100 *ff* *più f* *mp*

103 *mp* *p*

106 *calando...* *Tempo I* (♩ = 120) *cresc. poco a poco*
pp *p* *pizz.* *soturno*

109 *normal* *mp*

19

112 *cresc. poco a poco sempre*

mf

115

f *piu f*

118

Marcato *molto*

sf *sfz* *sfz*

(rasgueado)

119

sf *sfz*

(rasgueado) *rasgueado!*

120

ff *f*

122 **Poco Meno** (♩ = 88) *Poco meno e sempre accel. poco a poco!*

mp *pp* *cresc. poco a poco*

124

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

126

mf *cresc.* *f* *cresc.* (rasgueado)

128

Più Vivo (♩ = 132)

accel. *ff*

130

Presto

ff *sfz* *mf*

132

sfz *p*

133

con fuoco

sfz *ff* *f* *sfz* *con fuoco*